

Beiträge zur Ethnomusikologie

Begründet von Kurt Reinhard
Herausgegeben von Josef Kuckertz

Band 23

1989
Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner
Hamburg

Angelika Jung

Quellen der traditionellen Kunstmusik
der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens

Untersuchungen zur Entstehung
und Entwicklung des šašmaqām

1989
Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner
Hamburg

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	9
1. EINLEITUNG	11
2. ZUR BISHERIGEN ERFORSCHUNG DER USBEKISCH-TADSCHIKISCHEN KUNSTMUSIK - HISTORISCHER ABRISS	17
2.1. <u>Publikationen in Europa und in den USA</u>	17
2.2. <u>Publikationen in der UdSSR</u>	27
Erforschung und Bewertung der Bucharischen und Choresmischen Maqāme	27
Erforschung der schriftlichen Quellen zur Geschichte der städtisch-höfischen Musik Mittelasiens	57
3. DIE DARSTELLUNG DER MAQĀMĀT, DER RHYTHMISCHEN PERIODEN SOWIE DER MUSIKALISCHEN FORMEN UND GENRES IN DER MUSIKTHEORIE VOM 11. BIS 19. JAHRHUNDERT	61
3.1. <u>Die maqāmāt, šu'bāt, āwāzāt, tarkībāt etc. in einigen arabi- schen, persischen und türkischen Musiktraktaten</u>	62
Die Erwähnung von Namen der späteren maqāmāt im 11. Jahrhundert: Ibn Sīnā und Kai Kā'ūs	62
Die Darstellung der maqāmāt im 13. Jahrhundert: Şafī al-Dīn und Quṭb al-Dīn al-Şīrāzī	65
Das System der maqāmāt, šu'bāt und āwāzāt im 14. und 15. Jh.: Şarḥ Mawlānā Mubārak Şāh bar adwār	71
'Abd al-Qādir ibn Ġaibī	72
'Abd al-Raḥmān Ġāmī	77
Zaīn al-'Ābidīn al-Husaynī	80
Bābur-nāma und andere literarische Quellen	81
Anonymus 15. Jahrhundert (= al-Mu'min al-Şīrwānī)	83
Yusuf bin Nizām al-Dīn und Ĥizir bin 'Abdullāh	84
Muḥammad al-Lāḡiqī	86
Die maqāmāt und ihre Zweige in der Darstellung mittel- asiatischer Musiktheoretiker im 16. und 17. Jahrhundert: Mawlānā Nağm al-Dīn Kawkabī	90
Anonymus 16. Jahrhundert (Hs. Taschkent 8739/III)	95
Darwīš 'Alī-yi Čangī	99
Baqiya-yi Nayinī	104

ISBN 3-88979-043-7

© 1989 by Karl Dieter Wagner, Hamburg

Alle Rechte vorbehalten — Fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages

Printed in Germany

Gesamtherstellung: WS Druckerei Werner Schaubruch, 6501 Bodenheim

Die Weiterentwicklung der Musikpraxis und -theorie im Zentrum des Osmanischen Reiches seit der 2. Hälfte des 17. Jh.:	105
Dimitrie Cantemir	107
Tanburist Arutin (Thanbouri Harouthin)	113
Zwei persische Quellen aus dem 19. Jahrhundert:	
Wāḡid 'Alī Hindustānī	122
Forṣat-e Šīrāzī	123
3.2. <u>Die rhythmischen Perioden (uṣūl) in der Musiktheorie bis zum 18. Jahrhundert</u>	
Die uṣūl von der frühislamischen Zeit bis zum 11. Jahrhundert:	
Ibn Miṣḡāh, al-Fārābī und Ibn Sīnā	125
Die rhythmischen Perioden im 13. Jahrhundert:	
Ṣafī al-Dīn und Quṭb al-Dīn al-Šīrāzī	127
Die neu hinzugekommenen uṣūl im 14./15. Jahrhundert:	
'Abd al-Qādir ibn Ġaibī und 'Abd al-Raḥmān Ġāmī	129
Anonymus 15. Jh. (al-Šīrwānī) und Muḥammad al-Lāḡiqī	130
Die rhythmischen Perioden im 16. und 17. Jahrhundert:	
Naḡm al-Dīn Kawkabī	132
Anonymus 16. Jahrhundert (Hs. Taschkent 468/II)	132
Darwīš 'Alī-yi Čangī	133
Die uṣūl in türkischen Quellen des 18. Jahrhunderts:	
Dimitrie Cantemir und Tanburist Arutin	135
3.3. <u>Die Beschreibung der musikalischen Formen und Genres in einigen Musiktraktaten vom 10. bis 18. Jahrhundert:</u>	
al-Fārābī und Kai Kā'ūs	137
Ṣafī al-Dīn und Quṭb al-Dīn al-Šīrāzī	140
Šarḥ Mawlānā Mubārak Šāh bar adwār	141
'Abd al-Qādir ibn Ġaibī	142
Anonymus 15. Jahrhundert (al-Šīrwānī)	146
Zāhir al-Dīn Bābur und 'Abd al-Raḥmān Ġāmī	151
Naḡm al-Dīn Kawkabī	152
Darwīš 'Alī-yi Čangī	154
Baqiya-yi Nayinī	158
Dimitrie Cantemir	160

4. DIE ENTSTEHUNG DES ŠAŠMAQĀM, SEINE QUELLEN UND BEZIEHUNGEN ZU ANDEREN REGIONALEN MAQĀM-TRADITIONEN	167
4.1. <u>Neuere Quellen des Šašmaqām</u>	168
4.2. <u>Die sechs maqāme und ihre Zweige</u>	169
4.3. <u>Die im Šašmaqām verwendeten uṣūl und uṣūl-Namen:</u>	
Die uṣūl der Instrumentalteile	174
Die uṣūl der Vokalteile	180
4.4. <u>Die im Šašmaqām verwendeten Genres und Genrenamen</u>	
Die instrumentalen Genres:	183
Taṣnīf und tarḡī'	183/184
Naḡma und pīšraw	185
Die vokalen Genres:	
Tarāna	201
Naqš	210
Fariyād	216
Suwāra	216
'Amal	220
Şawt	224
Mustazād	224
Sāqī-nāma	234
4.5. <u>Maqām als Zyklus</u>	
Die Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen, ihre Quellen und Gemeinsamkeiten mit maqām-Zyklen anderer Regionen	237
Strukturelle Besonderheiten der Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen:	
Der Instrumentalzyklus und sein Hauptteil	242
Der Vokalzyklus und sein Hauptteil	262
5. NACHWORT	286
6. ANMERKUNGEN	
zu 1.	293
zu 2.	294
zu 3.	306
zu 4.	317
zu 5.	329

LITERATUR UND QUELLEN

- 7.1. Literaturverzeichnis
 7.2. Quellenverzeichnis
 7.3. Verzeichnis der Notenausgaben

330

345

347

~~Handwritten signature~~
 7.6. Juni

VORWORT

Die Arbeit basiert vorwiegend auf Material, das ich während eines längeren Studienaufenthaltes in Taschkent 1975/76 zusammengetragen habe und das bei wiederholten kürzeren Aufenthalten ergänzt werden konnte. Sie wurde 1984 an der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation A angenommen. Die in der Zwischenzeit erschienenen Quellen sowie neuere Literatur habe ich nach Möglichkeit berücksichtigt und eingearbeitet.

Danken möchte ich hier in erster Linie dem eigentlichen Initiator dieser Arbeit sowie der Zusammenarbeit mit Taschkent, Herrn Prof. Dr. Jürgen Elsner, der mich in die maqām-Problematik einführte und in vielfältiger Weise unterstützte.

Mein Dank gilt in besonderem Maße auch meinen wissenschaftlichen Betreuern in Taschkent, Prof. Dr. Fajzulla Karomatov und dem mittlerweile verstorbenen Dr. Ishāq Raġabov, die mir Zugang zu den Quellen gewährten und mir unschätzbare Hilfe zuteil werden ließen.

Herzlich danken möchte ich hier auch Frau Dr. Gabriele Braune sowie Herrn Prof. Dr. Josef Kuckertz, durch deren Initiative und Vermittlung diese Publikation erst möglich wurde.

Gedankt sei nicht zuletzt auch meinen Eltern für ihre große Unterstützung, insbesondere bei der Herstellung des Typoskripts.

4.1. Neuere Quellen des šašmaqām.

Wie aus dem 3. Kapitel zu ersehen war, gab es bei den transoxanischen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts Kawkabī und Darwīš 'Alī sowie ihren Epigonen bis ins späte 17. Jahrhundert hinein keine Hinweise auf die Existenz der sechs großen maqām-Zyklen, genannt šašmaqām. Die in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts in der usbekischen Musikwissenschaft verbreitete Annahme, daß der šašmaqām schon im 16. Jahrhundert durch eine Textquelle belegt sei, beruhte auf der falschen Datierung einer tatsächlich erst aus dem 19. Jahrhundert stammenden Handschrift.¹ Aus dem 19. Jahrhundert ist dann auch eine beachtliche Anzahl von Anthologien (taǧkira oder bayāḍ) erhalten, in denen die Gedichttexte der Vokalteile des šašmaqām und ihre Namen in der Reihenfolge der praktischen Ausführung angegeben sind. Diese Textbände stammen sowohl aus Buchara (vorwiegend in persisch-tadschikischer Sprache) als auch aus Choresm (vorwiegend in usbekischer Sprache). Die bisher früheste Quelle eines in Buchara zusammengestellten Textbandes des šašmaqām wird in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert.² Abgesehen von dieser Textquelle stütze ich mich bei den folgenden Untersuchungen auf die vier Notenausgaben des Bucharischen šašmaqām: Uspenskij 1924; Beljaev 1950-1967; Akbarov 1959 (= Ūzbek ḥalq V) und Karomatov 1966-1975. Die Notenausgaben der Choresmischen maqāme (Romanovskaja 1939; Akbarov 1958 = Ūzbek ḥalq VI, Akbarov 1980/1982 = Ḥorazm maqomlari I/II) werden stellenweise zu Vergleichszwecken herangezogen. Als klingendes Material dient hauptsächlich die zwanzig Platten umfassende Schallplattenausgabe des Bucharischen šašmaqām in usbekischer Sprache, die anlässlich des 525. Geburtstages von 'Alī-Šīr Nawā'ī herausgegeben wurde. Diese Sammlung enthält im Prinzip alle Vokalteile der Bucharischen maqāme, aber nur einige der Instrumentalteile sowie einige maqām-Zyklen und Teile der Fergana-Taschkenter Lokaltradition.

4.2. Die sechs maqāme und ihre Zweige.

Wenn der šašmaqām auch erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Quellen belegt ist, so muß seine Entstehung und Entwicklung doch als langer Prozeß begriffen werden, dessen Wurzeln weit in die Geschichte zurückgehen und bis in städtisch-höfische Musiktraditionen anderer, zum Teil weit entfernter Regionen des alten arabisch-islamischen Machtbereiches hineinreichen. So sind die Namen der sechs maqāme Buzruk (= Buzurg), Rāst, Nawā, Dūgāh, Segāh und 'Irāq zum Teil schon im 11. Jahrhundert (bei Ibn Sīnā: Rāst und Nawā und bei Kai Kā'ūs: Rāst, Nawā und 'Irāq), spätestens aber seit dem 13. und 14. Jahrhundert, d.h. seit Šafī al-Dīn und 'Abd al-Qādir, belegt, wenn gleich Dūgāh und Segāh damals noch zu den šu'bat, den "Zweigen", gerechnet wurden. Allerdings hat sich der Inhalt der Bezeichnung "maqām" erheblich geändert: Während man seit dem 13. Jahrhundert damit berühmte, allgemein bekannte Gruppen (ḡumū') bzw. Kreise (adwār) meinte, seit dem 15./16. Jahrhundert - insbesondere im türkischen Raum - darunter kleinere Tongruppen (aḡnās) mit melodischer Charakteristik verstand, wird die Bezeichnung maqām (lokal: maqom) heute in Buchara und Choresm (auch im Ferganatal und bei den Ujguren) auf eine ganze Folge von verschiedenartigen instrumentalen und vokalen Teilen bezogen. Solch ein Zyklus geht aber von einem Hauptteil (saraḥbār oder maqām) aus, der den namengebenden maqām repräsentiert. Vergleicht man nun die Haupt- und Neben-Tongruppe z.B. des saraḥbār-i Rāst, des saraḥbār-i Nawā und des nasr-i 'Uššāq mit den gleichnamigen Gruppen bei Šafī al-Dīn oder 'Abd al-Qādir, so sind gewisse Ähnlichkeiten bzw. sogar Übereinstimmungen nicht zu übersehen:

Der maqām Nawā wird von Šīrāzī, Ṣafī al-Dīn und ‘Abd al-Qādir mit folgenden Tonbuchstaben angegeben:

		>	o	ح	يا	ب	ا	ر
Tonschritte:	T	B	T	T	B	T	T	
	1	1/2	1	1	1/2	1	1	

(Ganzton = 204 Cent; Halbton = 90 Cent)

Der sarāḥbār des Bucharischen maqām Nawā gründet sich auf folgende zwei Tongruppen:

Finalis Zentralton

Der maqām ‘Uššāq wird von Šīrāzī, Ṣafī al-Dīn und ‘Abd al-Qādir so dargestellt:

		>	ج	ح	يا	ب	ا	ر
Tonschritte:	T	T	B	T	T	B	T	
	1	1	1/2	1	1	1/2	1	

(Ganton = 204 Cent; Halbton = 90 Cent)

Der šu‘ba "nasr-i ‘Uššāq im Bucharischen maqām Rāst liegen folgende Töne zugrunde:

Finalis

Während bei den beiden angeführten Beispielen die Übereinstimmung augenfällig ist, verhält es sich beim maqām Rast etwas anders. Er wurde von den genannten Theoretikern wie folgt beschrieben:

		>	و	ح	يا	ج	ا	ر
Tonschritte:	T	G	G	T	G	G	T	
	1	3/4	3/4	1	3/4	3/4	1	
Cent:	204	180	114	204	180	114	204	

Hier kann man wohl auch von einer ursprünglichen Übereinstimmung -zumindest was den ersten ġins betrifft- ausgehen. Aber der dritte Ton, der in allen arabischen Ländern beim maqām Rāst "Sikāh" (Segāh) heißt (also e), wird heute in Mittelasien (ähnlich wie in der Türkei) so hoch intoniert, daß er fast mit dem temperierten e (= 400 Cent) zusammenfällt.

Die Haupttongruppe des sarāḥbār-i Rāst ist also:

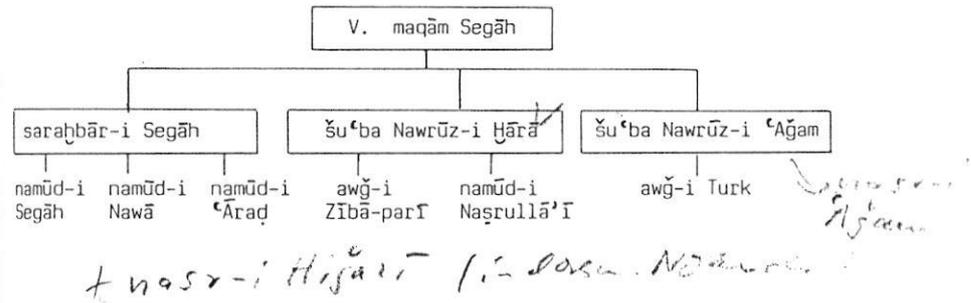
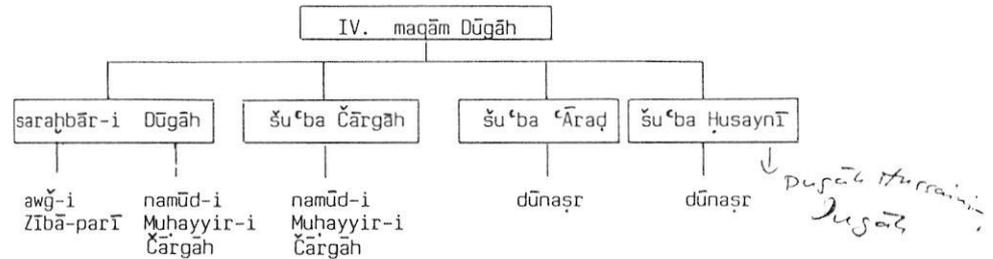
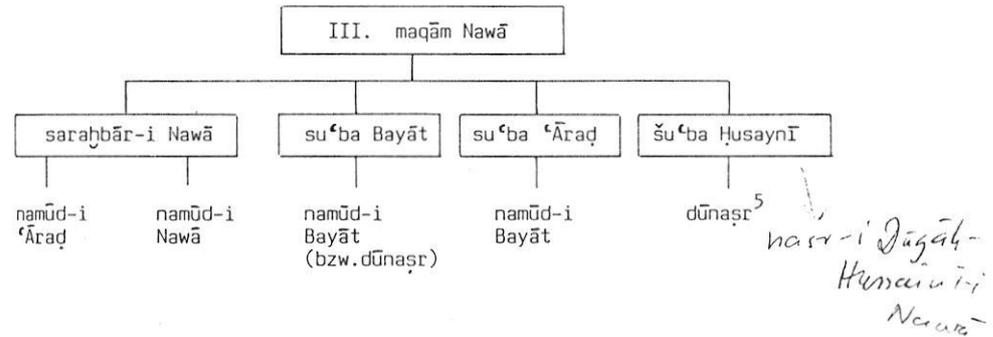
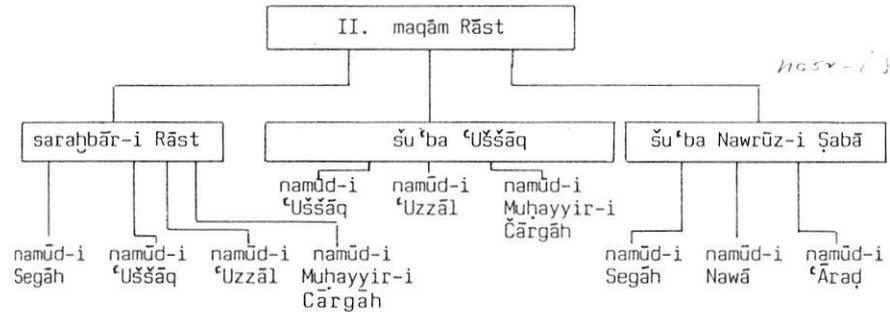
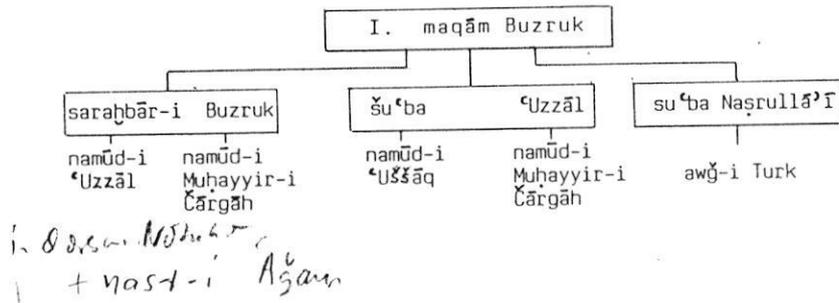
Um 1700 gehören im türkischen Raum fünf der genannten sechs maqāme zu den "maqāmāt der tiefen Haupttöne",³ das heißt jeder maqām wird durch einen bestimmten Ton, der auch seinen Namen trägt, charakterisiert. Diese maqāmāt Cantemirs beruhen also auf den Tönen ‘Irāq bis Ḥusaynī (das heißt $c' d' e(f) f' g' a'$). Interessanterweise basieren auch alle usbekisch-tadschikischen maqāme auf tiefliegenden Haupttönen, und die den maqām bestimmende Haupt-Tongruppe wird immer im tiefsten Register vorgetragen. Bei Arutin (18. Jahrhundert) finden wir vier der heutigen maqām-Namen (es fehlen Buzruk und ‘Irāq) bei seinen sechs āwāzāt, den großen, vielfach in maqāmāt und šu‘bāt unterteilten musikalischen Gebilden.

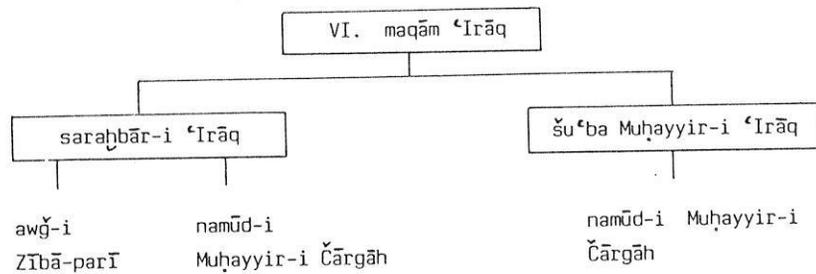
Diese Beispiele zeigen, daß die Namen der Bucharischen und Choresmischen maqāme zum größten Teil auch in der türkischen

und persischen Tradition seit dem 18. Jahrhundert besonders hervortraten und dort gleichfalls eine wichtige Rolle in der Musikpraxis spielten. Während nun bei Cantemir, der eine sich vom persischen Einfluß schon lösende türkische Linie vertritt, den maqāmāt bestimmte tarkībāt untergeordnet sind und bei Arutin, der eine im engeren Sinne persische Linie repräsentiert, in die āwāzāt eine Vielzahl (14-21) šu‘bāt eingefügt werden, besitzen die transoxanischen maqāme meist zwei bis drei šu‘bas. So besteht

- der maqām Buzruk aus den šu‘bas ‘Uzzāl und Naşrullā’ī,
- der maqām Rāst aus den šu‘bas ‘Uşşāq und Nawrūz-i Şabā (im Instrumentalzyklus auch Paŋğāh),
- der maqām Nawā aus den šu‘bas Bayāt, Ḥusaynī und ‘Ārađ,
- der maqām Dūgāh aus den šu‘bas Čārgāh, Ḥusaynī und ‘Ārađ,
- der maqām Segāh aus den šu‘bas Nawrūz-i ‘Ağam und Nawrūz-i Ḥārā (und im Instrumentalzyklus Basta-Nigār),
- der maqām ‘Irāq besitzt heute nur noch die šu‘ba Muḥayyir (im 19. Jh. aber existierte noch die šu‘ba Nawrūz-i Turk).

Darüberhinaus werden im Hauptteil (saraḥbār) und in jeder šu‘ba an den melodischen und emotionalen Höhepunkten (awğ) maqām fremde, aber zu ihm passende Tongruppen und Tongruppenkomplexe eingefügt, die als "namūd" (Pers.: Erscheinung, Phänomen, Ausstellung) bezeichnet werden. Ihre Namen sind größtenteils mit maqām- oder šu‘ba-Namen identisch und leiten sich auch von diesen her (wie namūd-i ‘Uşşāq u.a.), andere sind selbständige Tongruppen, die nur als awğ eingesetzt werden (wie awğ-i Turk und awğ-i Zībā-parī). Die Vokalteile der sechs Bucharischen maqāme mit den in ihnen verwendeten šu‘bas und namūden sind demnach:⁴





4.3. Die im šašmaqām verwendeten uşūl und uşūl-Namen.

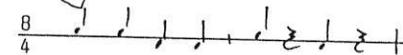
Auch ein Großteil der im šašmaqām verwendeten uşūl-Bezeichnungen (die einzelnen Teile des Zyklus werden zumeist nach dem sie charakterisierenden uşūl benannt) ist sehr alten Ursprungs. So sind die uşūl Iaqīl und Ḥafīf schon seit dem 8. Jahrhundert belegt und die uşūl Muḥammas, Fāḥtī (oder Fāḥta-ḡarb) und Ḍarb al-faḥḥ seit dem 13. und 14. Jahrhundert. Zu den historisch jüngeren, besonders in türkischen und transoxanischen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts erwähnten uşūl gehören Samā'ī, Čanbar und Ufar. Zwei der im šašmaqām anzutreffenden uşūl sind bisher in keiner anderen Quelle gesichtet worden: Far'Far⁶ und Gardūn.

Die uşūl der Instrumentalteile:

Einige der genannten uşūl existieren nur noch dem Namen nach. Ihre ursprüngliche Gestalt ist offenbar vergessen und durch eine andere ersetzt worden. So liegt dem Instrumentalteil mit der Bezeichnung fāḥta-ḡarb (lokal: paḥta-ḡarb) im Choresmischen maqām Dūgāh heute nicht mehr der uşūl Fāḥta-ḡarb zugrunde,⁷ sondern ein uşūl, der für alle pīšraws der Choresmischen maqāme verwendet wird:⁸



Das gleiche gilt für den ebenfalls im Choresmischen maqām Dūgāh auftretenden Instrumentalteil ḡarb al-faḥḥ.⁹ Möglicherweise leitet sich der oben angeführte uşūl des pīšraw der Choresmischen maqāme sowie der des taşnīf der Bucharischen maqāme von dem uşūl Ḥafīf her, denn der uşūl des Instrumentalteils Ḥafīf im Bucharischen maqām Segāh ist identisch mit dem uşūl aller taşnīf-Teile:



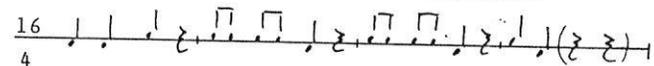
Und der uşūl des Instrumentalteils Ḥafīf im Choresmischen maqām Segāh ist identisch mit dem uşūl der pīšraw-Teile. *Handwritten note: 2. Linie uşūl v. p. Rahmanov* Außerdem ist er der Anfangsgestalt des türkischen uşūl Ḥafīf *Handwritten note: v. Arutin* sehr ähnlich, der von Arutin (18. Jh.) mit 32 ḡurūb angegeben und bei Yekta (1922) als 32/4-Periode dargestellt wird.¹⁰

Arutin¹¹

Yekta (1922:3056)

Es scheint sich also bei obigem uşūl um eine Kontraktion und Vereinfachung des langen türkischen Ḥafīf zu handeln, der in dieser Form in der Region Choresm und Buchara "Ersatzuşūl" für andere, in Vergessenheit geratene uşūl geworden ist. Gleichfalls Veränderungen scheint der nur ein einziges Mal (und zwar im maqām Dūgāh) vorkommende uşūl Samā'ī durchgemacht zu haben. Jedenfalls unterscheidet er sich erheblich von dem Samā'ī der von Cantemir, Arutin und Yekta vertretenen türkischen Tradition. Während Samā'ī im türkischen Raum ein dreiteiliger, tänzerischer uşūl ist, wurde er in Mittelasien zu einem quadratischen uşūl mit einer 16/4-Periode:

Choresm (nach Rahmanov/Charratov 1925):



Buchara

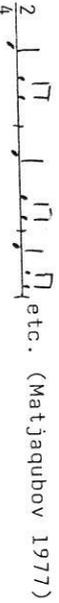
In der neueren Ausgabe der Choresmischen maqāme (Akbarov 1958) ist der Samā'i kein eigenständiger uşul, sondern entspricht dem Anfang des Hafif, der in den pişraw-Teilen Verwendung findet.¹²



Einer Veränderung bzw. Substitution unterlag wohl auch der uşul Ğanbar.¹³ Der gleichnamige, nur in einer Ausgabe des Bucharischen maqām 'Irāq (Beljaev 1967) vorkommende Instrumentalteil besitzt einen uşul, der im Anfang mit dem oben angeführten uşul Hafif identisch ist.



Auch andere uşul haben sich im Laufe der Zeit verändert, und zwar meistens in Richtung einer Vereinfachung bzw. Substitution durch einen anderen uşul. So gaben z.B. Rahmanov/Charratov 1925 den Se-uşul als einen sehr langen, 64 Zählzeiten umfassenden uşul an. In der neuesten Ausgabe der Choresmischen maqame (1980) dagegen ist dies nur noch eine überlieferte Formbezeichnung, denn dem Instrumentalstück se-uşul im maqām Buzruk liegt der uşul Ufar zugrunde. Auch der ehemals lange uşul Muġammas mit 32 Zählzeiten¹⁴ wird in jüngerer Zeit von den Musikern Choresms in stark vereinfachter Form ausgeführt (z.B. in den Teilen muġammas-i Rāst und muġammas-i Bayāt), indem sie sich auf die ständige Wiederholung eines kleinen Teillelementes beschränken:



Ähnliches gilt für den Iaqil in den Choresmischen maqāmen, der in der Praxis meist nur noch mit 4 Zählzeiten ausgeführt wird:¹⁵



In der Lokaltadttradition Bucharas und Samarkands unterlagen gerade die langen uşul Muġammas und Iaqil einer strengen Kanonisierung. Sie werden in allen maqām-Ausgaben mit gleicher

Struktur dargestellt und auch heute noch so gespielt. Interessanterweise gibt es hierbei große Ähnlichkeiten zwischen der transoxanischen und der türkischen Tradition seit dem 17./18. Jahrhundert:

uşul Muġammas

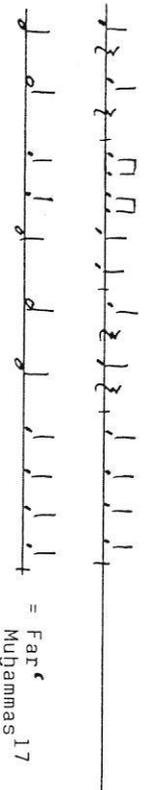
Buchara



Arutina¹⁶



Yekta (1922:3050)



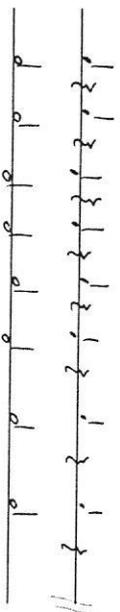
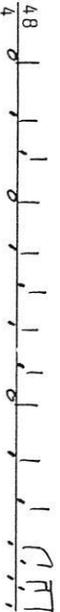
= Far' Muġammas¹⁷

uşul Iaqil

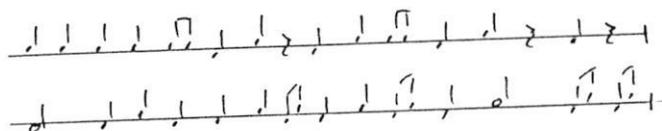
Buchara



Yekta (1922:3057)

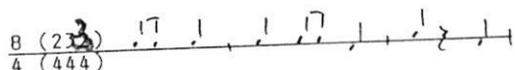


3 x 16 Zählzeiten

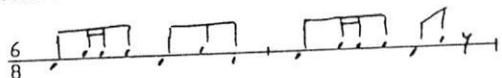


Dieses große Maß an Übereinstimmung kann kaum zufällig entstanden sein. Es zeigt vielmehr, daß die türkische und transoxanische Kunstmusik aus den gleichen Quellen schöpfte und daß sich bestimmte musikalische Gemeinsamkeiten wie die hier angeführten (aber auch z.B. die Struktur bestimmter Genres wie des pišraw) -trotz regionaler Eigenentwicklungen infolge von politischen Spaltungen und gesellschaftlichen Verfallstendenzen- über Jahrhunderte erhalten haben und bis heute fortwirken.

Der zu den "hinkenden" uşul gehörende Gardūn (pers.: gerdān = wechselnd) ist sowohl seinem Namen nach als auch seiner Struktur nach heute nur noch in der Bucharischen Tradition gebräuchlich.¹⁸ Der Instrumentalteil gardūn steht im maqām-Zyklus gewöhnlich an dritter Stelle:



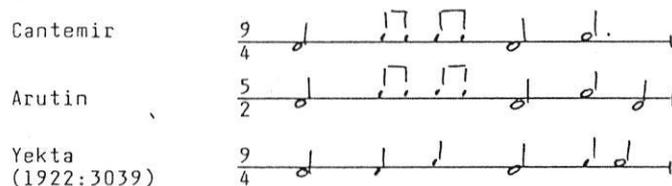
Der uşul tänzerischen Charakters Ufar dagegen ist in der Kunst- und Volksmusik Bucharas wie auch Choresms und vieler anderer Regionen des großen arabisch-islamischen Bereiches beliebt und verbreitet, wenn auch nicht immer unter diesem Namen. Die Bezeichnung ufar ist in Mittelasien gleichzeitig eine Genrebezeichnung. Der uşul Ufar hat dort im wesentlichen immer die gleiche Struktur:



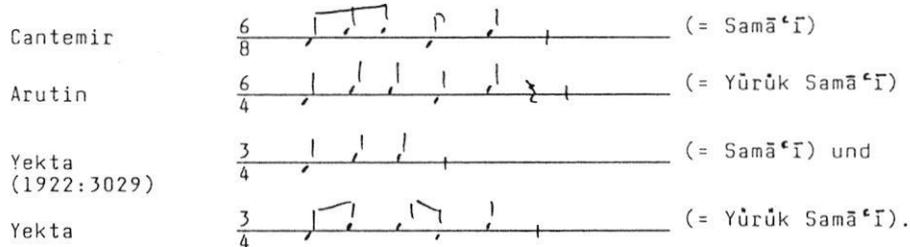
In den Choresmischen maqāmen tritt er sowohl im Instrumental- als auch im Vokal-Zyklus auf, in Buchara nur im Vokal-Zyklus. Der Ufar wird in Choresm schneller ausgeführt als im Bucharischen maqām.¹⁹ Sein wesentlich lebhafterer, schwungvollerer Charakter läßt Verwandtschaft mit der aserbeidschanischen

Volkstanzmusik durchscheinen.

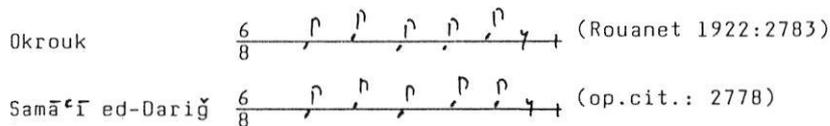
In der kleinasiatisch-türkischen Tradition gibt es (wie anhand von Quellen seit dem 17./18. Jahrhundert nachzuweisen ist) auch einen uşul Ufar, der jedoch mit dem mittelasiatischen Ufar nicht identisch ist, sondern hier zu den sogenannten hinkenden uşul gehört:



Es gibt in den drei letztgenannten Quellen jedoch einen anderen uşul, der weitgehende Übereinstimmung mit dem heutigen usbekischen und tadschikischen Ufar aufweist, und das ist der uşul Samā'ī bzw. Yürük Samā'ī:

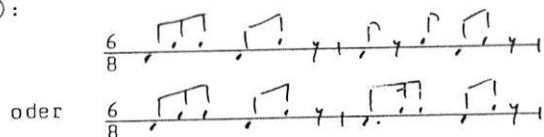


Im arabischen Bereich gibt es (nach Rouanet 1922) ebenfalls zwei uşul, die dem usbekisch-tadschikischen Ufar entsprechen:



Und auch in der aserbeidschanischen und persischen Tradition sind solche dem Ufar entsprechende uşul sehr verbreitet, insbesondere in Tanzliedern und Instrumentalstücken tänzerischen Charakters sowie in den zum Komplex des dastgāh gehörenden reng-hā und taşnīf-hā. Im Persischen wird dieser uşul bezeich-

nenderweise "šīr-i mādar" (Muttermilch) genannt (Caron/Safvate 1966:133):



Die uşūl der Vokalteile:

اۋر اوۋر

Zu den in den vokalen maqām-Zyklen verwendeten uşūl gehört (neben dem schon angeführten Ufar und dem nur aus zwei Schlägen bestehenden Darb-i qadīm - dem uşūl der Anfangsteile der maqām-Zyklen) der uşūl Talqīn bzw. Talqīnča, der auch außerhalb des šašmaqām in den Zeremonien der šūfī-Bruderschaften (Dīkr) Anwendung fand.²⁰ Er gehört zu den sogenannten "hinkenden" uşūl und wird in allen neueren šašmaqām-Ausgaben als Wechsel zwischen 3/4 und 3/8 angegeben:

Akbarov 1958: $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$

Matjaqubov 1977, Ms: $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$

Akbarov 1980: $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$

und $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$

šašmaqām (alle Ausgaben):²¹ $\frac{3}{4} \frac{3}{8}$

Dabei muß angemerkt werden, daß die Achtelpause (bzw. der Verlängerungspunkt) am Ende der Periode in der praktischen Ausführung zwischen dem Wert einer Achtel und einer Viertel schwankt, allerdings nicht innerhalb eines Stückes.

In anderen, bisher betrachteten Quellen ist Talqīn als uşūl-Bezeichnung nicht angetroffen worden. Aber bei Yekta und Rouanet werden andersnamige uşūl angeführt, die Ähnlichkeit mit dem usbekisch-tadschikischen Talqīn haben:

Yekta (1922:3038) $\frac{9}{8}$ uşūl Aksak

Yekta (1922:3039) $\frac{9}{8}$ uşūl šūfīan (2.Art)

Rouanet (1922:2779) $\frac{9}{8}$ ägyptischer Franğī

Die gleichfalls in den Vokal-Zyklen anzutreffende Bezeichnung "Suwāra" (pers.: beritten, reitend, hoch zu Roß) ist gleichzeitig eine Genrebezeichnung und ein uşūl, der in Choresm und Buchara eine zwar ähnliche, aber nicht identische Gestalt hat:

Choresm (Akbarov 1958) $\frac{13}{4}$

Buchara (alle Ausgaben)²² $\frac{13}{4}$

Der usbekisch-tadschikische uşūl Sawāre, der in ganz Transoxanien populär ist, hat im türkischen Bereich ein Pendant, das Yekta unter dem Namen "šarqī dawr-i rawānī" (d.h. östlicher Dawr-i rawān) anführt.

Yekta (1922): $\frac{13}{4}$

Die einen selbständigen, dem Hauptteil des maqām angefügten Vokalzyklus bildende zweite Gruppe der šu'bas, die nur in den bucharischen maqāmen vorhanden ist, enthält die offensichtlich aus ostturkestanischen (genauer: uigurischen und turkomongolischen) Regionaltraditionen stammenden uşūl

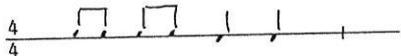
Moğulča: $\frac{5}{4}$

Qašqarča: $\frac{4}{4}$ oder $\frac{4}{4}$

oder $\frac{4}{4}$

Letzterer, dessen Name sich von der Stadt Kaschgar in Ostturkestan (heute Xinjiang) herleitet, scheint über den uigurischen muqām Eingang in den šašmaqām gefunden zu haben. Wie Hašimov (1976:53) mitteilt, gehört der "kaschgarische" uşul zu den wichtigsten uşul im uigurischen muqām und kommt meistens im letzten, "mašrab-nağma" genannten Teil des Zyklus vor.

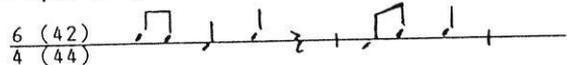
Darüberhinaus gibt es in der zweiten Gruppe der šu'bas den Teil "sāqī-nāma", ein Gedicht- bzw. Vokalgenre, das immer mit demselben uşul, dessen eigentlicher Name nicht bekannt ist, gesungen wird:



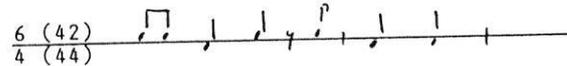
Er wird deshalb auch als uşul sāqī-nāma bezeichnet, obwohl sāqī-nāma ursprünglich keine uşul-Bezeichnung ist.

Analog verhält es sich mit den "nasr" (eigentlich "naṣr" = arab. "Prosa") genannten Teilen im ersten Vokalzyklus jedes maqām. Damit werden die verschiedenen šu'bas des Vokalzyklus jedes maqām (und in Buchara auch der Vokalzyklus als Ganzes) bezeichnet. Diese Teile werden immer mit demselben, sechs Zählzeiten umfassenden uşul ausgeführt:²³

Buchara
(Karomatov
1966-75 und
Akbarov 1959)



Choresm
(Akbarov 1980)



4.4. Die im šašmaqām verwendeten Genres und Genrenamen.*

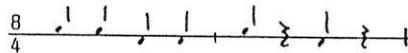
Neben jenen Genrebezeichnungen, die sich auf den ihnen zugrundeliegenden uşul beziehen, gibt es noch "echte" Genres, die zum großen Teil schon in den schriftlichen Quellen seit dem 14. Jahrhundert beschrieben worden sind.

Die instrumentalen Genres:

Die im Instrumentalzyklus des šašmaqām vorkommenden Genrebezeichnungen sind taşnīf, targīf, nağma und pīšraw. Die beiden letztgenannten kommen im Bucharischen šašmaqām nur in je einem maqām vor, während die erstgenannten obligatorische Teile aller Bucharischen maqāme sind. In den Choresmischen maqāmen dagegen finden sich pīšraws in allen maqāmen (außer Segāh), der Teil targīf dagegen nur in zwei (Akbarov 1958) bzw. in drei maqāmen (Romanovskaja 1939). An der Stelle des taşnīf im Bucharischen maqām steht in Choresm der wohl ältere, da dem maqām-Prinzip verpflichtete Teil "maqām" bzw. "tan-i maqām", dem der schon erwähnte uşul "Ḍarb-i qadīm" ($\frac{2}{4}$) zugrundeliegt, der metrorhythmische Freizügigkeiten in gewissen Grenzen zuläßt.

taşnīf

Der den Bucharischen maqām-Zyklus einleitende Instrumentalteil taşnīf (s. Notenbeispiel) basiert auf einem streng durchgeführten uşul von acht Zählzeiten:



174

* Der Begriff Genre wird hier (wie auch in Kapitel 3) in Anlehnung an die alten Quellen verwendet. Abd al-Qādir z.B. gebrauchte das Wort "şinf" (arab.: Gattung, Art, Kategorie), Cantemir das Wort "nawc" (arab.: Spezies, Art, Gattung, Sorte).

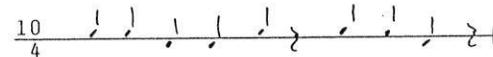
Seine Form wird durch das in den Choresmischen maqāmen so streng nicht angewandte Prinzip sich ständig ausweitender Sequenzierung bestimmt, das sich in den meisten taṣnīfs und tarǧīḥ der Bucharischen maqāme geltend macht. Ausnahmen sind der taṣnīf-i Segāh, der nach dem noch zu erläuternden muḥammadstyp aufgebaut ist und der taṣnīf-i Nawā, der formal Ähnlichkeit mit entwickelten turkmenischen Dutar-Stücken hat und der zusammengesetzten dreiteiligen Liedform entspricht.

Die Bezeichnung "taṣnīf" (von arab. ṣannaḥa = sortieren, klassifizieren, verfassen) wird in den alten Schriften allgemein für ein von einem muṣannif (Verfasser, Autor) verfaßtes musikalisches Werk verwendet; und "taḥlīf-i taṣānīf" war die "Lehre von der Komposition" überhaupt (s. Ğāmī 1960:17). Möglicherweise hat man mit diesem Begriff später dann alle jene musikalischen Gebilde bezeichnet, die metrorhythmisch fixiert waren. Diese Bedeutungsrichtung hat der Begriff auch in der persischen Musiktradition bekommen, wo er allerdings ein vokales Genre bezeichnet, und zwar ein metrisiertes, von einem zumeist namentlich bekannten Musiker geschaffenes Lied, das zusammen mit dem tänzerischen reng den Abschluß des dastgāh-Zyklus bildet.

Tarǧīḥ.

Mit "tarǧīḥ" (= Veranlassung zur Rückkehr; Wiederholung; Echo) bezeichnete man im 14./15. Jahrhundert (s. 'Abd al-Qādir 1977: 108 ff. und Erlanger IV:245 f.) eine bestimmte Spieltechnik auf einem Zupfinstrument, die durch das Wechselspiel zwischen Melodie- und Bordunsaite gekennzeichnet war. Die Struktur der in den heutigen Bucharischen maqām-Zyklen befindlichen Instrumentalteile tarǧīḥ ist (wie beim taṣnīf) durch stufenweises Aufsteigen der melodischen Bewegung mit nachfolgenden, immer länger werdenden Sequenzen geprägt, die zum Grundton zurückführen. Dem strengen Sequenzierungsprinzip nicht unterworfen sind lediglich der tarǧīḥ-yi Dūgāh, der nur am Schluß einen sequenzierenden Abgang hat und der targīḥ-yi Buzruk, bei dem nur vereinzelt Sequenzen auftreten. Der uṣūl tarǧīḥ ist im

allgemeinen der gleiche wie im taṣnīf; eine Ausnahme bildet nur der tarǧīḥ-yi 'Irāq, der im Bucharischen maqām eine 10/4-Periode hat:



Nağma.

Die Bezeichnung nağma wurde in der Geschichte der Musikkultur des Vorderen und Mittleren Orients immer in verschiedenen Bedeutungen gebraucht (Ton, Tongruppe oder Melodie; s. Kap.3 Anm. 31 u. 49). Sie kommt im gesamten Bucharischen šašmaqām nur ein einziges Mal vor, und zwar im maqām Nawā und bedeutet dort "instrumentale Melodie".

Pīšraw.

Das pīšraw genannte Instrumentalgenre ist unter anderem Namen (ṭarīqa) schon bei al-Fārābī (10. Jh.) belegt (s.o.S. 137). In einer persischen Quelle aus dem 11. Jahrhundert (Qābūs-nāma) wird ṭarīqa zusammen mit dem persischen Synonym rāh angeführt (s.o.S. 138 ff.). Mit beiden Begriffen werden Instrumentalstücke mit schwerem oder auch leichtem uṣūl bezeichnet. Im Kommentar zum "Kitāb" des Ṣafī al-Dīn wird ṭarīqa als metrisiertes Instrumentalstück mit unterlegtem uṣūl (im Gegensatz zu dem improvisatorischen "nawāḥt") beschrieben und mitgeteilt, daß die Perser ṭarīqa als pīšraw bezeichnen (s.o.S. 141). Wie aus den schriftlichen Quellen der folgenden Jahrhunderte hervorgeht, konnte der pīšraw mit einem beliebigen uṣūl ausgeführt werden, wobei es offensichtlich regional determinierte Bevorzugungen bestimmter maqāmāt und uṣūl gab. So nennt Kawkabī im 16. Jahrhundert als mögliche uṣūl für den pīšraw: Muḥammad, Turkī-ḍarb, Dū-yak und Ḥazāğ (s.o.S. 152). Darwīš 'Alī berichtet über Mawlānā Zain al-'Ābidīn Rūmī, daß er eine Vielzahl von pīšraws verfaßt habe, von denen der pīšraw-i Barawšān im maqām Ḥusaynī, der pīšraw-i Iaql im maqām 'Irāq und der

pīšraw-i Far^c im maqām Ḥusaynī besonders bekannt seien (Darwīš-‘Alī, Hs. 545:676).

Den pīšraws (peḡrevs), die Cantemir im Anhang zu seinem Traktat anführt, liegen u.a. die uṣūl Barafšān, Iaqlī, Muḥammad, Dawr-i kabīr, Dūyak und Darb al-faḥ zugrunde (s. Popescu-Judetz 1973: 283ff.). Letzteren bezeichnet Cantemir als besonders prädestiniert für den pīšraw, da seine Periode von 88 Zählzeiten gerade einer ḥāna des pīšraw entspreche. Von den türkischen Musikern, deren pīšraws vier ḥānas besitzen, werde dieser uṣūl vier Mal wiederholt, von den persischen Musikern nur drei Mal (op.cit.: 110). ‘Abd al-Qādir und dem Anonymus (15. Jh.) zufolge kann ein pīšraw drei, fünf, sieben oder mehr ḥānas haben sowie einen Teil, der mehrmals wiederholt wird und tarḡī^c-band bzw. sar-band genannt wird (s.o.S. 144f u. 149f.). Bei Kawkabī besteht der pīšraw aus zwei sar-ḥānas ("Kopf"-Teilen), miyān-ḥāna (Mittelteil) und bāzgūyī (s.o.S. 152). Darwīš ‘Alī spricht von drei sar-ḥānas, miyān-ḥāna und bāzgūyī. Aus seiner Beschreibung geht nicht eindeutig hervor, ob die miyān-ḥāna zu den drei sar-ḥānas hinzukommt oder ob die dritte sar-ḥāna die miyān-ḥāna ist (s.o.S. 156). Cantemir führt die miyān-ḥāna nicht mehr extra auf, sondern numeriert die ḥānas durchgehend (s.o.S. 164).²⁴ Offensichtlich waren aber die drei bzw. vier ḥānas nur die untere Grenze des Möglichen, denn Darwīš ‘Alī selbst soll einer aus dem Jahre 1604 stammenden Musiker-Enzyklopädie ("taḡkira-yi muḡribī") zufolge einen sogenannten "pīšraw-i gūša" verfaßt haben, der anscheinend aus sieben ḥānas bestand, wobei -ausgehend vom Hauptmaqām Dūgāh- jede ḥāna in einem anderen maqām stand. Auf diese Weise erklangen nacheinander ‘Uzzāl, Ḥusaynī, Bayātī, ‘Irāq und Segāh, bevor in der letzten ḥāna die Rückkehr zu Dūgāh erfolgte (Rašidova 1975:25).

Wie aber hat man sich die Form des pīšraw zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert vorzustellen? Genauere Angaben dazu finden sich vor allem in transoxanischen und türkischen Quellen aus jener Zeit.

Im türkischen Raum war die Hauptform des pīšraw (peḡrev) im 17./18. Jahrhundert wohl der pīšraw mit drei bis vier ḥānas und Ritornell (mulāzima), wobei am Ende jeder ḥāna sowie des mulā-

zima ein sich wiederholender Schlußabschnitt, genannt "taslīm", stand (b = taslīm):²⁵

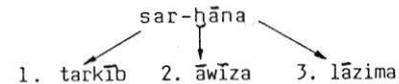
ḥāna 1		mulāzima		ḥāna 2		mulāzima		ḥāna 3		mulāzima		ḥāna 4		mulāzima	
A		B		C		B		D		B		E		B	
a	b	c	b	d	b	c	b	e	b	c	b	f	b	c	b

In Transoxanien beschreibt Darwīš ‘Alī Anfang des 17. Jahrhunderts den pīšraw in ganz ähnlicher Weise. Nur einige Formbezeichnungen unterscheiden sich. So wurde das in den türkischen peḡrevs als mulāzima bezeichnete Ritornell in Transoxanien traditionell bāzgūyī genannt, und der Abschnitt taslīm am Ende jeder ḥāna heißt bei Darwīš ‘Alī lāzima. Ihm zufolge hat der pīšraw die gleichen Formteile wie die Liedform ‘amal, und zwar drei sar-ḥānas, (miyān-ḥāna) und bāzgūyī. Die erste sar-ḥāna soll in der tiefen Lage (pastī), die miyān-ḥāna in der hohen Lage (balandī) erklingen, während der bāzgūyī seine Lage ändern und an die vorangegangene ḥāna anpassen kann. Eine sar-ḥāna gliedert sich nach Darwīš ‘Alī in die Abschnitte "tarkīb", "āwīza" und "lāzima" (s.o.S. 156).

Tarkīb ist der Anfangsteil, in dem die tonalmelodische Grundstruktur vorgegeben wird;

āwīza (pers.: angehängt) bedeutet die Fortsetzung, Fortspinnung des im tarkīb dargelegten Materials;

lāzima (wörtl.: Notwendigkeit, unerläßliche Bedingung) ist der am Schluß jeder ḥāna und des bāzgūyī unverändert wiederkehrende Abschnitt, der zum Hauptmaqām in Grundposition zurückführt:



Nach der Beschreibung Darwiš 'Alīš könnte man die formale Anlage eines transoxanischen pišraw im 17. Jahrhundert etwa so rekonstruieren:

sar-ḡ. 1	bāzg.	sar-ḡ. 2	bāzg.	miyān-ḡ.	bāzg.	sar-ḡ. 3	bāzg.
A	B	C	B	D	B	E	B
abc	dec	fgc	dec	h i c	dec	K l c	dec

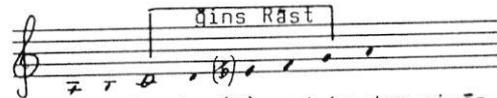
Bei der Analyse der Instrumentalteile des uns heute überlieferten Bucharischen šašmaqām nun konnte festgestellt werden, daß die am Schluß des Instrumentalzyklus stehenden Teile "muḡammas" und "taḡīl" prinzipiell die gleiche Struktur wie der von Darwiš 'Alīš beschriebene Typ des pišraw aufweisen, wenn auch die Anzahl der ḡānas nicht auf drei bzw. vier begrenzt ist und der bāzḡyī nicht immer nach jeder ḡāna ausgeführt wird. Auch ist es möglich, daß einer der drei von Darwiš 'Alīš benannten Abschnitte einer ḡāna wiederholt wird und ein anderer dafür entfällt. Die muḡammas-Teile im šašmaqām enthalten meistens nur die beiden wichtigsten Abschnitte: tarkīb und lāzima (siehe Analyse und Notenbeispiel 1).

Analyse "muḥammad-i Rāst":

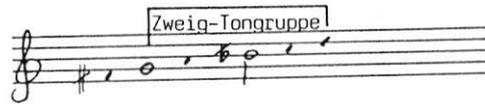
Dieser muḥammad besteht aus vier ḥānas und einem nach jeder ḥāna erklingenden bāzḡūyī. Jede ḥāna sowie der bāzḡūyī umfassen jeweils eine uṣūl-Periode von 32 Zählzeiten.

1. ḥāna	bāzḡūyī	2. ḥāna	bāzḡūyī	3. ḥāna =miyān-ḥ.	bāzḡūyī	4. ḥāna	bāzḡūyī
A	B	C	B	D	B	E	B
(A)	(A ₁)	(A ₂)	(A ₁)	(B)	(A ₁)	(A ₃)	(A ₁)
a b	c b	d b	c b	e f	c b	g b	c b

Die 1. ḥāna bewegt sich auf der Haupt-Tongruppe Rāst mit dem Finalton c:



In der 2. ḥāna wird die Quarte (f) und in der miyān-ḥāna die Quinte (g) zum zeitweiligen Grundton. Bei der miyān-ḥāna handelt es sich nicht um die bloße Versetzung der Haupt-Tongruppe ins Quintregister, sondern es kommt eine neue Nuance durch die Hervorhebung der Terz hinzu, die hier zumeist die neutrale (b) ist:



Die miyān-ḥāna ist die einzige ḥāna, die ohne den Abschnitt lāzima ist und nicht zur Haupt-Tongruppe zurückkehrt. Erst die 4. ḥāna, die mit der Oktave von Rāst (c'') beginnt, kehrt über das Quintregister zur Haupt-Tongruppe zurück.

Die meisten muḥammad-Teile der Bucharischen maqāme bestehen wie der beschriebene muḥammad-i Rāst aus zwei sar-ḥānas, miyān-ḥāna, rückführender ḥāna und bāzḡūyī. Es gibt aber auch Beispiele mit wesentlich mehr ḥānas (z.B. muḥammad-i Nawā) und mit nur drei ḥānas und bāzḡūyī (z.B. muḥammad-i Ḥusaynī im maqām Nawā und muḥammad-i Naṣrullā'ī im maqām Buzruk). Bei jenen muḥammad-Teilen mit mehr als vier ḥānas haben der bāzḡūyī und die ḥānas oft unterschiedliche Schlußabschnitte (lāzima). Charakteristisch für die meisten muḥammad-Stücke ist ferner, daß die ḥānas und der bāzḡūyī nicht in zwei gleiche Abschnitte unterteilt werden, sondern daß es in Übereinstimmung mit dem uṣūl entweder eine klare asymmetrische Phrasenbildung (9 und 7 Takte) gibt oder daß der Übergang fließend gestaltet wird.

Notenbeispiel 1

1. ḥāna A tarkīb: a muḥammad-i Rāst (nach Uspenskij 1924)*

2. ḥāna C d

3. ḥāna (=miyān-ḥāna) D e

4. ḥāna E g

* Der bāzḡūyī folgt nach jeder ḥāna.

* Bei Uspenskij ist der ganze maqām Rāst eine Oktave plus 1 Ganzton tiefer notiert.

** Die uṣūl-Angabe gründet sich auf Kuramoto 1967.

Bei den *taqīl*-Stücken sind in jeder *hāna* deutlich d r e i Abschnitte zu erkennen, die durchaus mit den von Darwīs 'Alī benutzten Termini treffend bezeichnet werden könnten, auch wenn sie den heutigen Musikern nicht mehr geläufig sind. Die meisten der *taqīl*- und *muḥammas*-Stücke der Bucharischen *maqāma* haben zwei *sar-hānas*, *miyān-hāna* und rückführende *hāna*, zwischen denen jeweils der *bāzḡuyī* steht. Die Länge von *hāna* und *bāzḡuyī* wird durch die Länge der *uṣūl*-Periode bestimmt, d.h. jede *hāna* (bzw. der *bāzḡuyī*) umfaßt beim *muḥammas* 32 und beim *taqīl* 48 Zählzeiten. Die *miyān-hāna* hebt sich immer durch tonalmelodische Besonderheiten bzw. Registerverschiebung nach oben von den anderen *hānas* ab. In der *miyān-hāna* fehlt häufig auch der in den anderen *hānas* unabdingbare Schlußabschnitt "lāzima", so wie im "*taqīl-i Wazmīn*" aus dem *maqām Rāst* (s. Notenbeispiel 2):

<i>hāna</i> 1	<i>bāzḡuyī</i>	<i>hāna</i> 2	<i>bāzḡuyī</i>	<i>miyān-h.</i> (3)	<i>bāzḡuyī</i>	<i>hāna</i> 4	<i>bāzḡuyī</i>
A	B	C	B	D	B	E	B
a b c	d e c	f g c	d e c	d' d" h	d e c	i k c	d e c

Notenbeispiel 2

taqīl-i Wazmīn (nach Uspenskij 1924)

1. *hāna* a
uṣūl?
 b
 c
bāzḡuyī d

2. *hāna* f
 g
 + c

3. *hāna* d'
 d"
 h

4. *hāna* i
 k
 c

Der *bāzḡuyī* folgt nach jeder *hāna*.

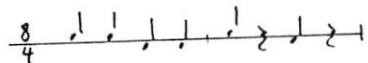
* Die *uṣūl*-Angabe basiert auf Karamatov 1967

Mitunter stellen auch die mittleren "āwīza"-Abschnitte nur eine (variierte) Wiederholung des tarkīb dar, wie im taqīl-i Rak-Rak aus dem maqām Rāst, bei dem es nur in der 2. und 3. hāna einen relativ selbständigen āwīza-Abschnitt gibt (s. Notenbeispiel 3):

hāna 1	bāzgūyī	hāna 2	bāzgūyī	miyān-hāna	bāzgūyī	hāna 4	bāzgūyī
A	B	C	B	D	B	E	B
a a' b	c c' b	d e b	c c' b	f g b	c c' b	h h b	c c' b

Wie diese Analysen zeigen, sind es also gerade die Instrumentalstücke mit den langen, jeweils den Umfang einer hāna bestimmenden uşūl,²⁶ die den ehemaligen Typ des pīšraw verkörpern, obwohl die in der Tradition Bucharas stehenden usbekischen und tadschikischen Musiker heute diese Instrumentalstücke nicht mehr als "pīšraw" bezeichnen. Für sie bedeutet "pīšraw" vielmehr eine Methode der Melodiebildung, bei der jeder Abschnitt (hāna) auf einer höheren Stufe als der vorangegangenen beginnt und in immer länger werdenden, absteigenden Sequenzenketten zur Finalis zurückführt.²⁷ Diese Art der Melodiebildung aber ist ausschließlich in den am Beginn des maqām-Zyklus stehenden Instrumentalteilen "taşnīf" und "tarǧīl"²⁸ anzutreffen.

Nur ein einziges Instrumentalstück im gesamten Bucharischen Şaşmaqām trägt noch die alte Bezeichnung "pīšraw", und zwar der "pīšraw-i Dūgāh" im maqām Dūgāh. Er wird mit einem acht Zählzeiten umfassenden, vielseitig einsetzbaren uşūl gespielt, der vor allem für die Teile taşnīf und tarǧīl^c charakteristisch ist:



Jedoch basiert dieses einzige noch als "pīšraw" bezeichnete Instrumentalstück nicht auf der oben erwähnten Sequenzierungsmethode, die heutzutage pīšraw genannt wird, sondern entspricht in seiner formalen Anlage vielmehr den Instrumentalstücken vom Typ des muḥammad und taqīl, also dem Typ des von Darwīš 'Alī beschriebenen pīšraw.

Notenbeispiel 3

taqīl-i Rak-Rak (nach Uspenskij 1924)

1. hāna a

bāzgūyī c

2. hāna c'

3. hāna f

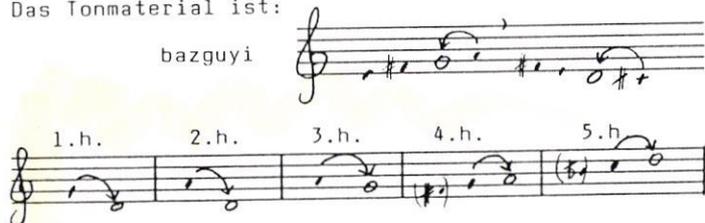
4. hāna h

Der bāzgūyī folgt noch jeder hāna. * uşūl-Angabe nach Karomatov 1967.

In diesem Stück ist die Tendenz zu einer übersichtlich gegliederten Form auf Kosten der musikalischen Substanz gewissermaßen auf die Spitze getrieben. Das Verhältnis von musikalischer Neuinformation und Wiederholung ist extrem zugunsten der letzteren verschoben. Das Neue am Anfang jeder *hāna* beschränkt sich auf zwei bis drei Töne, die dadurch einen extrem wichtigen Stellenwert bekommen. Alles andere ist Wiederholung. Um die Form zu erweitern, wird nach der 5. *hāna* der ganze *pīšraw* um eine Oktave nach oben transponiert, um schließlich mit der Wiederholung der 5. *hāna* in Originallage zu enden (s. Notenbeispiel 4).

Das Tonmaterial ist:

bazguyi



Außerdem sind in diesem Stück wesentliche Merkmale der Instrumentalmusik innerhalb der höfischen Sphäre Bucharas konzentriert enthalten:

- starke äußere und innere Geformtheit,
- starke Konzentration auf Einzeltöne,
- eigentliche Starrheit des melodischen und rhythmischen Bewegungsablaufs durch die Verwendung weitgehend unveränderlicher "Bausteine",
- unverhältnismäßig großer Anteil an Wiederholungen.

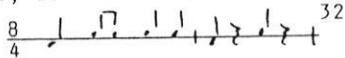
Gerade diesen Eigenschaften ist es wohl zu danken, daß die Instrumentalteile der *maqām*-Zyklen durch die sozialen und politischen Wirrungen unseres Jahrhunderts hindurch genauer und vollständiger tradiert worden sind als die Vokalteile. Die formale, rhythmische und melodische Fixiertheit dieser Instrumentalstücke ist keine durch die heutige Notenschrift heraufbeschworene Erscheinung, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern sie ist offensichtlich mit dem "Ordnen" des riesigen Repertoires im 18./19. Jahrhundert und mit der Ausführung in einem größeren Ensemble (4 - 7 Instrumente), die mehr unison als heterophon intendiert ist, entstanden. Erstaunlich ist, wie die usbekischen und tadschikischen Musiker diese beschriebene Starrheit und den hohen Anteil an Redundanz durch eine lebendige Interpretation zu kompensieren verstehen.

Notenbeispiel 4

pīšraw-i Dūgāh (Beljaev 1959)

Der *bazguyi* folgt nach jeder *hāna*.

Im Unterschied zum Bucharischen šašmaqām gibt es in jedem Choresmischen maqām-Zyklus ein oder mehrere als "pīšraw" bezeichnete Stücke, die aber nur in einigen Fällen dem alten, in den Traktaten beschriebenen Typ des pīšraw entsprechen.²⁹ Andere pīšraw-lar sind nach dem strengen Sequenzierungsprinzip aufgebaut, das im Bucharischen šašmaqām für die Teile tašnīf und tarǧīc typisch ist.³⁰ Aber es gibt auch solche, die aus der Vermischung dieser beiden Typen hervorgegangen sind.³¹ Das einzige, was diese so unterschiedlich strukturierten pīšraws miteinander verbindet, ist der ihnen allen unterlegte uşūl von acht Zählzeiten:



Es ist dies der einfachste unter den früher (d.h. zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert) für den pīšraw verwendeten uşūl, dessen eigentlicher Name wohl in Vergessenheit geraten ist und der deshalb "uşūl-i pīšraw" genannt wird.³³ Allerdings gibt es bei manchen pīšraws der Notenausgabe "Ūzbek ħalq muzikasi" Bd.VI keine durchgängige Übereinstimmung zwischen rhythmischer Periode und Melodiezeile.³⁴ Auch in den Transkriptionen Romanovskajas (1939), in denen grundsätzlich keine uşūl-Angaben gemacht werden, sind pīšraws enthalten, deren Ausführung mit dem oben erwähnten uşūl nicht möglich wäre, ohne daß es zu Inkongruenzen zwischen Melodie- und uşūl-Perioden kommen würde. Zum Beispiel hat der pīšraw-i Segāh dort Melodiezeilen von 10/4-Noten, die auch eine entsprechend lange uşūl-Periode erfordern würden. Und zum pīšraw III im maqām 'Irāq könnte nur eine 4/4-uşūl-Periode passen.

Aufgrund solcher Analysen kann man also annehmen, daß bestimmte pīšraws der Choresmischen maqāme ehemals auf anderen, verschiedenartigen uşūl basierten, die im Laufe der Zeit vergessen und durch den "neutralen", quadratischen uşūl ersetzt worden sind. Dieser paßte zwar in vielen Fällen, mitunter aber konnte die Melodiestructur doch nicht vollkommen angepaßt werden. Für die hier aufgestellte These, daß die Choresmischen pīšraws erst in jüngerer Zeit auf den oben angeführten uşūl festgelegt worden sind, sprechen auch solche überkommenen, in den maqām-Zyklen anzutreffenden Bezeichnungen wie "pīšraw-i

Gardūn" oder "pīšraw-i Zanǧīrī", die auf bestimmte traditionelle uşūl hinweisen. Auch bei jenen Instrumentalstücken mit den Bezeichnungen "ħafīf", "ḡarb al-faḥ", "ĉanbar", "paḡta-ḡarb" u.a., die heute mit jenem quadratischen "Ersatz-uşūl" gespielt werden, handelt es sich wohl um ehemalige pīšraws mit ihren eigenen uşūl, deren Gestalt jedoch im mittelasiatischen Raum nicht bis heute tradiert worden ist, während sie im Raum der heutigen Türkei zum Teil noch anzutreffen sind (s. Reinhard 1984 I:205ff.).

Zusammenfassung

1. Pīšraw war ursprünglich die allgemeine Bezeichnung für ein aus mehreren Teilen (ħāna) bestehendes Instrumentalstück, das - wie aus transoxanischen Quellen hervorgeht - im 16./17. Jahrhundert einen Mittelteil (miyān-ħāna) im höheren Register bzw. in einem verwandten maqām sowie einen ritor-nellartigen Teil (bāzǧūyī) besaß und in einem beliebigen maqām und uşūl ausgeführt werden konnte. Die persische Bezeichnung (pīš-row = "das Vorangehende"), die erst seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar ist, wurde wohl deshalb gewählt, weil dieses Instrumentalstück v o r einem Gesang bzw. einer Reihe von Vokalsätzen im gleichen maqām gespielt wurde.
2. In Transoxanien verlief die Entwicklung nach dem 17. Jahrhundert so, daß mehrere pīšraws im gleichen maqām, aber mit unterschiedlichen uşūl aneinandergesetzt wurden. Dabei wurde die Bezeichnung "pīšraw" dann als nicht erwähnenswerte Selbstverständlichkeit weggelassen und die Stücke lediglich nach ihrem uşūl und maqām benannt, so daß nun anstelle der langen Aufzählung "pīšraw im maqām Bayāt und uşūl Muħammas" einfach nur noch "Muħammas-i Bayāt" oder "Iaqīl-i Rāst" stand. Heute spielt man diese Instrumentalstücke v o r dem Vokal-Zyklus, aber n a c h den Instrumental-teilen tašnīf und tarǧīc, die die Funktion einer präludie-

renden Einleitung und der Ausschöpfung der tonal-melodischen Möglichkeiten und Charakteristika des dem ganzen Zyklus zugrundeliegenden maqām haben.³⁵

3. Wenn heutzutage das in den Teilen taṣnīf und tarǧīl angewandte Prinzip sich ausweitender Sequenzierung als "pīšraw" bezeichnet wird, so muß man annehmen, daß hier in jüngerer Zeit (frühestens im 18. Jahrhundert) eine Umdeutung des älteren pīšraw-Begriffes erfolgt ist, die allerdings gleichfalls dem Wortsinn (vorangehend) entspricht. Der alte, in den Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts erwähnte pīšraw aber lebt heute im Bucharischen šašmaqām in den Instrumentalteilen "muḥammas" und "taqīl" fort, die in ihrer formalen Anlage eine frappierende Ähnlichkeit mit dem von Darwīš 'Alī beschriebenen pīšraw aufweisen.
4. In den Choresmischen maqām-Zyklen, in denen im allgemeinen noch mehr alte Termini als in den Bucharischen anzutreffen sind, hat sich auch die Bezeichnung "pīšraw" im Sinne von Instrumentalstück erhalten. Diese Instrumentalstücke, die auf recht unterschiedlichen Form- und Strukturprinzipien beruhen, werden fast alle mit ein- und demselben uṣūl gespielt, der auch als "uṣūl-i pīšraw" bezeichnet wird. Aufgrund von Analysen, die in einigen Fällen eine mangelnde Übereinstimmung von uṣūl-Perioden und Melodiezeilen aufdeckten, kann man aber annehmen, daß der pīšraw auch in Choresm früher nicht auf diesen einen uṣūl festgelegt war.
5. Die nachweislich von den Persern (bzw. "Nichtarabern") in die arabisch-islamische Musikkultur eingeführte Instrumentalform "tarīqa" (10. Jahrhundert), die später "pīšraw" (14. Jahrhundert) genannt wurde, hat sich durch interregionale und interethnische Kontakte und Wechselbeziehungen in vielen Gebieten des arabisch-islamischen Weltreiches verbreitet, wo sie -aufbauend auf den eigenen lokalen Traditionen- sich in jeder Region in besonderer Weise entwickelt hat. Den pīšraw in Transoxanien kennzeichnet heute eine feste, wenngleich nicht mehr bewußt reflektierte Bindung an die Tradition (s. Struktur der muḥammas- und taqīl-Teile).

Andererseits gab es eine Umdeutung des Begriffes, der sich nun vorwiegend auf eine bestimmte Art der Melodiestructur bezieht. In Choresm dagegen wurde diese Instrumentalform auf einen einzigen uṣūl festgelegt, der nun zum Kennzeichen des pīšraw geworden ist.

Die vokalen Genres:

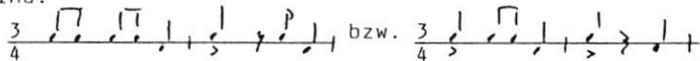
Die in den Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen vorkommenden Bezeichnungen von vokalen Genres sind: tarāna, naqš, fariyād, suwāra, 'amalāt, šawt, mustazād und sāqī-nāma. Sie werden zum größten Teil schon in den schriftlichen Quellen des Mittelalters erwähnt. Darüber hinaus gibt es noch Genrenamen, die sich von den sie charakterisierenden uṣūl herleiten, wie ufar, talqīn und talqīnča, qašqarča und muḡulča. Eine weitere Bezeichnung, deren Herkunft allerdings nicht ganz geklärt ist und mit der in Buchara sowohl der gesamte Vokalzyklus als auch seine einzelnen šu'bas benannt werden, ist das arabische Wort "naṣr" (lokal: nasr), das einfach "Prosa" bedeutet.³⁶ Wahrscheinlich soll diese Bezeichnung nur andeuten, daß es sich um vokale Ausführung, das heißt um Musik mit Text handelt, keinesfalls jedoch, daß es gesungene Prosa sei, denn diese hat in der Musik der islamischen Zeit so gut wie keine Rolle mehr gespielt. Merkwürdigerweise aber wird eine stammverwandte Wortform, nämlich "mantūr" (verstreut, prosaisch, Prosa, Prosawerk) in Choresm zur Bezeichnung des Instrumental-Zyklus verwendet, während der Vokal-Zyklus im Gegensatz dazu "manzūm" (d.h. in Versen, poetisch) genannt wird, was ja auch den Gegebenheiten entspricht.

Tarāna.

Das schon im 11. Jahrhundert erwähnte Liedgenre volkstümlichen Charakters "tarāna" (s.o.S. 138f.), dem die Gedichtform rubā'ī (d.h. Vierzeiler mit 11- bis 13-silbigen Zeilen, meist nach dem Schema aaba gereimt) zugrundeliegt und das zwar eine miyān-hāna

(Abschnitt im höheren Register) haben kann, aber nicht unbedingt haben muß (s.o.S. 142), findet sich im Bucharischen šaš-maqām in unterschiedlichster Gestalt, sowohl was den Text, als auch was die musikalische Form und den uşūl betrifft. Die Texte der tarānas sind hauptsächlich die erwähnten rubā'iyāt, aber auch andere, vorwiegend der Volkspoeseie entstammende bzw. ihr nahestehende Vierzeiler mit unterschiedlichen Reimformen und zumeist kurzen Verszeilen, die nicht dem quantitativen Metrum "arūḍ" unterliegen, sondern auf dem in der usbekischen und tadschikischen Volkspoeseie üblichen syllabischen Metrum "barmak" (usb.) bzw. "hiḡā" (tadsch.) basieren. Darüber hinaus gibt es Zweizeiler mit Kurzzeilen, aber auch eine große Anzahl von Fragmenten aus Ghaselen der klassischen Dichter. Entsprechend unterschiedlich ist auch die musikalische Form der in den Bucharischen maqāmen gesungenen tarānas. Sie reicht von der einfachsten zweiteiligen Liedform (A B), bei der die Melodiezeilen in Abhängigkeit von der Textlänge einfach wiederholt werden,³⁷ über die sehr häufig anzutreffende Bogenform (A B A oder A A₁ A),³⁸ die auch mit Refrain vorkommt,³⁹ bis hin zu entwickelteren Formen, in denen mitunter ein oder mehrere melodische Höhepunkte (awḡ) auftreten. Sehr häufig ist auch die im usbekischen und tadschikischen lyrischen Volkslied anzutreffende, dem Aufbau des rubā'ī direkt entsprechende Form A A B A oder die kompliziertere Form A A₁ B A₁.⁴⁰ Die letztgenannte Form tritt auch mit Refrain auf, d.h. AR A₁ R A₂ R A₁ R.⁴¹ Weiterhin gibt es unter den tarānas symmetrische Formen wie z.B. A A₁ A₂ A₁ A⁴² oder auch A B B A.⁴³

Der in den tarānas am häufigsten anzutreffende uşūl ist dreiteilig und hat drei oder sechs Zählzeiten. Die Hauptformen dieses uşūl sind:



bzw. bzw. sowie der für die šu'ba "nasr" typische uşūl:

Das Notenbeispiel 5 zeigt eine tarāna in ihrer einfachsten Form. Der Text hat 8-9 silbige Verszeilen (ab, ab, cc) und beruht auf dem volkstümlichen Metrum hiḡā.

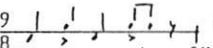
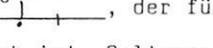
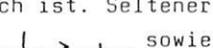
Notenbeispiel 5

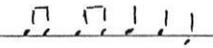
tarānayı 3 von sarahbār-i Buzruk (Beljaev 1950)

Wenn du zu meinem Haus kommst,
So komm allein, komm allein.

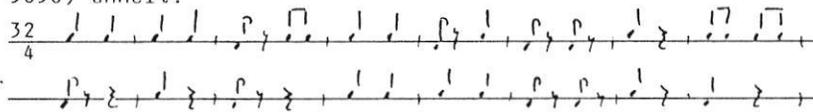
Das Glück sei dir treu, meine Geliebte,
Komm allein, komm allein.

Du mit dem Mund der Pistazie,
Du mit der Zunge wie Antimon.

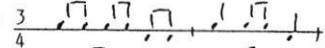
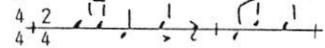
Es gibt aber auch eine ganze Reihe von tarānas, deren Texte nach dem klassischen Versmaß gestaltet sind. Bei den unterlegten uşūl scheint es sich trotz äußerlicher Unterschiede häufig um die gleiche rhythmische Periode zu handeln, die aber aufgrund der unterschiedlichen Textmetren (meistens Hazağ v - - | v - - | v - - | v - - |, Ramal - v - - | - v - - | - v - - | - v - - | oder Rağaz - - v - | - - v - | - - v - | - - v - |) an jeweils anderer Stelle beginnt, so daß der Hauptakzent verschoben wird. Interessanterweise liegen die Akzente nicht auf den tiefen "bum"-Schlägen, sondern auf den hohen "bak"-Schlägen, die in der Regel auch immer mit einer metrischen Länge im Text sowie der Dehnung bzw. dem melismatischen Aussingen eines Tones in der Melodie zusammenfallen.⁴⁴ Viele der tarānas basieren auf dem "hinkenden" uşūl talqīn  und auf einem vierteiligen uşūl , der für das "sāqī-nāma" genannte Genre charakteristisch ist. Seltener sind der sieben-teilige uşūl  sowie der dreizehn

Zählzeiten umfassende uşūl 

der das Genre "suwāra" kennzeichnet. In einer einzigen tarāna des gesamten šašmaqām wird ein aus 32 Zählzeiten bestehender uşūl verwendet (Rağabi 1978:127), der äußerlich dem Muḥammad im Instrumentalzyklus und dem türkischen Hafīf (Yekta 1922: 3056) ähnelt:



Ursache der großen Vielfalt der Formen und uşūl in den tarānas des Bucharischen šašmaqām ist weniger die Erweiterung dieser Liedform selbst als vielmehr die Ausdehnung der Bezeichnung tarāna auf eine Reihe von verschiedenartigen Vokalformen, die ehemals als ʿamal, naqṣ, suwāra u.a. klassifiziert worden sind.⁴⁵ Während noch im 19. Jahrhundert lediglich die auf den Anfangsteil jedes maqām folgende Liedform als tarāna bezeichnet wurde, heißen heute alle zwischen den Hauptteilen stehenden und diese verbindenden und zur Auflockerung dienenden

Gesangsformen tarāna. Die Texte einiger tarānas aus der Handschrift des 19. Jahrhunderts (Karomatov 1975:143ff.) finden sich teilweise -wenn auch nicht unverändert- in den tarānas der neueren šašmaqām-Notenausgaben wieder. So weist der Text der tarāna-yi Buzruk der besagten Handschrift Ähnlichkeiten mit dem Text der ersten tarāna nach dem sarahbār-i Buzruk in der tadschikischen Ausgabe auf (Beljaev 1950:61ff.), und er wird auch in beiden Fällen dem Dichter Ğīādī zugeschrieben. Solche Text-Kongruenzen finden sich auch zwischen der tarāna-yi Nawā aus der Handschrift und der ersten tarāna nach dem sarahbār-i Nawā (Beljaev 1957:45f.) sowie zwischen der tarāna-yi Segāh und der zweiten tarāna nach dem sarahbār-i Segāh (Karomatov 1973:33). In allen drei Beispielen hat der uşūl sechs Zählzeiten:  (Buzruk und Segāh) und  (Nawā)

Die musikalische Form von zwei der genannten tarānas (tarāna-yi Buzruk und tarāna-yi Segāh) ist die dreiteilige Liedform A B A' mit Refrain: die tarāna-yi Rāst ist in der symmetrischen Form A A₁ A₂ A₁ A aufgebaut und die tarāna-yi Nawā besteht -entsprechend dem nicht direkt zusammenhängenden, sondern aus verschiedenen Vierzeilern zusammengestellten Text- aus mehreren, zwar ineinander übergehenden und melodisch zum Teil auch verbunden, aber dennoch relativ unabhängigen Teilen, die sich durch immer kurzatmiger und damit spannungsvoller werdende melodische Phrasen auszeichnen.

So wie im 19. Jahrhundert im Bucharischen šašmaqām nur der erste, auf den Hauptteil folgende Gesang als tarāna bezeichnet wurde, deren Existenz anhand von Textähnlichkeiten auch noch in der heutigen Praxis nachgewiesen werden kann, so scheint es auch in der Lokaltradition Choresms in jedem maqām jeweils nur eine tarāna gegeben zu haben, die immer auf den "maqām" genannten Hauptteil des Zyklus folgte und sich auch tonalmelodisch von diesem ableitete.⁴⁶ Die tarānas im Choresmischen maqām Rāst und Nawā sind in der Form des rubāʿī mit elfsilbigen Zeilen, mehrstrophig, aber mit unterschiedlichem Reim in

den einzelnen Strophen. Tarāna-yi Nawā hat drei Strophen ohne Refrain, tarāna-yi Rāst besitzt zwischen den zwei Strophen einen zweizeiligen Refrain. Das Verhältnis von Textreim und Melodiestructur in tarāna-yi Rāst ist folgendes (s. auch Notenbeispiel 6):

<u>Endreim</u>	<u>Melodiezeilen</u>
1. Strophe: a } a } a } b }	A (10 mal)
Refrain: b } b }	A ₁ (2 mal)
2. Strophe: c } c }	A ₂
Refrain: c } c }	A (2 mal)
Refrain: b } b }	A ₁ (2 mal)

Übergreifendes Prinzip ist hier also eine Bogenform, bei der sich der Teil A₂ als Höhepunkt heraushebt. Der tarāna-yi Nawā hingegen liegt die im usbekischen und tadschikischen entwickelten lyrischen Volkslied sowie in vielen Vokalteilen des Šašmaqām häufig anzutreffende Großform A A₁ B A₁ zugrunde. Hier ist das Verhältnis von Versreim und Melodiestructur folgendermaßen:

<u>Text</u>	<u>Melodie</u>
1. Strophe: a } b } c } b }	a } A a ₁ } A ₁ a ₁ }
2. Strophe: d } d } c } b }	c } B a } B c } B d }
3. Strophe: c } c }	a ₁ } A ₁ a ₁ }
b } b }	a ₁ } A ₁ a ₁ }

Notenbeispiel 6

tarāna-yi Rāst (Akbarov 1958)

instr. Vorspiel

usul: 1. 1. A

Hus-ni-ŋiz ſamt-i- ga par-wā-na-li- ğim,

Haġ-ri-ŋiz tu-ni- da de-wā-na-li- ğim.

ġi-ŋiz ma-yi- din mas-tā-ha-li- ğim,

De-wā-na-li-ğim de-wā-na-li-ğim.

Siz jā-rim u-ġun siz jā-rim u-ġun.

Refrain A₁ A₂

Nā-lān bō-li-ġim, siz jā-rim u-ġun. Af-ġān qi-li-ġim, sen jā-rim u-ġun.

instr. Zwischenspiel II. 1. A₂

Tu-nu kun-da mu-dām

jā-dim- da ō-zing. Fik-ru ti-la-ġim oġ mis-li ju-zing,

Dil or-zu si-dur, jā, tol-li sō-zing, ta-nu kun-da mu-dām jā-dim- da ō-zing.

Refrain A₂ A₁

Nā-lān bō-li-ġim, siz jā-rim u-ġun. Af-ġān qi-li-ġim, sen jā-rim u-ġun.

tarāna-yi Rāst (choresm.), Text: volkstümlich

Daß ich der Falter bei der Kerze deiner Schönheit bin,
daß ich in der Nacht der Trennung von dir nicht bei Sinnen bin,
daß ich vom Wein der Liebe zu dir trunken bin,
daß ich nicht bei Sinnen bin, ist wegen dir, Geliebte.

Mein Wehklagen ist wegen dir, Geliebte,
Mein Schluchzen ist wegen dir, Geliebte.

Bei Tag und Nacht hab ich immerzu nur dich im Sinn,
Mein Wunschtraum ist dein mondgleiches Gesicht,
Mein Herzenswunsch, Geliebte, ist ein freundliches Wort von dir,
Bei Tag und Nacht hab ich immerzu nur dich im Sinn.

Mein Wehklagen ist wegen dir, Geliebte,
Mein Schluchzen ist wegen dir, Geliebte.

Ich bedanke mich bei Herrn Ronald Reibert für die Übersetzung der usbekischen Texte der Notenbeispiele 6, 7, 8, 10, 11, 15 und 16.

Den übrigen tarānas der Choresmischen maqāme liegen Gedichte in der Form der Ghasele aus der Feder klassischer Poeten zugrunde. Dabei ist der Text der tarāna-yi III im maqām Buzruk und der tarāna im maqām Segāh nur äußerlich einer Ghasele ähnlich, denn statt der Langzeile von 16 Silben gibt es hier nur zehn- bzw. elfsilbige Zeilen, die in direkter Anlehnung an die Volkspoesie entstanden sind.

Zusammenfassung

Die tarāna im engeren und traditionellen Sinne steht dem lyrischen Volkslied nahe und wird auf Vierzeiler (rubā'iyāt) oder andere kurzzeilige Gedichte gesungen. Wenn jedoch langzeilige klassische Gedichte verwendet werden, so sind die Verszeilen in zwei Hälften geteilt und besitzen häufig auch einen Innenreim, das heißt sie werden den durchweg kurzen Melodiezeilen, die nur zwei bis höchstens drei uşūl-Perioden zu sechs Zählzeiten umfassen, angepaßt. Melodischer Grundbaustein ist aber oftmals nur die aus einer uşūl-Periode bestehende Phrase. Die tarānas sind also charakterisiert durch Verknüpfung von verschiedenen, melodisch und rhythmisch verwandten, kurzen Melodieabschnitten, die im Mittelteil manchmal ins Quint- oder Oktavregister versetzt werden, am Schluß aber immer zum Ausgangspunkt zurückkehren. Die für die meisten Vokalgenres in den maqāmen kennzeichnende melodische Kulmination (awǧ) hat in den tarānas im allgemeinen keinen Eigenwert, ist nicht ausgearbeitet und nicht mit Ausweichungen in andere tonalmelodische Bereiche (namūden) verbunden, sondern wird meist nur durch die Versetzung von melodischen Abschnitten in die Oktavlage erreicht. Insofern ist es richtig, wenn Kenner und Ausführende der maqāme den Standpunkt vertreten, daß in den tarānas keine namūden verwendet würden, auch wenn Karomatov und Raǧabov (Sašmaqām, 1975:192) und Raǧabī (1978:106, Anm.1) feststellten, daß es in einigen tarānas des Bucharischen šašmaqām solche namūden gäbe. Dabei handelt es sich aber, wie Analysen ergaben, nicht um das Genre tarāna im traditionellen Sinne,

sondern um andere Liedformen, die erst in neuerer Zeit und nur in der Lokaltradition Bucharas als tarāna bezeichnet worden sind. So war z.B. die zweite tarāna von Nawrūz-i Ḥārā im maqām Segāh (in der die Sänger gewöhnlich namūden einfügen) nach Aussage von Raḡabī (1978:106) früher unter der Bezeichnung "naqš" bekannt. Ebenso könnte die tarāna von nasr-i Bayāt im maqām Nawā ein naqš gewesen sein, denn sie hat auffallende Ähnlichkeit mit dem auch ausdrücklich so genannten naqš im Choresmischen maqām Nawā.

Naqš.

Die Liedform "naqš" (pers.: Darstellung, Schilderung, Bild, Abbildung, Zeichnung, Muster, Ornament) hat im Laufe der Zeit - von der ersten uns bekannten Erwähnung im 15. Jahrhundert bis zur Ausführung im Choresmischen maqām-Zyklus- eine gewaltige Entwicklung durchgemacht. Während der naqš im 15. Jahrhundert der Einleitung (maṭla^c) eines ʿamal ähnlich war, weder miyān-ḥāna noch bāzgašt besaß,⁴⁷ (s.o.S. 148) haben Kawkabī, Darwīš ʿAlī und Nayinī ihn als Genre definiert, dem verschiedene leichte uṣūl zugrunde liegen und dessen Gedichttexte verschiedene Form und unterschiedliche Metren haben können (s.o.S. 153, 157, 160). Und Cantemir nennt um 1700 drei verschiedene naqš-Arten: den naqš aus zwei Doppelversen mit miyān-ḥāna und Refrain in der Bogenform A R B R A, den naqš aus zwei abiyāt ohne miyān-ḥāna, aber mit Refrain sowie den naqš aus drei abiyāt mit miyān-ḥāna, ḡayl und Refrain, dessen Melodiestructur der Reimform einer Ghasele entspricht: A A B A C A D (A) (s.o. S. 162f.).

Heute gibt es nur in den Choresmischen maqām-Zyklen noch sogenannte naqše,⁴⁸ wobei ihre Form hier im Vergleich zu den Traktaten stark entwickelt und erweitert worden ist. Drei der insgesamt vier naqše werden auf Ghaselen von sieben abiyāt (die Verszeile hat 16 Silben) gesungen und einer (im maqām Dūgāh) auf ein sechs Doppelverse umfassendes Gedicht in der Art einer Ghasele, aber mit nur zehnsilbigen Verszeilen. Diese naqše sind - wie es auch in den schriftlichen Quellen angegeben

wurde- an keinen bestimmten uṣūl gebunden. Zwei von ihnen, d.h. der naqš im maqām Dūgāh und der naqš im maqām Segāh stehen im "hinkenden" uṣūl Talqīn, die beiden anderen in dem in Choresm so beliebten tänzerischen 6/8 - uṣūl. Die musikalische Form der vier naqše ist zwar im Detail verschiedenartig, entspricht im großen und ganzen aber immer der Bogenform, allerdings mit veränderter und mehr oder weniger stark gekürzter Reprise. Besonderes Gewicht erhält - im Unterschied zu den tarānas der Mittelteil B, in den oft mehrere melodische Höhepunkte eingebaut und auch durch angedeutete namūden neue Farbnuancen in den tonalmelodischen Ablauf eingebracht werden. Bei allen vier naqšen der Choresmischen maqāme wird die Verszeile in zwei Hälften geteilt, so daß jeweils eine Verszeile auf zwei Melodiezeilen gesungen wird. Eine Melodiezeile umfaßt dann zwei (bei uṣūl Talqīn) bzw. vier (bei uṣūl Ufar) uṣūl-Perioden (s. Notenbeispiel 7).

Durch vergleichende Analysen konnte festgestellt werden, daß es zwischen den naqšen in den Choresmischen maqāmen und bestimmten tarānas in den gleichnamigen Bucharischen maqāmen unübersehbare Ähnlichkeiten in tonalmelodischer und rhythmischer Hinsicht gibt.⁴⁹ Dabei entsprechen einem Choresmischen naqš zuweilen mehrere kurze Bucharische tarānas bzw. eine tarāna enthält nur die Hauptelemente des entsprechenden naqš, ohne dessen ausgearbeitete melodische Kulminationen zu besitzen. In einer Art Rückbesinnung auf die ursprüngliche Gestalt dieser tarānas fügen einige der in der Tradition Bucharas stehenden Musiker in neuerer Zeit wieder Kulminationen und auch namūden ein. Dies wird durch Junus Raḡabī bestätigt, der sich auch auf den alten Namen solcher tarānas - nämlich naqš- besinnt (Raḡabī 1978:106).



1)

2)

1) 'Alī-Šīr Nawā' I: "Dīwān". Fest mit Musikanten.

2) Šaraf al-Dīn 'Alī Jazdī: "Zafār-nāma". Tīmūr auf einem Gelage in der Umgebung Samarkands.

Notenbeispiel 7

naqš im maqām Nawa (Akbarov 1958)

instr. Vorspiel

1. Muš-kin qā-jing-ning haj'a-ti ul-čai-mi gal-čad us-ti-na.

2. Qat-lim u-čün hass kel-tu-rut nün ä-ti bän säd us-ti-na.

1. Qil-gil ta-mä-jä qā-na-ti ze-bä-si bir-La o-ra-zin,

2. Gar köv-ma-sung gul bäl-jä-nin paj-wän-dil sam-säd us-ti-na

instr. Zwischenspiel

1. Nā-zu a-dū-u gän-za-si qat-lim qi-luv-čar dam ba-gam,

2. Wah mun-ča ā-fat-mu bö-luv bir ā-da-mi-čad us-ti-na,

instr. Zwischenspiel

1. Men has-ta-ge jāh as-ra-mak am-di ä-tur duš-vär-kin,

2. qā-til kö-zi be-dād ä-tar hav lah-za be-čad us-ti-na.

instr. Zwischenspiel

1. kl gkl ju-zi säw-qi bi-čä saj-dä köng-čul sä-mu sa-har,

1. Bul- bul- dek oj- far ming na-wā juz-naw' far- jād us-ti-na
 juz-naw' far- jād us-ti-na.

2. Bā- šim-ga jāj- gač gam tē-zi ming-din bil-ti-ča bāl-ma-jāj.
 (ha) (ha) (ha)

instr. Zwischenpiel

2. Gav- dan a- gav ming Be-su- tun jāj- dar- sa Far- hād us-ti- na
 (ha) (ha) (A-dō-ne-na)

XII.
 1. Ne gur'at i- la Ā- ga- hi āō- gū, ā- gū, sōz der- ga- kīn,
 2. Ming haj- li gam qil- miš hu- gum ul zā- ri nā- sād us-ti- nā.
 ul zā- ri nā- sād us-ti- nā (nā- lān nā- lān giv- jān giv- jān
 ā- rā- mi- jān jā- ri- mā) (ha)

naqš im maqām Nawā (choresm.), Text: Āgāhī.

1. Die Bögen deiner moschusschwarzen Brauen über Augen, die wie Henker blicken,
 Künden den Befehl, mich zu töten, gleichsam ein "Nūn" über ein "Šad" gezeichnet*
2. Ergötze dich an der Schönheit ihrer Figur und ihres Antlitzes.
 Sahst du je schöner die Rose sich winden am Buchsbaum empor ?
3. Ihre Zartheit, Anmut und Koketterie lassen mich tausend Tode sterben.
 Kann solch Unheil für nur einen einzigen Menschen bestimmt sein ?
4. Für mich Leidenden ist es nun schwierig, meine Seele zu retten,
 Da ihre todbringenden Augen mit jedem Blick neues Unrecht heraufbeschwören.
5. Der Liebreiz dies' rosengleichen Gesichts läßt mein stöhnendes
 Herz verstummen,
 So wie die Nachtigall morgens und abends mit tausend Melodien
 Hunderte von Schreien übertönt.
6. Liebe der Himmel stürzen auf Farhad selbst tausendfach den Fels Bisutun,
 Es wäre kaum ein Tausendstel jener Steine des Kummers,
 die auf mein Haupt einschlugen.
7. Welchen Mut bräuchte Āgāhī, den Mund zu öffnen, um davon zu sprechen,
 Daß Tausende Armeen des Kummers über ihn, den unglücklich Weinenden,
 hergefallen sind.

* Das arabische Wort "naqš" (Befehl) wird mit den Buchstaben ن (Nūn) und ص (Šad) geschrieben. Setzt man ein "Nūn" umgekehrt über ein "Šad", so erinnert dieses Bild entfernt an eine Braue über einem Auge.

Fariyād.

Die Bezeichnung "fariyād" (pers.: Geschrei, Gejammer, Klage) ist in keiner der bisher betrachteten Traktate erwähnt worden, findet sich jedoch in den Choresmischen maqāmen Rāst und Nawā (s. Üzbek halq VI:76, 265). Die als fariyād bezeichneten Vokalteile haben den gleichen uşūl wie die "nasr" genannten šu'bas in den Choresmischen maqāmen. Es ist anzunehmen, daß der fariyād im maqām Rāst die Funktion des nasr-i 'Uššāq übernimmt und der fariyād im maqām Nawā anstelle des nasr-i Bayāt steht, denn bei einem Vergleich zwischen dem nasr-i 'Uššāq im Bucharischen maqām Rāst und dem fariyād im Choresmischen Rāst stellt sich heraus, daß beide Teile prinzipielle Übereinstimmung aufweisen, wobei der fariyād allerdings zusätzlich noch einen Vorspann in der Art eines "muqaddima" (arab.: Vorwort) besitzt, der von Rāst erst zu 'Uššāq hinleitet. Und beim Vergleich des fariyād im Choresmischen maqām Nawā mit dem Teil Bayāt, der irrtümlich in den Choresmischen maqām Dūgāh eingefügt worden ist (s. Üzbek halq VI:370), eigentlich aber zu Nawā gehört, zeigt sich, daß beide Teile (bis auf zwei kleinere Abweichungen) "wörtlich" übereinstimmen; der "Bayāt" ist lediglich einen Ton höher notiert worden.

Man kann deshalb annehmen, daß fariyād keine eigenständige Liedform ist, sondern nur eine andere, möglicherweise ältere Bezeichnung für die beiden genannten nasr-Teile.

Suwāra.

Die Bezeichnung "suwāra" (wörtlich: beritten, reitend, hoch zu Roß) findet sich gleichfalls nicht in den betrachteten theoretischen Quellen. Im Bucharischen šašmaqām jedoch ist suwāra ein liedhaftes, der tarāna verwandtes (und in den usbekischen Ausgaben auch als tarāna bezeichnetes) Genre, dem ein uşūl aus 13 Zählzeiten zugrunde liegt (s.o.S. 181).

In der Textquelle des Bucharischen šašmaqām aus dem 19. Jahrhundert (s. Karomatov 1975:143 ff.) sind insgesamt siebzehn suwāras verzeichnet; in den neueren Notenausgaben sind es

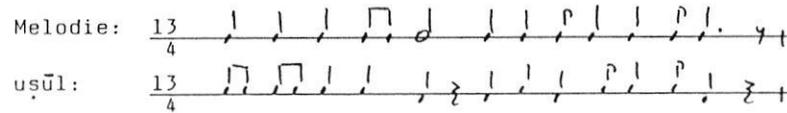
nur noch zwölf, und zwar:

im maqām Buzruk	-	suwāra-yi Naşrullā ⁵⁰
im maqām Rāst	-	suwāra-yi Rāst
im maqām Nawā	-	suwāra-yi Nawā
im maqām Dūgāh	-	suwāra-yi Dūgāh
	-	suwāra-yi Čārgāh
	-	suwāra-yi Dūgāh-Ḥusaynī
im maqām Segāh	-	suwāra-yi Segāh
	-	suwāra-yi Nawrūz-i Ḥārā
im maqām 'Irāq	-	suwāra-yi 'Irāq (drei verschiedene)
	-	suwāra-yi Muḥayyir.

Den suwāras im Bucharischen šašmaqām liegen in den neueren Notenausgaben Gedichttexte von meist zwei bis drei abiyāt zugrunde. (In der Handschrift aus dem 19. Jahrhundert jedoch haben die Texte ganz unterschiedliche Ausmaße; sie reichen von einem bait bis zu zehn abiyāt). Die Textzeile wird -wie auch bei den tarānas- auf zwei Melodiezeilen verteilt. Die musikalische Form entspricht gleichfalls der der meisten tarānas, d.h. A B A' oder A A₁ A₂ A₁. In einzelnen Fällen werden im Mittelteil andeutungsweise namūden verwendet.

Das Notenbeispiel 8 (suwāra-yi Naşrullā⁵¹) hat die Großform AAB A B B₁ A und einen aus sechs abiyāt bestehenden Text, wobei der erste Teil der Verszeile immer in Usbekisch und der zweite Teil in Tadschikisch ist. Dieses sowohl in der Volksdichtung als auch in der klassischen Poesie beliebte Stilmittel wurde anschaulich als "šīr-u šakar" (pers.: Milch mit Zucker) bezeichnet (Braginskij 1977:158).

Die suwāras in den Choresmischen maqāmen (s. Üzbek halq VI: 50, 179, 247, 354, 450) haben prinzipielle Ähnlichkeit mit denen der Bucharischen Zyklen, unterscheiden sich aber durch einige rhythmische und melodische Besonderheiten.⁵¹ Interessant ist das Verhältnis von uşūl und Melodierhythmus: zunächst parallel laufend, sind sie in der zweiten Hälfte der Periode durch unterschiedliche Synkopisierung gekennzeichnet:



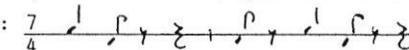
Die Choresmischen suwaras werden im Unterschied zu den Bucharischen jeweils auf eine vollständige Ghasele aus sieben abiyat gesungen. Die Verszeile wird aber auch hier auf zwei Melodiezeilen aufgeteilt. Wenngleich die Choresmischen suwaras (bedingt durch die Länge des Textes) formal viel ausgedehnter erscheinen als die Bucharischen, sind sie nicht komplexer gestaltet, denn die zum Singen des Textes notwendige Länge der Melodie wird durch Wiederholungen und im Mittelteil durch einfache Versetzung der Melodiezeilen ins Quint- und (oder) Oktavregister erreicht. Eine Rolle bei der Erweiterung der Form spielt auch der musikalische Refrain, dem kein Textrefrain zugrunde liegt.⁵²

‘Amal.

Das Genre ‘amal (arab.: Werk, Tat, Handlung, Arbeit) wurde von ‘Abd al-Qādir (14. Jh.) bis Darwīš ‘Alī (17. Jh.) inhaltlich recht gleichbleibend als Vokalsatz mit fakultativer Einleitung (mustahil), mit zwei sar-ḥānas (bei Anonymus 15. Jh. als maṭla‘ und ḡadwal bezeichnet), miyān-ḥāna (bzw. ṣawt al-wasaṭ) und bāzgūyī (bzw. tašyī‘a oder bāzgašt) beschrieben, was der Großform A A B A entspricht (s.o.S. 144ff., 148, 153, 156). Ein bestimmter uṣūl wurde für den ‘amal nicht vorgegeben, aber den alten Quellen zufolge sind kurze und leichte uṣūl in der Praxis bevorzugt worden. Die Bezeichnung ‘amal wird von Cantemir, der die türkische Musikpraxis des 17./18. Jahrhunderts beschreibt, nicht mehr erwähnt.⁵³ Sie findet sich auch nicht in den Quellen der mit der türkischen Musik in vieler Hinsicht in Beziehung stehenden Choresmischen maqāme. In der schon erwähnten, aus Buchara stammenden Textsammlung des 19. Jahrhunderts jedoch gibt es in jedem maqām ein oder mehrere “amalāt” (es wird nur diese Pluralform verwendet), die in der Regel auf die tarāna folgen und sich tonal-melodisch gleichfalls auf den Grundmaqām beziehen.

Die Form der in der Handschrift enthaltenen Texte der ‘amalāt ist nicht einheitlich, und der Umfang der Texte reicht von zwei Doppelversen bzw. einem Vierzeiler bis zu Ghaselen aus acht abiyāt. Mitunter werden auch Zwei- und Vierzeiler in einem ‘amal kombiniert. Im heute praktizierten Bucharischen šašmaqām kommt die Bezeichnung ‘amal bzw. ‘amalāt nicht mehr vor. Es ist jedoch anzunehmen, daß dieses Genre nicht spurlos verschwunden, sondern in einigen der tarānas aufgehoben ist. Ein Beispiel für einen ehemaligen ‘amal(āt) kann man wohl in der dritten tarāna des sarahbār-i Rāst erblicken, deren Text in der tadschikischen Ausgabe in drei Verszeilen mit dem Text des “‘amalāt-i Rāst” in der Textsammlung des 19. Jahrhunderts übereinstimmt (vgl. Beljaev 1954:50ff. und Karomatov 1975:147). Wichtiger ist jedoch, daß auch die musikalische Form dieser tarāna den in den Traktaten des 14.-17. Jahrhunderts beschriebenen ‘amalāt entspricht, das heißt sie besteht aus zwei sar-ḥānas, miyān-ḥāna und bāzgūyī (s. Notenbeispiel 9):

Periode	A	A ₁	A ₁	A	B	B ₁	A ₁	A ₁	A
Melodiezeile	a a	b a ₁	b a ₁	a a	c d	d ₁ d ₁	b a ₁	b a ₁	a a
Verszeile	1. 2.		3. 4.		5. 6.		7. 8.		8.
	1. bait		2. bait		3. bait		4. bait		
	sar-ḥāna 1		sar-ḥāna 2		miyān-ḥāna		bāzgūyī ⁵⁴		

Wie bei allen anderen liedhaften Genres auch, wird die Verszeile hier geteilt und auf zwei Melodiezeilen gesungen. Teil A entspricht im angeführten Beispiel einer halben Textzeile von 8 Silben und Teil A der ganzen Langzeile von 16 Silben. Das Metrum des Textes, das im Melodierhythmus streng befolgt wird, ist eines der drei in der perso-tadschikischen Poesie beliebtesten und verbreitetsten Metren und wird in der Lehre vom klassischen Versmaß ‘arūḍ “Raḡaz” genannt: - - v - | - - v - | - - v - | - - v - |. Der uṣūl hat sieben Zählzeiten und kommt im gesamten Bucharischen šašmaqām insgesamt nur fünf Mal vor, das heißt in jedem maqām (außer im Nawā) gibt es eine tarāna, die diesen uṣūl besitzt: 

Notenbeispiel 9

tarāna-yi III von sarahbār-i Rāst (= 'amal)

(Beljaev 1954)

usūl:

A
 Dar kiš-wa-ri hus-nu wa-fo ej mā-hi ken' ā-ni bi-jā!

A
 Man zar-ra-i sar-goš-ta-am, hur-še-di tā-bē-ni bi-jā!

A
 Han-šun šī-fā-bahāz ka-ram pā neh ba sū-i kul-ba-am,

A
 Be-mā-ram nēz išt, ej sa-nam, bar dard dar- mā-ni bi-jā!

B
 Tā raf-ti, ej gul-pī-rā-han, šud kul-ba-am baj-tul-ha-zen.

B
 Šun šun da-rā-war mul-ki tan ej māh pin-hā-ni bi-jā!

A
 Gav-vā-si bah-ri dil šu-dam, gau-har na-jā-mad bar ka-fam,

A
 Tang ast hil-wat-hā-na-am, ej mā-hi mah tan-hā bi-jā!

A
 Tang ast hil-wat-hā-na-am ej mā-hi mah, tan-hā bi-jā!

tarāna-yi III von sarahbār-i Rāst (= 'amal)

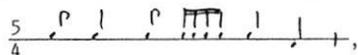
1. Ins Land der Schönheit und Treue, o kanaanäische Schöne, komm!
Ich bin ein umherirrendes Stäubchen, du strahlende Sonne, komm!
2. Wie eine heilkräftige Medizin, aus Wohltätigkeit lenke
Deine Schritte in meine Hütte.
Ich bin krank vor Liebe, o Geliebte, komm, und bring ein
Heilmittel für meine Schmerzen.
3. Seit du gegangen bist, o Blumenbekränzte, ist meine Hütte ein
Haus des Kummers geworden.
Wie eine Seele tritt ein in das Reich des Körpers, o du Mondgleiche,
komme heimlich!
4. Ich bin ein Taucher ins Meer der Seele geworden, aber eine Perle
fiel mir nicht in die Hand.
Eng ist meine Hütte, o meine Geliebte (Mond) du, komm allein!

Şawt.

Şawt wurde in einigen Traktaten des 15. bis 16. Jahrhunderts als ganz einfaches, volkstümliches Genre beschrieben, das nur eine sar-ḥāna (d.h. ein bis zwei Melodiezeilen) hatte, die je nach Textumfang wiederholt wurde (s.o.S. 141,144,148,153). Im 17. Jahrhundert hatte der şawt in der bucharischen Tradition einen Anhang, genannt dayl (arab.: Schwanz) und konnte auch Refrain (naqarāt) und dayl besitzen (s.o.S. 157,159). Im Bucharischen şaşmaqām wird mit şawt heute ein nach dem maqām-Prinzip aufgebauter Vokalteil bezeichnet⁵⁵ sowie ein von diesem Teil abgeleiteten Zyklus von zumeist fünf Teilen, die sich jeweils voneinander durch die Spezifik ihres uşūl, Textmetrums und Melodierhythmus unterscheiden. Diese şawt-Zyklen wurden erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in den Bucharischen şaşmaqām einbezogen (in der Textsammlung des 19. Jahrhunderts sind sie noch nicht verzeichnet, und sie fehlen auch in den Choresmischen maqāmen). Heute werden sie als "zweite Gruppe der Şu'bas" bezeichnet. Im gesamten şaşmaqām gibt es sechs solcher şawt-Zyklen:

Zum maqām Rāst gehören: şawt-i Ūşšāq, şawt-i Şabā (s. Notenbeispiel 10) und şawt-i Kalān,
zum maqām Buzruk gehört: şawt-i Sarwināz,
zum maqām Nawā gehört: şawt Nawā,
zum maqām Dūgāh gehört: şawt-i Čārgāh.

Ein şawt-Zyklus besteht in der Regel aus den Teilen şawt, tal-qīnča, qaşqarča, sāqī-nāma und ufar, wobei jeder Teil seinen eigenen, charakteristischen uşūl besitzt. Der Teil şawt basiert immer auf dem gleichen fünfteiligen uşūl



der auch dem Teil "muğulča" (der den gleichen Zyklus wie der şawt bildet) zugrunde liegt. So handelt es sich bei şawt und muğulča wahrscheinlich um ein- und dasselbe Genre, das wohl aufgrund überlieferter Konventionen unterschiedlich bezeichnet wird. Es ist möglich, daß der şawt früher nicht immer mit dem uşūl muğulča verbunden war, denn der şawt-i Nawā (im maqām Nawā)

Notenbeispiel 10

instr. Vorspiel

şawt-i Şabā (Karomatov 1967)

1. Ā - bir be - gū - ha eeb gir - jān z -
 si - jin din qu - war bāl - sang, ā - ā - ā - ā
 1. Kū.
 lar juz kūr - gū - zub aw - val ki - zi - ni ā - zi -
 nā qil - ma.
 instr. Zwischenspiel
 1. Ba.
 gir qān āj - la - ding gāv - rū gā - fā - lar bir - la,
 sul - tā - nim,
 instr.
 2. Kō - zum jā - zi bi - la lar - dam ju -
 zam - da mā - jā - rā qil - ma.
 instr.
 1. Eī sak - kā - kī, bu sāk qāb - jin jā -
 ni - mat tut, cū zul - fi - jā 2. Ā - zā - qin bāg - la -
 jān qāf - sen, u - čar - jā heč ha - wā qil - ma za. Ā -
 zā - qin bāg - la - jān qāf - sen, u - čar jā heč ha - wā qil - ma.

šawt-i Šabā, Text: Sakkākī.

1. Peinige mich nicht hunderttausendfach mit einem koketten Blick
deiner schwarzen Augen,
Stürz' nicht, wie mich, die ganze Welt ins Unglück mit deiner Koketterie.
2. Verzehr' ich mich nach dir, so ist's doch Balsam für mein gequältes Herz,
Bis zum Jüngsten Tag kein einzig' Mal lindre diesen meinen Schmerz.
3. Ich fürchte, du, o Mondgleiche, läßt mich umherirren in der Welt,
Verschließ nicht für immer die Heimat dem Blick meiner Augen.*
4. Wenn du zuletzt den Weinenden wie einen Fremden von deiner Tür vertreibst,
wähl nicht diesen Mann zuvor mit lächelndem Gesicht zum Freund.
5. Du quälst mein blutend' Herz mit zwingender Gewalt, o Herrscherin,
Doch treib nicht immerfort dein intrigantes Spiel mit den Tränen
in meinem Gesicht.
6. O Sakkākī, schätze diese königliche Schlinge: in ihren Locken
Die Krallen gefesselt, bist du ein Vogel, töricht wär's, entfliegen zu wollen.

* wörtlich: "Laß nicht den Staub vor deiner Tür - der Balsam ist für meine Augen - auf ewig unauffindbar werden." ("Der Staub/die Erde/der Boden vor der Tür" meint auch: Heimat oder Heimaterde).

steht in zwei verschiedenen šašmaqām-Ausgaben (Beljaev 1957 und Akbarov 1959) im uşul Talqīn. In der neueren usbekischen Ausgabe (Karomatov 1970) ist dies geändert worden: ein neuer şawt-Teil im uşul Muğulča wurde am Anfang hinzugefügt, und der in den anderen beiden Ausgaben als şawt bezeichnete Teil im uşul Talqīn wurde "Ĉapandāz" genannt. Ob es sich hierbei um eine entstellte Überlieferung (im ersten Fall) oder um die in den letzten Jahren sehr ausgeprägte Bestrebung zur Vereinheitlichung und Systematisierung (im zweiten Fall) handelt, muß zunächst dahingestellt bleiben.

Außerdem gibt es im Bucharischen šašmaqām noch die zwar nicht als şawt bezeichneten, aber den gleichen Zyklus bildenden Teile "Rak" und "Irāq-i Buchara" (beide dem maqām Buzruk zugeordnet), die nicht auf dem fünfteiligen uşul Muğulča basieren, sondern zum einen auf dem "hinkenden" uşul Talqīn und zum anderen auf dem in allen Hauptteilen (sarāhbār) des šašmaqām verwendeten uşul-i qadīm.

Im Choresmischen maqām ist der Begriff şawt aufgrund des Fehlens der zweiten Gruppe der šu'bas überhaupt nicht anzutreffen. Allerdings findet er sich in der professionellen Musikpraxis Choresmsaußerhalb der maqām-Zyklen.⁵⁶ Dabei ist vor allem die große Anzahl der sogenannten şawt-i suwāra (s.z.B. Üzbek ħalq VII:57ff.) hervorzuheben, die sämtlich in dem für Choresm so typischen tänzerischen 6/8-uşul stehen und deren Melodierhythmus durch den Wechsel von 6/8- und 3/4-Metrum geprägt ist. Es handelt sich hier um professionelle Lieder mit mehreren melodischen Abschnitten und meist auch einem melodischen Höhepunkt (awğ), die auf Texte von klassischen Dichtern (meist in der Gedichtform Muḥammad, aber auch als Ghasele) gesungen werden. Aber sie sind nicht -wie die şawts in den Bucharischen maqām-Zyklen-nach dem Prinzip eines maqām-Hauptteiles aufgebaut, sondern beginnen häufig (wie es besonders typisch für die turkmenische und türkische Gesangspraxis ist) mit einem hohen Ton, von dem aus sich die Melodie abwärts bewegt. Sie haben zwar zumeist einen awğ, jedoch keine namūden. Somit scheint der şawt aus Choresm dem älteren şawt-Begriff näher zu stehen als der im Bucharischen šašmaqām verwendete.

Mustazād.

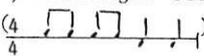
Der Vokalsatz "mustazād" (pers.: hinzugefügt), der von 'Abd al-Qādir den vier Sätzen der nawba zusätzlich angefügt wurde und eine Art tonal-melodischer und text-inhaltlicher Zusammenfassung war (s.o.S. 143), hat im šašmaqām eine andere Funktion und Bedeutung. Er findet sich neben şawt und muğulča in der zweiten Gruppe der šu'bas als erster Teil eines fünfteiligen Zyklus. In dieser Funktion gibt es den mustazād nur im maqām Nawā; er basiert hier auf dem uşul Talqīn (s. Notenbeispiel 11). In der tadschikischen šašmaqām-Ausgabe findet sich auch im maqām Buzruk ein mustazād, der hier anstelle des talqīnča in der gleichfalls den fünfteiligen Zyklus bildenden šu'ba Rak steht; auch hier ist der mustazād im uşul Talqīn (Beljaev 1950: 247). Die Verwendung speziell dieses "hinkenden" uşul scheint durch die metrische Struktur des Gedichttextes bedingt. Zwei verschiedene melodische Varianten eines nicht zum maqām gehörigen mustazād aus Choresm stehen dagegen im uşul Ufar (Üzbek ħalq VII:185ff.). Die Bezeichnung mustazād impliziert also weder einen speziellen uşul, noch ein sich durch besondere Strukturen auszeichnendes Liedgenre, sondern ist vielmehr eine Gedichtform, bei der an die übliche, inhaltlich geschlossene Verszeile von 14-16 Silben noch eine sich im Metrum meist unterschiedliche Kurzzeile von 6 bis 8 Silben angefügt wird, die entweder den gleichen oder einen anderen Reim als die Hauptzeile hat, jedoch in sich auch nach Art der Ghasele gereimt ist. Diese Gedichtform also liegt den genannten usbekischen und tadschikischen mustazāds zugrunde. Dabei erhält die Melodiezeile entsprechend der angefügten Verszeile gleichfalls einen melodischen Zusatz, der in den meisten Fällen finalisierende (manchmal auch überleitende) Funktion besitzt.

ni a-gar sūz - ga lab āc - sangā, sūz
 du - ni - ni sūc - sang.
 2. Ā - tāi na - fa - rim sen me - ni, dī -
 lūj a - sa - ring bār. 0 -
 0 - bai - kīr ā - ra - ring
 bār. 1. Har jee - da kō - ngal mul - ki bā - lar
 sen - ga nu - saf - gar jōy sūb - ha nu - gar -
 rar. 2. Lab - zing - da Ha - bi - bi - ga kīm jāh -
 du sū - ka - ring bār, jū - ra, Fāt - hu za - fa - ring
 bār (sar - wī ra - wā - nim gūh -
 za da - hā - nim, tan - da ma - dā -
 nim, ei, jā - ri jā - nim).

mustazād-i Nawā, Text: Ḥabībī.

1. Du Schöne, wirfst einen würdevollen Blick (nur),
 (schon) weißt du über mich Bescheid,
 Wieviel Traurigkeit ist in deinem Lied, wieviel Zauber
 und wieviel Koketterie.
2. (Wie) eine eben erblühte Rose erscheinst du, das Haar frisch gekämmt,
 wunderschön an jedem Tag,
 Herrlich mit Gold geschmückt sind Hand und Ohr
 trägst einen güldenen Gürtel.
3. Zähne wie Perlen, Lippen -Rubinen gleich- und dein schwarzes Mal -
 bist eine vollkommene Schönheit,
 Dein Zauber und deine Anmut betören jedermann in jedem Augenblick,
 bist gleichsam ein Edelstein.
4. Wie der volle Mond zur Nacht, wie die strahlende Sonne am Tag -
 deine Schönheit ist sprichwörtlich im Volke.
 Bist Sonne, bist Mond, gibst Geleit auf dem Weg in die Welt der Herzen
 bei Tag und bei Nacht.
5. Du setzt die Herzen in Brand, sobald du die Lippen öffnest
 und Worte wie Edelsteine verstreust,
 Du bist mein feuriger Atem, du (legtest) die flammende Spur,
 du warst der (zündende) Funke.
6. Überall eroberst du der Herzen Gut,
 wer wagte daran Zweifel.
 Deine Worte sind für Ḥabībī (süß wie) Honig und Zucker,
 sichern dir den Sieg in der Schlacht.

Sāqī-nāma.

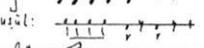
"Saqi-nama" ist der vierte Teil jenes fünfteiligen Zyklus, der mit šawt, muğulča oder mustazād beginnt. Seine tonal-melodische Struktur ist vom jeweiligen Anfangsteil abgeleitet und trägt auch dessen Bezeichnung, zum Beispiel "sāqī-nāma-yi muğulča-yi Buzruk" (s. Notenbeispiel 12) oder "sāqī-nāma-yi mustazād-i Nawā". Aber obwohl sich das sāqī-nāma formal und tonal-melodisch auf den Hauptteil bezieht, kann dieser Teil im einzelnen, besonders in der Ausdehnung des awğ und der namuden, Kürzungen aufweisen und bekommt durch den einprägsamen uşul (4 ) volkstümlichen Charakter. Auch die Gedichttexte stehen der Volkspoeseie nahe, denn sie besitzen Verszeilen von nur zehn bis elf Silben und sind als Zweizeiler mit der Reimform aa bb cc dd usw. konzipiert, die als "maṭnawī" bezeichnet wird. Von den insgesamt zwölf sāqī-nāmas in der tadschikischen šašmaqām-Ausgabe haben zehn diese Gedichtform und nur zwei sind Ghaselen. Die meisten sāqī-nāmas werden auf Gedichte der klassischen persischen Dichter Ḥāfiḻ-i Šīrāzī (10. Jh.) und ‘Abd al-Raḥmān Ğāmī (15. Jh.) gesungen. Das sāqī-nāma ist also ein spezielles Gedicht- (Lied-) Genre, das durch die beschriebene Form charakterisiert ist und häufig mit der Aufforderung an den Mundschenk der orientalischen Weinstube "biyā sāqī" (komm herbei, Mundschenk!) beginnt.

Die Texte der sāqī-nāmas in den usbekischen šašmaqām-Ausgaben hingegen unterscheiden sich formal und inhaltlich von den hier beschriebenen tadschikischen. Sie weisen nicht (bzw. nur in einem Fall)⁵⁷ den inhaltlichen Bezug zur Weinstube und zum Mundschenk auf. Zwar haben auch die usbekischen Gedichte zehn-bis elfsilbige Verszeilen, sie sind jedoch nicht in der Art des maṭnawī, sondern nach Art der Ghasale gereimt. Dieser Sachverhalt zeigt deutlich, daß die tadschikische Version die ursprüngliche war und erst später (entsprechend der veränderten ethnisch-sprachlichen Bedingungen) durch usbekische Texte ersetzt worden ist.⁵⁸

Notenbeispiel 12

sāqī-nāma-yi Muğulča-yi Buzruk (Beljaev 1950)

instr. Vorspiel

uşul: 

1. Mu-ğun-ni ku-ğe- i ki wağ-
ki' gul aze,

2. Zi' bul-bul ča-mak- hā pur az
jul jul aze.

II.

1. Ha-mān beh ki gu- nam ba guš- ā-wa-ri Da-me čang- wa dar gu-raš
2. wa-ri.

III.

1. Mu-ğun-ni na-wā- i ta-wab saš kun!
o! Ba gu-wa lu ja-zal qis-sa ā- jās kun.

IV. instr. Zwischenspiel

1. ki bā-wi ğam-maṭ bar za-mi-n
dušt pāji, Ba zar-ki u-şu- lu ba-wā- wa-zi' ğāji.

instr. Zwischenspiel

1. Bi-je sa-qi, az maj ka-dā- ram gu-zir!
2. Ba jāk ğā-mi ba- qi ma-wā- dešt- ğir! o! -

instr. Zwischenspiel *VI.*

1. Ki Ḥā-fiḻ ču ma-
čā-na sa- za-ka-wā-d, o,

2. Zi' čar-ğāi wi-ka-d
Zah-va ā- wā-zi' xā-d.

sāqī-nāma-yi muğulča-yi Buzruk (Text: Ḥāfiẓ)

1. Musikant, wo bist du, da doch die Zeit der Rosen ist?
Die Wiesen sind erfüllt vom Gesang der Nachtigall.
2. Im gleichen Augenblick, da du die Harfe (čang), zum Klingen bringst,
bringst du auch mein Blut in Wallung.
3. Musikant, spiele eine fröhliche Melodie!
Mit qawl und ġazal beginne die Geschichte!
4. Da die Last des Kummers mich zur Erde drückt,
Heb mich empor mit den Schlägen des uşūl!
5. Komm herbei, Mundschenk, ich kann dem Wein nicht entfliehen.
(So) rette mich mit einem weiteren Becher (Weines).
6. Wenn Ḥāfiẓ dann trunken ein Lied singt,
So begleitet Zuhra am Himmel ihn auf der Laute (rūd).

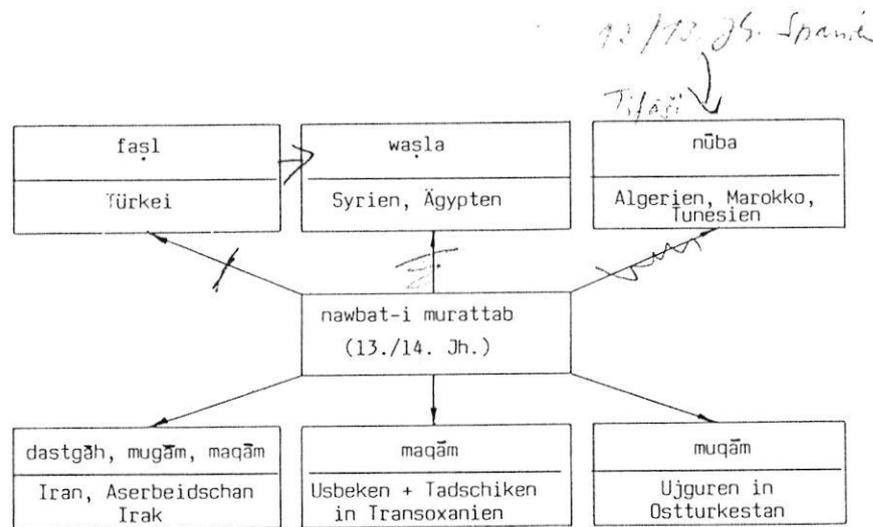
In den im 3. Kapitel betrachteten theoretischen Quellen des Mittelalters wird das Liedgenre sāqī-nāma nicht erwähnt. Jedoch beschreibt Nayinī (17. Jh.) ein vokales Genre, das möglicherweise eine Beziehung zum sāqī-nāma haben könnte, weil es durch seinen Namen "dū-sāqī" (vielleicht auch dar-sāqī oder darr-i sāqī) auf den Mundschenk (sāqī) hinweist (s.o.S. 160).

4.5. Maqām als Zyklus.

Die Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen, ihre Quellen und Gemeinsamkeiten mit maqām-Zyklen anderer Regionen.

Eine Zusammenstellung von mehreren Instrumental- und Vokalsätzen unterschiedlicher Genres und verschiedenartiger rhythmischer und metrischer Organisation zu einer Aufführungsfolge hat es offenbar schon im 11. Jahrhundert gegeben, wie aus der Beschreibung der sogenannten nawbat-i muṭribī im "Qābūs-nāma" hervorgeht (s.o.S. 138). Es handelte sich dabei wohl aber noch nicht um einen geschlossenen Zyklus. Bestandteil der Aufführungsfolge im 11. Jahrhundert war u.a. die tarāna, die auch in den in späteren Quellen beschriebenen Aufführungsfolgen bis hin zum heutigen šašmaqām eine wichtige Stellung und Funktion innehat. Im 14. Jahrhundert (Kommentar zum "Kitāb" des Ṣafī al-Dīn) wird schon die nur aus vokalen Teilen bestehende und den auf vorislamische persische Traditionen zurückgehenden Epengesang (dastān-i Ḥusrawānī) nicht mehr einbeziehende nawbat-i murattab erwähnt (s.o.S. 141), jene nawba, die bei ʿAbd al-Qādir durch Hinzufügung der beiden Teile forūdāšt und mustazād eindeutig zyklischen Charakter erhält (s.o.S. 142f.). In dieser Form (allerdings ohne den fünften Teil mustazād) findet sich die nawba in den theoretischen Quellen aus ganz verschiedenen Gegenden des ehemaligen arabisch-islamischen Machtbereiches bis ins 17. Jahrhundert hinein, u.a. auch bei

dem in Buchara -der späteren Wiege des šašmaqām- wirkenden Kawkabī (s.o.S. 154). Infolge tiefgreifender sozial-ökonomischer, politischer und religiöser Spaltungstendenzen entwickelte sich vom 17. Jahrhundert an die städtisch-höfische Kunst, Poesie und Musik verstärkt unter dem Einfluß lokaler Traditionen weiter, so daß es zu Eigen- und Sonderentwicklungen kam, die sich anhand der späteren Quellen verfolgen lassen und insbesondere auch beim Vergleich der in den verschiedenen Ländern Vorder-, West- und Mittelasien heute noch lebendigen maqām-Zyklen deutlich werden. So ist der von Cantemir um 1700 beschriebene "faṣl" in seinen Grundbestandteilen auch in der heutigen türkischen Musikpraxis noch gültig. Und auch der seit Mitte des 18. Jahrhunderts belegte šašmaqām hat sich bis heute nur in Einzelheiten der Terminologie und Zyklusbildung, nicht aber grundlegend verändert. Es ist anzunehmen, daß die gegenwärtig in den verschiedenen Ländern des Vorderen und Mittleren Orients noch existierenden Aufführungsfolgen letztlich auf die alte nawbat-i murattab bzw. ihre Vorformen zurückgehen.⁵⁹



Das Gemeinsame aller dieser Aufführungsfolgen besteht in der Aneinanderreihung von verschiedenen instrumentalen und vokalen Sätzen, die durch den zugrundeliegenden maqām miteinander verbunden sind, sich aber durch unterschiedliche Versmetren und rhythmische Perioden voneinander abheben. Meist beginnen diese Folgen mit einem metro-rhythmisch ungebundenen Teil, der vokal oder instrumental ausgeführt werden kann und in dem die tonal-melodischen Charakteristika des betreffenden maqām, auf dem auch alle folgenden Teile basieren, dargestellt werden. Dieser Teil hat die Funktion, Musiker und Zuhörer in den betreffenden maqām einzuführen; einzustimmen, den Grundgehalt des ganzen Zyklus vorwegzunehmen. Er heißt im faṣl und in der waṣla "taqsīm" (bzw. taqāsīm), in der tunesischen nūba "istiftāḥ" (= Beginn, Eröffnung), im uigurischen muqām heißt er "muqāmbeš" (= maqām-Kopf), im Choresmischen maqām "tan-i maqām" (= Körper des maqām). Den beiden letzteren Bezeichnungen, die schon im Namen ihre Funktion -den maqām darzustellen- enthalten, entsprach wohl auch das heute ungebräuchlich gewordene vokale "dā'ira" am Beginn der algerischen nūba, denn in den frühen theoretischen Quellen gehörten die maqāmāt zu den "Zyklen" (= dā'ira oder dawr). Die instrumentale, metro-rhythmisch freie Einleitung der nūba dagegen wird "istihbār" oder "mustahbār" genannt; der am Anfang des Vokalzyklus der Bucharischen maqāme stehende Hauptteil heißt sarahbār. Alle drei Bezeichnungen leiten sich von dem arabischen Grundwort ḥabar (= Nachricht, Mitteilung) ab. Der sarahbār (= Haupt-Mitteilung) ist dann auch tatsächlich derjenige Teil des Bucharischen maqām, der quasi in verkürzter Form den nachfolgenden Zyklus vorwegnimmt, indem er nicht nur den namengebenden maqām darstellt, sondern auch Elemente der šu'bas des Zyklus enthält.⁶⁰ Im Unterschied zu allen anderen genannten Hauptteilen der verschiedenen Aufführungsfolgen ist der sarahbār an einen uṣūl gebunden, wenn auch an den einfachsten, nur aus zwei Schlägen bestehenden $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩}$ oder $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩}$, der unter allen uṣūl noch die größte Freizügigkeit im Melodierhythmus erlaubt.

Nach diesem, im allgemeinen metro-rhythmisch freien Einleitungsstück, im allgemeinen metro-rhythmisch freien Einleitungsstück, das von unterschiedlichen uşul begleitet werden kann und in der algerischen und marokkanischen nūba "tūšiya", in der tunesischen nūba "m(u)sadder" (wörtl.: an die Spitze gestellt) genannt wird. In der gleichen Bedeutung und Funktion findet sich im türkischen faşl und in der arabischen waşla der einer Reihe von Vokalsätzen vorangestellte Instrumentalsatz pişraw (türk. Schreibweise peşrev, arab. başraf). Im persischen dastgāh wird die Ausführung mit einem metrisierten Instrumentalsatzstück, genannt "piş-darāmad" (wörtl.: Vor-Einleitung) begonnen, ohne daß ihm ein metro-rhythmisch freies Stück vorangeht. Nach einer Reihe von Vokalsätzen (mitunter durch kurze Instrumentalsätze bzw. Zwischenspiele unterbrochen), die aus dem klassischen Repertoire des jeweiligen Landes stammen, steht in allen Ausführungsfolgen ein lebhafter Schlusssatz tänzerischen Charakters mit einem uşul im 3/4- oder 6/8-Metrum, zu dem in der Vergangenheit und z. T. auch heute noch getanzt wurde. Dieser Satz wird in der nūba nach seiner Funktion "hāş" (= Resümee, kurze Zusammenfassung) bzw. "hāt" (= Ende, Beendigung), im türkischen faşl und im šāḡnaqām nach seinem uşul "samā'ī" bzw. "ufar" und im dastgāh nach einem traditionellen persischen Tanzgenre "Feng" genannt. Im ujurischen muqām-Zyklus, der aus drei großen Abschnitten besteht, wird der ganze letzte Abschnitt (maşrab-naqma), in dem mehrere Lieder in unterschiedlichen uşul (z. B. 7/4, 6/8, 2/4) erklingen, von temperamentvollen traditionellen ujurischen Tänzen begleitet.⁶¹ Hier, wie auch in allen anderen maqām-Zyklen, ist eine allmähliche Steigerung von Tempo, rhythmischer und klanglicher Intensität im Verlaufe der Ausführung zu bemerken. In den meisten Fällen (so in dem von Cantimir beschriebenen faşl im ujurischen muqām und im Bucharischen šāḡnaqām) findet nach dem letzten tänzerischen Teil eine kurze Rückkehr zum metro-rhythmisch freien Anfangsteil bzw. zum Grundmaqām und dessen Haupt-Tongruppe statt, wodurch die tonalmelodische

Geschlossenheit des ganzen Zyklus hergestellt wird.

Das Prinzip der genannten Ausführungsfolgen besteht also darin, daß verschiedene instrumentale und vokale Genres, die auf unterschiedlichen Versmetren und rhythmischen Perioden basieren und durch die tonal-melodischen Gemeinsamkeiten des zugrundeliegenden maqām miteinander verbunden sind, in einer bestimmten, tradierten Reihenfolge aufgeführt werden. Dabei weisen insbesondere der Anfang und der Schluß in den Traditionen der verschiedenen Regionen Gemeinsamkeiten auf.

Die tonal-melodische Geschlossenheit, die durch den namentlichen maqām gewährleistet ist, kann aufgebrochen werden durch Einfügung maqām-fremder, aber zu ihm passender Tongruppen in der hohen Lage. Diese Einfügungen werden aber in den verschiedenen regionalen Traditionen nicht immer als solche gekennzeichnet und differenziert. Weder in der maghribinischen nūba noch im ujurischen muqām ist es zu einer Differenzierung und Benennung der einzelnen Tongruppen gekommen.⁶² Anders im usbekisch-tadschikischen maqām: in den vokal Hauptteilen werden die Tongruppen stärker differenziert. Die Zusammengehörigkeit der Tongruppen zeigt sich zum einen in der Aufgliederung und Benennung wesentlicher Formteile (darāmad = Haupttongruppe, miyān-parda, dūnast, furāward) und zum anderen darin, daß die in den melodischen Kulationen eingesetzten maqām-fremden Tongruppen und -komplexe als besondere "Erscheinungen", d. h. als "namūden" bezeichnet werden, die den Namen der sie hauptsächlich charakterisierenden Tongruppe (z. B. namūd-i, 'uṣṣāq, namūd-i Bayāt etc.) tragen, auch wenn sie meist aus zwei oder mehr Tongruppen und Formteilen (z. B. Abgesängen, Überleitungen) aufgebaut sind.

Die Bucharischen und Choresmischen maqāme haben also wie angegeben wurde auch in ihrer großformalen Anlage vieles gemeinsam mit den zyklischen Ausführungsfolgen aus anderen, miteinander weit entfernten Regionen des ehemaligen arabisch-islamischen Weltreiches. Diese frappierenden Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten sind durch die vielfältigen interregionalen Wechselbeziehungen in der Geschichte der Völker des Vorderen

und Mittleren Orients seit der Verbreitung des Islam entstanden. Sie sind Ergebnis der aus gemeinsamen Quellen schöpfenden, fruchtbaren Austauschprozesse in der städtisch-höfischen Musikkultur dieser Völker.

Neben den aufgezeigten Gemeinsamkeiten mit den anderen maqām-Praktiken haben die Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen jedoch auch eine Reihe von Besonderheiten, die wohl durch autochthone Entwicklungen bzw. Wechselbeziehungen auf engerem Raum (etwa zwischen Usbeken und Tadschiken und zwischen diesen beiden und den Ujguren) entstanden sind.

Strukturelle Besonderheiten der Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen:

Der Instrumentalzyklus und sein Hauptteil.

Im Unterschied zu nūba, waṣla und faṣl werden die instrumentalen und vokalen Teile in den Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen streng getrennt voneinander aufgeführt. Die fünf obligatorischen Instrumentalteile taṣnīf (oder maqām bzw. tan-i maqām), tarǧīʿ, gardūn, muḥammas und taqīl bilden einen selbständigen Zyklus vor den Vokalteilen und unterscheiden sich von diesen in bezug auf ihre Form, Melodik und Rhythmik.

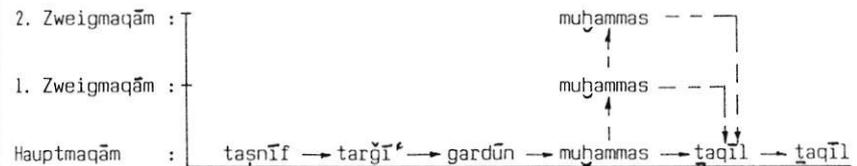
Der Instrumentalzyklus der Bucharischen maqāme.

Vergleicht man die älteste Quelle (Uspenskij 1924) mit den neueren Ausgaben des Bucharischen ṣaṣmaqām, so kann man feststellen, daß sich in den Bezeichnungen der Instrumentalteile, in ihrer Reihenfolge und sogar in ihrer Struktur fast nichts verändert hat.⁶³ Die ersten drei der fünf obligatorischen Teile des Instrumentalzyklus (taṣnīf, tarǧīʿ, gardūn) kommen in jedem maqām nur einmal vor, die letzten beiden (muḥammas und

taqīl) sind zumeist in mehrfacher Ausführung vorhanden. Zwischen gardūn und muḥammas werden in einigen maqāmen Instrumentalstücke mit besonderen Bezeichnungen wie pīšraw, samāʿī, naǧma, ḥafīf, farʿfarʿ und čanbar eingefügt. Die ersten drei obligatorischen Teile stehen immer im Hauptmaqām und repräsentieren in den meisten Bucharischen maqāmen den Typus der sich ausweitenden Sequenzmelodik, bei dem zumeist der ganze, zwei-einhalb Oktaven umfassende Tonumfang des Tanbur ausgeschöpft wird. Dieser Sequenztypus (hier verwischen die strengen Sequenzierungen mitunter die maqām-Charakteristik) scheint aus einer neueren, insbesondere für Buchara geltenden Entwicklung hervorgegangen zu sein.

Die Teile muḥammas und taqīl dagegen basieren nicht nur auf sehr alten uṣūl, sondern repräsentieren wohl auch den älteren Typus des pīšraw, wie er u. a. ausführlich von Darwīš ʿAlī (Buchara, 17. Jh.) beschrieben worden ist. In diesen Teilen wird die tonal-melodische Charakteristik des betreffenden maqām in den verschiedenen ḥānas und im bāzǧūyī durch Tongruppenaufbau herausgestellt. Ist der muḥammas in einem maqām-Zyklus mehrfach vertreten, so steht der erste meist im Hauptmaqām, während dem zweiten ein Zweigmaqām zugrunde liegt; und manchmal steht ein weiterer muḥammas in einem anderen Zweigmaqām. Die taqīl-Teile dagegen kehren in den meisten Fällen wieder zum Hauptmaqām zurück und runden damit den Zyklus ab. Unter ihnen gibt es eine Reihe von Teilen, die durch Eigennamen auf ihre Schöpfer oder durch besondere Bezeichnungen auf bestimmte formale Charakteristika hinweisen.

Der Instrumentalzyklus sieht also in der Regel so aus:



Bezogen auf den maqām Rāst heißt das:

1. taṣnīf-i Rāst - Finalis c
2. (tarǧī‘i Rāst) - fehlt!
3. gardūn-i Rāst - Finalis c
4. muḥammas-i Rāst - Finalis c
5. muḥammas-i ‘Uššāq - Finalis g
6. muḥammas-i Panǧgāh - Finalis g
7. taqīl-i Wazmīn - Finalis c
8. taqīl-i Rak-Rak - Finalis d.⁶⁴

Der Instrumentalzyklus der Choresmischen maqāme.

Die Quellen, die über die Teile der Choresmischen maqāme Auskunft geben, weisen nicht nur beträchtliche Unterschiede zu den Bucharischen auf, sondern auch untereinander, wobei die zeitliche Differenz eine große Rolle spielt. Nach einer frühen Quelle (Rahmanov/Charratov 1925) wäre die Abfolge der Instrumentalteile:

maqām,
tarǧī‘
pīšraw (mehrere, sowie pīšraw-i, Gardūn und Zanǧīrī),
murabba‘, ḍarb al-faḥ, se-uṣūl,
muḥammas (mehrere, auch in Zweigmaqāmāt),
musaddas, se-uṣūl,
musabba‘,
taqīl (mehrere, sowie nīm-taqīl),
čār-uṣūl, ḥafīf, samā‘ī, fāḫta-ḍarb,
ufar.

Dabei sind die unterstrichenen Teile in jedem maqām vorhanden, die nicht unterstrichenen nur in einem oder höchstens in zwei. Die Instrumentalteile des maqām Rāst sind (nach Rahmanov/Charratov 1925) die folgenden:

1. maqām-i Rāst
2. tarǧī‘yi Rāst
3. pīšraw-i gardūn-i Rāst
4. murabba‘-i Rāst
5. muḥammas-i Rāst
6. muḥammas-i ḡadīd-i Fīrūz-i Rāst
7. musaddas-i ḡadīd-i Fīrūz-i Rāst
8. musabba‘-i Rāst-i Mīrzā
9. taqīl-i Rāst
10. taqīl-i Muḥarǧān-i Rāst
11. ufār-i Rāst.

Hier gibt es -wie auch in den meisten anderen der von diesen Autoren angeführten instrumentalen maqām-Zyklen (mit Ausnahme von maqām Nawā und Panǧgāh) keine namentlich angezeigten Einfügungen von Zweigmaqāmāt.⁶⁵ Während der Panǧgāh bei Rahmanov/Charratov ein selbständiger instrumentaler maqām mit allen obligatorischen Teilen (allerdings ohne den abschließenden ufār) ist, wird er in der Choresmischen Tabulturnotation an den maqām Rāst angefügt, so daß der Ablauf dort folgender ist (s. Ūzbek ḥalq VI:521-547):

Bezeichnung	Finalis
1. maqām-i Rāst	- c ⁶⁶
2. tarǧī‘	- c
3. pīšraw-i Rāst wa pīšraw-i Gardūn	- c
4. muḥammas	- d
5. (taqīl)	- d
6. Panǧgāh	- g
7. taqīl-i Wazmīn	- c
8. muḥammas-i Panǧgāh	- g
9. muḥammas-i ‘Uššāq	- g

Das Ungewöhnliche hierbei ist, daß der ganze Instrumentalabschnitt des maqām weder mit dem Hauptmaqām Rāst noch mit dem Zweigmaqām Panǧgāh endet, sondern mit einem weiteren Zweigmaqām - ‘Uššāq. Mit solch einem ‘Uššāq schließt auch der selbständig aufgeführte Panǧgāh bei Rahmanov/Charratov.

In den Transkriptionen Romanovskajas (1939) enthält zwar der maqām Rāst einen ufār-Teil, nicht aber der als eigenständiger maqām bezeichnete Panġgāh. Der maqām Rāst besteht hier aus den Teilen

maqām	-	c
tarġī'	-	c
pīšraw	-	c
taqīl	-	d
muḥammas	-	c
muḥammas-i Būḥārī	-	c
ufār	-	g

und der maqām Panġgāh aus den Teilen

maqām	-	g
taqīl-i Wazmīn	-	c
muḥammas	-	c
muḥammas-i 'Uššāq	-	g.

In der 1958 erschienenen Ausgabe der Choresmischen maqāme "Ūzbek ḥalq" VI ist der maqām Panġgāh nicht mehr enthalten und die Teile muḥammas-i, 'Uššāq und taqīl-i Wazmīn befinden sich im maqām Rāst:

maqām-i Rāst	-	c
tarġī'	-	c
pīšraw-i Gardūn	-	c
muḥammas I	-	c
muḥammas II	-	c
muḥammas-i 'Uššāq	-	g
taqīl-i Wazmīn ⁶⁷	-	c
ufār	-	c

In dieser Version gibt es -im Unterschied zu den anderen angeführten Beispielen- eine Rückkehr zu Rāst und dessen Grundton c im ufār-Teil. Aber nicht nur dieser Schlußteil stellt die Beziehung zu Rāst her, sondern eine direkte Rückbeziehung findet in *j e d e m* Teil (außer muḥammas-i 'Uššāq und taqīl-i Wazmīn) statt, indem am Schluß jedes Teiles der Schlußabschnitt aus dem bāzġūyī des Anfangsteiles "maqām-i Rāst"

zitiert wird. Diese Art des Zitats als direkte Rückbeziehung zum Hauptmaqām und Hauptteil ist nur in den beiden jüngsten Ausgaben der Choresmischen maqāme (Akbarov 1958 und 1980) und auch dort nur im maqām Rāst anzutreffen.⁶⁸ Sie findet sich weder in der Choresmischen Notenschrift noch bei Romanovskaja und schon gar nicht in den Bucharischen maqāmen.

Vergleich zwischen den Instrumentalzyklen der Choresmischen und Bucharischen maqāme.

Der gesamte Instrumentalzyklus wird in Buchara "muškilāt" (wörtl.: "Schwierigkeiten") und in Choresm "mantūr" (arab.: "Prosa") genannt. Der erste Teil des Bucharischen Instrumentalzyklus heißt "taṣnīf" (= "Werk") und ist in den meisten maqāmen nach dem strengen Sequenzierungsprinzip aufgebaut; der Anfangsteil des Choresmischen Instrumentalzyklus (und des Vokalzyklus) heißt "maqām" bzw. "tan-i maqām" (d.h. "Körper des maqām"), in dem die tonal-melodischen Charakteristika des dem Zyklus den Namen gebenden maqām vorgestellt werden. Dieser Teil entspricht dem instrumentalen taqsīm im türkischen faşl und dem istiḥbār in der maghribinischen nūba. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß dieser Teil früher in Choresm -ebenso wie die genannten vergleichbaren Teile aus den anderen Regionen- ohne festes Metrum und ohne uşūl ausgeführt wurde, während ihm erst in jüngerer Zeit (wohl durch den Einfluß der Tradition Bucharas) der im sarāḥbār des Bucharischen maqām verwendete, aus zwei Schlägen bestehende "uşūl-i qadīm" unterlegt und somit eine strengere Metrisierung erreicht wurde.⁶⁹ Anhaltspunkte für die ursprüngliche Aufführungsweise gibt es insbesondere in den Transkriptionen der "maqām"-Teile aus den maqāmen Dūġāh, 'Irāq und Panġgāh durch Romanovskaja. Die genannten Teile sind durch wechselnde Tempi und Metren, also durch recht große Freizügigkeit in metro-rhythmischer Hinsicht gekennzeichnet, was Romanovskaja mit der vorangestellten Bezeichnung "tempo rubato" ausgedrückt hat. Aufschlußreich ist die folgende Notiz:

"Unser Interpret sagte, daß die ersten Teile der maqāme keinen uşūl haben. In seiner Ausführung sind sie tatsächlich durch sehr ungleichmäßige Bewegung und gemischten Rhythmus charakterisiert" (Romanovskaja 1939:13).

In der Ausgabe "Özbek halq" VI und "Horazm maqomlari" I ist der "maqām"-Teil des maqām Rāst durch metro-rhythmische Freiheiten in der Ausführung gekennzeichnet.

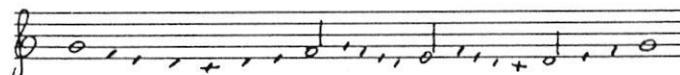
Der Choresmische maqām-Zyklus wird also mit einem die Eigenschaften des maqām repräsentierenden Instrumentalteil eingeleitet, der älteren Ursprungs sein dürfte und engere Beziehungen zur persischen und türkischen Tradition aufweist als der durch ein strenges Sequenzierungsprinzip charakterisierte "taşnīf". In Buchara ist der zumeist auch nach dem Sequenzierungsprinzip aufgebaute zweite Teil "tarǧī" ein obligatorischer Teil des Instrumentalzyklus (er fehlt nur im maqām Rāst); in Choresm kommt dieser Teil dagegen nur in zwei (Özbek halq"VI) bzw. in drei (Romanovskaja 1939) maqāmen vor. Den im Bucharischen maqām obligatorischen dritten Teil "gardūn" mit seinem charakteristischen uşūl gibt es in Choresm überhaupt nicht. Statt dessen finden sich in jedem Choresmischen maqām ein oder meist mehrere Teile mit der alten Bezeichnung "pīšraw". Der Choresmische Instrumentalzyklus wird im Unterschied zum Bucharischen mit einem Teil tänzerischen Charakters abgeschlossen, der nach seinem uşūl "ufār" genannt wird. Dieser uşūl und die durch ihn bestimmten Tanzstücke sind nicht nur in der Volksmusik Choresms, sondern auch in der aserbeidschanischen und persischen Volksmusikpraxis sehr populär.

Der Hauptteil des Instrumentalzyklus.

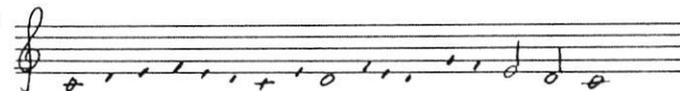
a) Choresm:

Die Hauptteile der maqām-Zyklen haben die Funktion, den jeweiligen Hauptmaqām mit den zu ihm gehörigen Tongruppen in umfassender Weise darzustellen. Dies wird in der Literatur sowohl über den Anfangsteil des Choresmischen maqām-Zyklus als auch über den des Bucharischen Zyklus ausgesagt.

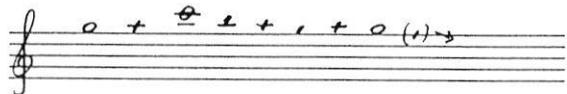
In den Choresmischen maqāmen jedoch ist das maqām-Prinzip, d.h. der Aufbau nach Tongruppen, ausgeprägter und weist auf ältere Quellen zurück als die Struktur des Bucharischen taşnīf. Schon die in Choresm noch übliche alte Bezeichnung "maqām" für diesen Teil weist darauf hin, daß er den maqām repräsentiert und die Hauptcharakteristika des maqām-Zyklus in Andeutungen darlegt. Im allgemeinen, d.h. in den Hauptteilen der meisten Choresmischen maqāme, geht die Entwicklung und Erschließung des Tonraumes allmählich vor sich, so daß häufig jede hāna eine andere, die nächst höhere Tongruppe vorstellt. Dazwischen liegen mitunter rückführende Teile, die einen großen Ambitus (oft Oktavumfang) haben und durch Sequenzierungen die Melodik allmählich nach unten schrauben; obligatorisch ist solch ein Abschnitt am Schluß des ganzen "maqām"-Teiles, d.h. der "fūrāward" genannte Abstieg vom Höhepunkt zurück zur Haupttongruppe. Im großen und ganzen trifft diese Beschreibung auch auf den Teil "maqām" des Choresmischen maqām Rāst zu (s. Notenbeispiel 13), jedoch gibt es hier eine (in allen Quellen im wesentlichen übereinstimmende) merkwürdige Einteilung der hānas. Während in der ersten hāna die Haupt-Tongruppe präsentiert wird, wiederholt die zweite hāna zunächst die Töne der ersten hāna und stellt in ihrem weiteren Verlauf das tonal-melodische Material fast des gesamten Stückes (mit Ausnahme des Kulminationsabschnittes) vor. Hauptstrukturprinzip ist die Aneinanderfügung von Tongruppen. So wird in der 1. hāna und zu Beginn der 2. hāna die Haupt-Tongruppe Rāst vorgestellt, und zwar zunächst vorwiegend mit descendenter Tendenz, dann aber wieder aufsteigend zu g, wobei der Grundton c nur kurz berührt wird:



Der bāzǧūyī betont dann besonders die drei tiefsten Töne der Haupt-Tongruppe, und zwar -quasi als Ausgleich zum Vorangegangenen- mit ascendenter melodischer Bewegungsrichtung am Anfang:

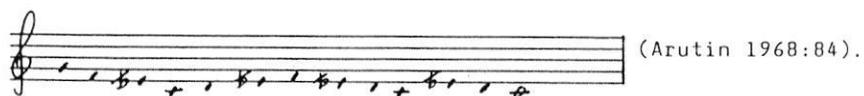


In der 2. *hāna* wird die Haupt-Tongruppe in die Oktavlage versetzt. Die Kulmination findet in der 7. *hāna* statt, und zwar mit der Neben-Tongruppe (g a h c) in der Oktavlage. Der höchste Ton ist die Doppeloktave des Grundtones:



Das Notenbeispiel 13 macht deutlich, daß dieser Instrumentalteil des Choresmischen *maqām Rāst* keine so strenge formale Gliederung hat wie die Instrumentalstücke der Bucharischen *maqāme*, obwohl *hāna*- und *bāzgūyī*-Abschnitte jeweils benannt werden. Auch eine Unterlegung des im allgemeinen für diese Anfangsteile der *maqām*-Zyklen verwendeten "uṣūl-i qadīm" wäre hier aufgrund des wechselnden Taktmetrums und Tempos nicht denkbar. Folglich könnte man annehmen, daß es sich hier ursprünglich um eine *maqām*-gebundene, metro-rhythmisch freie Improvisation gehandelt habe, die nachträglich und unter dem starken Einfluß Buchares in ein metrisches und formales Korsett gezwungen wurde, wobei aber die alte Gestalt noch durchscheint.⁷⁰

In dem angeführten Beispiel sind ganz deutlich solche Merkmale enthalten, die auch für *maqām*-Realisationen in anderen Regionen des ehemaligen arabisch-islamischen Bereiches gelten (s.z.B. Elsner 1973:75ff.; Massoudieh 1968:119ff.). Das betrifft vor allem den Aufbau nach Tongruppen, wobei die Haupt-Tongruppe (hier *Rāst*) die wichtigste Stellung einnimmt und am Anfang in ihrer Grundform realisiert wird. Die melodische Tendenz der in der 1. *hāna* dargestellten Tongruppe *Rāst* hat außerdem auffallende Ähnlichkeit mit der von Arutin (18. Jh.) beschriebenen gleichnamigen *āwāza*:



Auch in Notenbeispiel 13 ist die melodische Bewegungsrichtung der *Rāst*-Tongruppe deszendend. Dies und andere melodische Be-

Notenbeispiel 13

(*tan-i*) *maqām-i Rāst* - Instr. (Akbarov 1980)

Tambūr

1. *hāna*

bāzgūyī

2. *hāna* = 3.5

= - 4.6.

āwāza

bāzgūyī

3. *hāna* = 5.4
rallent.

acceler. rallent. a tempo

bāzgūyī

Detailed description of the musical score: The score is written for a Tambūr and consists of 13 staves of music. It is divided into sections labeled '1. hāna', 'bāzgūyī', '2. hāna = 3.5', '3. hāna = 5.4', and 'āwāza'. The tempo markings 'acceler.', 'rallent.', and 'a tempo' are used throughout. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical score on page 253, consisting of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is written in a single system across the page. There are several annotations in Cyrillic script, including "accel.", "rit.", "tempo", and "pizz.", interspersed throughout the music. Some annotations are written above the staves, while others are written below. The page number "253" is located at the bottom center.

Handwritten musical score on page 252, consisting of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is written in a single system across the page. There are several annotations in Cyrillic script, including "accel.", "rit.", "tempo", and "pizz.", interspersed throughout the music. Some annotations are written above the staves, while others are written below. The page number "252" is located at the bottom center.

3) Choresmische Notenschrift. Beginn des maqām Rāst (instrumental).

sonderheiten unterscheiden die Choresmischen maqāme von den Bucharischen und rücken sie manchmal in die Nähe der aserbeidschanischen mugāme. Die ehemals größere Freizügigkeit der melodischen und rhythmischen Gestaltung erklärt sich auch daraus, daß die Choresmischen maqāme im Unterschied zu den Bucharischen immer solistisch ausgeführt wurden, d.h. die Instrumentalteile wurden auf dem Tanbur gespielt und von der Rahmentrommel Doira begleitet; die Vokalteile sang ein Sänger mit Begleitung von Tanbur und Doira.

b) Buchara:

Eine völlig andere Struktur hat der Hauptteil des Bucharischen Instrumentalzyklus "taṣnīf". Hier wird das für die maqām-Ausführung gültige Prinzip der Tongruppenzusammenfügung aufgebrochen. Statt dessen wird ein fast zwei Oktaven umfassender Tonraum allmählich erschlossen, indem jede ḥāna einen Schritt oder Sprung höher als die vorangegangene beginnt. Je höher der hinzukommende Ton liegt, je weiter er von der Finalis entfernt ist, desto länger werden die absteigenden Sequenzen, die immer zur Finalis zurückführen. Jede ḥāna ist daher um einiges länger als die vorangegangene. Dabei gibt es eine mathematisch ausdrückbare Abhängigkeit zwischen der Anzahl der Takte und der Anzahl der Stufen, die jeder neu eingeführte Ton vom Hauptton der Ausgangsḥāna entfernt ist. Plachov (1968:22ff.) hat eine Formel aufgestellt, mit deren Hilfe die Anzahl der Takte jeder ḥāna mathematisch errechnet werden kann. Das Prinzip des Absteigens in Sequenzen (forūd), das in den Vokalteilen auch "āhang" genannt wird, ist hier verabsolutiert und zum Hauptgestaltungsprinzip des ganzen Stückes geworden. Diese Form ist übrigens ein Pendant zu dem "rückwärts laufenden Kettenreim" in der Literatur (s. Altmann 1968:133). Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem "Werk" (= taṣnīf) um eine Spätentwicklung, die in relativ abgeschlossener und stagnierender Umgebung in Buchara entstanden ist, möglicherweise auch die "Erfindung" eines oder mehrerer einheimischer Musiker war und den ursprünglich an dieser Stelle stehenden "maqām"-Teil verdrängt hat.

Der "taṣnīf-i Rāst" (s. Notenbeispiel 14) ist ein typisches Beispiel für die oben beschriebene Struktur des taṣnīf. Jede ḥāna beginnt mit einem höher liegenden Ton als die vorangegangene und führt in absteigenden Sequenzen zur Finalis von Rāst (c') zurück. Daran schließt sich jedes Mal der bāzḡyī an, der die ersten drei Töne der Tongruppe Rāst (c'd'e') enthält und die Finalis c' bestätigt. Beginnend mit der 2. ḥāna werden nach jeweils zwei bzw. drei Einheiten (die Einheit "a" umfaßt vier Viertel) die Sequenzen mit der Einheit "c" unterbrochen und danach mit einem neuen Anlauf von einem höheren Ton aus fortgesetzt. Auf diese Weise wird nicht nur die Eintönigkeit der Sequenzen aufgebrochen, sondern auch der Abstieg zur Finalis verlängert.

Die Analyse (s. folgende Seite) wurde nach der Aufzeichnung Uspenskijs (1924) (s. Notenbeispiel 14) vorgenommen. Die anderen Aufzeichnungen des taṣnīf-i Rāst stimmen damit im wesentlichen überein. Allerdings führt die Melodie in den von Beljaev und Karomatov redigierten Ausgaben in der letzten ḥāna hoch bis zu a¹⁴ und erreicht somit die Doppeloktave (c''').

Analyse des taṣnīf-i Rāst

1. ḥāna
a¹ a¹
a² a¹ a¹
a³ a² a¹

2. ḥāna				a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
3. ḥāna				a ⁵ a ⁴ c ² a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
4. ḥāna				a ⁷ a ⁶ c ⁴ a ⁷ a ⁶ a ⁵ c ³ a ⁶ a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
5. ḥāna				a ⁸ a ⁷ c ⁵ a ⁸ a ⁷ a ⁶ c ⁴ a ⁷ a ⁶ a ⁵ c ³ a ⁶ a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
6. ḥāna				a ⁹ a ⁸ c ⁶ a ⁹ a ⁸ a ⁷ c ⁵ a ⁸ a ⁷ a ⁶ c ⁴ a ⁷ a ⁶ a ⁵ c ³ a ⁶ a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
7. ḥāna				a ¹¹ a ¹⁰ c ⁸ a ¹¹ a ¹⁰ a ⁹ c ⁷ a ¹⁰ a ⁹ a ⁸ c ⁶ a ⁹ a ⁸ a ⁷ c ⁵ a ⁸ a ⁷ a ⁶ c ⁴ a ⁷ a ⁶ a ⁵ c ³ a ⁶ a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁
8. ḥāna				a ¹² a ¹¹ c ⁹ a ¹² a ¹¹ a ¹⁰ c ⁸ a ¹¹ a ¹⁰ a ⁹ c ⁷ a ¹⁰ a ⁹ a ⁸ c ⁶ a ⁹ a ⁸ a ⁷ c ⁵ a ⁸ a ⁷ a ⁶ c ⁴ a ⁷ a ⁶ a ⁵ c ³ a ⁶ a ⁵ a ⁴ a ³ c ¹ a ⁴ a ³ a ² a ¹ b b ₁

Handwritten musical score for page 260, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Some staves have additional markings like 'b₁', 'c¹', 'a¹', etc. The score is written in a single system across the page.

*) Diese drei Einheiten fehlen bei Uspenkij.

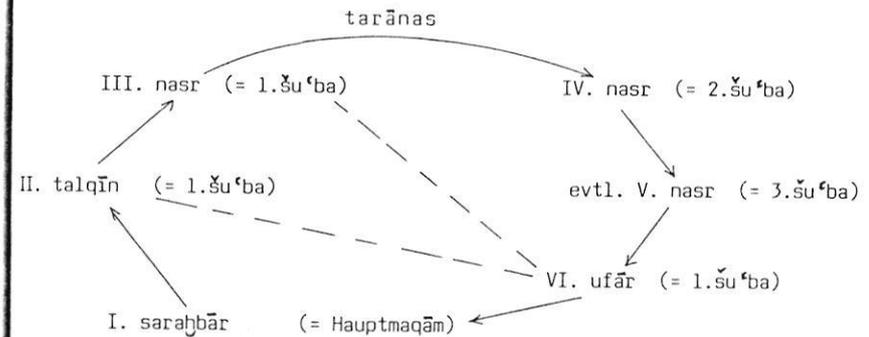
Handwritten musical score for page 261, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Some staves have additional markings like 'a¹', 'c¹', 'a¹', etc. The score is written in a single system across the page.

Der Vokalzyklus und sein Hauptteil.

Wie im instrumentalen, so finden sich insbesondere auch im vokalen Abschnitt jedes maqām-Zyklus meist mehrere Teile, die in einem Zweigmaqām (šū‘ba) stehen und als "šū‘ba nasr" bezeichnet werden.⁷¹ Diese Teile tragen auch den Namen des jeweiligen Zweigmaqām, wie z.B. "nasr-i ‘Uzzāl" im maqām Buzruk und "nasr-i Bayāt" im maqām Nawā. Es gibt zwei Möglichkeiten, die Herkunft dieser Zweigmaqāme zu erklären: entweder sind sie erst relativ spät in den maqām-Zyklus eingefügt worden oder schon enthaltene Strukturen wurden im Laufe der Zeit stärker differenziert und zu selbständigen Teilen ausgebaut. Im 14. Jahrhundert noch gab es -‘Abd al-Qādir zufolge⁷² innerhalb eines Zyklus keine Einschübe von Zweigmaqāmāt, bzw. wenn es sie doch gegeben haben sollte, so sind sie nicht als solche aufgefaßt und differenziert worden. Eine solche undifferenzierte, ältere maqām-Auffassung hat sich bis heute in der maghribinischen nūba und im uġgurischen muqām erhalten. Auch im türkischen faşl des 17. Jahrhunderts waren nach Cantemir Abweichungen in verwandte maqāmāt nur innerhalb der einzelnen Teile, nicht aber zwischen den Teilen erlaubt (s.o.S. 166). Über den heutigen faşl schreibt Oransay, daß diese genormte Aufführungsfolge nur Stücke enthalte, "die dem Repertoire eines bestimmten Makam entnommen sind... . Bei längerem Musizieren jedoch... werden hintereinander mehrere Aufführungsfolgen musiziert, von denen jede in einem anderen Makam steht" (Oransay 1964:11).⁷³ Beim usbekisch-tadschikischen vokalen maqām-Zyklus ist es so, daß in den großen Zyklus ein bzw. mehrere Mikrozyklen eingebaut sind, die auf verwandten maqāmāt basieren und deren Zentren die "nasr" genannten šū‘bas sind. Als Verbindungsglieder zwischen dem im Hauptmaqām stehenden sarāḥbār und den verschiedenen šū‘bas fungieren sowohl bestimmte tarānas, die einen neuen maqām (šū‘ba) innerhalb des maqām-Zyklus tonal-melodisch und rhythmisch vorbereiten und damit für einen fließenden Übergang zwischen ihnen sorgen, als auch die eigens dafür bestimmten Zwischenteile, genannt "supāriš" (wörtl.: Auftrag, Empfeh-

lung, Instruktion, Bestellung). Im Bucharischen šašmaqām übernimmt der supāriš nach dem letzten Teil des Vokalzyklus (ufār) die Funktion der Rückführung zum Ausgangsmaqām, so wie er im Anfangsteil des sarāḥbār dargestellt ist. Im Choresmischen maqām dagegen (wie auch in der Textquelle des Bucharischen maqām aus dem 19. Jahrhundert) trägt schon der Teil ufār die tonal-melodischen Charakteristika des Hauptmaqām und ist auch nach ihm benannt (im maqām Rāst gibt es den ufār-i Rāst, im maqām Buzruk den ufār-i Buzruk etc.).

Bei den Vokal-Abschnitten der Bucharischen und Choresmischen maqāme handelt es sich also wie kaum bei einer anderen der erwähnten Aufführungsfolgen und maqām-Zyklen um eine durchorganisierte, geschlossene Form. Den Ablauf des Vokalzyklus in den Bucharischen maqāmen soll die folgende schematische Skizze verdeutlichen:

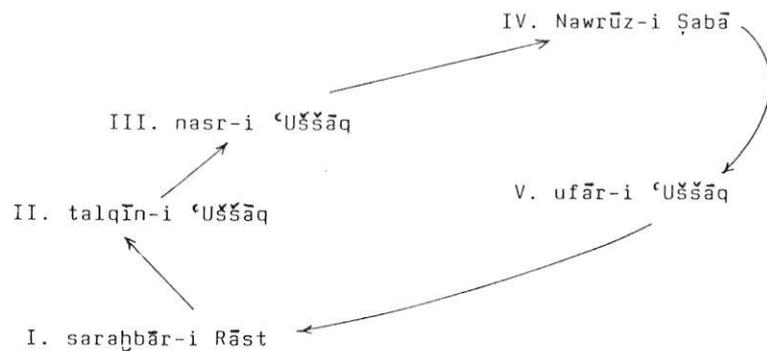


Dieses Schema ist eine Abstraktion, die (bei geringfügigen Abwandlungen) für alle Bucharischen maqāme gilt; es ist sozusagen die Norm einer zyklischen Aufführung des maqām. Das schließt aber nicht aus, daß es in der Aufführungspraxis selbst - insbesondere was die Funktion des supāriš angeht - im einzelnen beträchtliche Unterschiede gibt.

So gibt es z.B. bei Uspenskij (1924) sowie in der tadschikischen Ausgabe der Bucharischen maqāme (Beljaev 1950-67) jeweils einen supāriš v o r und einen n a c h dem ufār,

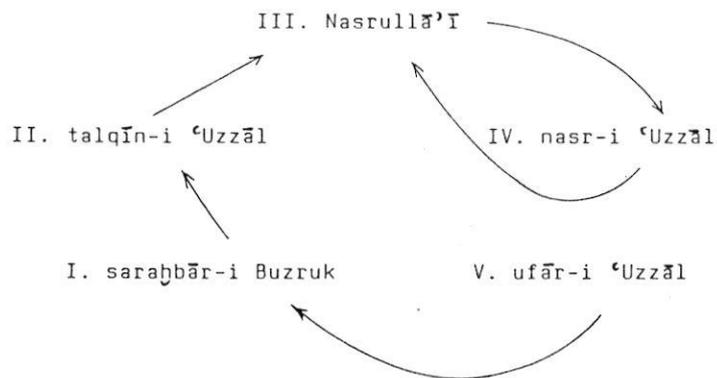
wobei der erstere (d.h. der supāriš-i awalīn) entweder zur ersten šu'ba zurückführt wie im maqām Rāst:

(Beljaev 1954)



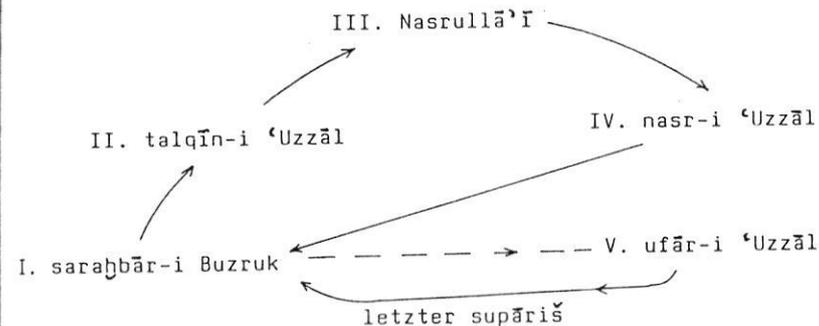
oder zur zweiten šu'ba wie im maqām Buzruk:

(Beljaev 1950)



In der Beljaevschen Ausgabe entspricht der erste supāriš in seiner melodischen Ausprägung manchmal auch ganz oder teilweise dem letzten supāriš (supāriš-i āhirīn), wird aber eine Quarte (im maqām Rāst) bzw. eine Quinte (im maqām Nawā) höher ausgeführt als der letzte. Der letzte supāriš aber führt in dieser Ausgabe in allen maqāmen zum sarahbār und damit zum Hauptmaqām zurück, und zwar stimmt er meistens mit dem 2. oder 3. bait und (oder) dessen āhang überein.

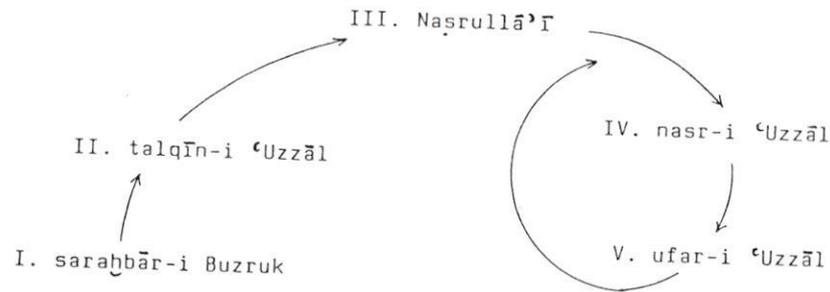
In der Ausgabe Uspenskijs (1924) führen im maqām Buzruk beide supāriše zu Buzruk zurück, sie sind beide, wenn auch nicht notengetreu, so doch prinzipiell identisch. Dennoch fügt sich der auf den ersten supāriš unmittelbar folgenden ufār-i 'Uzzāl (= 1. šu'ba) organisch an.



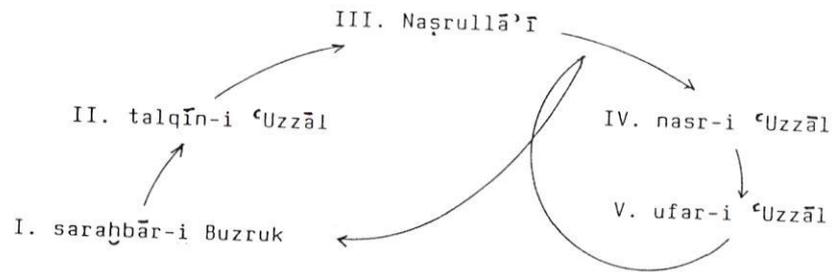
Auch in den anderen maqāmen dieser Ausgabe stimmen die beiden letzten supāriše (d.h. der supāriš vor und nach dem ufār) häufig, zumindest aber in ihrem letzten Abschnitt, überein.

In den beiden Taschkenter šašmaqām-Ausgaben (Akbarov 1959 und Karomatov 1966-75) fehlt der supāriš-i awalīn in allen maqāmen und der letzte supāriš führt nicht immer zum Anfangsteil sarahbār zurück, sondern rundet mitunter auch nur eine šu'ba ab, wie es im maqām Buzruk der Fall ist:

(Karomatov 1966):



In dieser autorisierten Fassung der Interpretation von Junus Raḡabī, die auch der Schallplattenaufnahme durch das maqām-Ensemble des Usbekischen Radio und Fernsehens zugrundeliegt, gibt es also keine Rückkehr zum Hauptmaqām. Die Interpretation B. Zirkievs in der Ausgabe "Ūzbek ḥalq" V dagegen bringt noch eine Schlußwendung, die zu Buzruk selbst zurückführt und zwar zum āhang des 1. und 2. bait im sarāḥbār:



In den beiden usbekischen Ausgaben des Bucharischen šašmaqām widerspiegelt sich also eine weniger strenge Auffassung vom abschließenden supāriš als in den Ausgaben Uspenskij's und Beljaevs. In "Ūzbek ḥalq" V fehlt dieser wichtige supāriš im

maqām Dūgāh und Segāh sogar völlig. Dafür gibt es im maqām Dūgāh schon am Ende der šu'ba naṣr-i Čārgāh eine Wendung zum Hauptmaqām; und im maqām Segāh führt auch schon der an zwei šu'bas angefügte supāriš zum Hauptmaqām zurück, so daß der Zyklus schon vor Erscheinen des ufar (der ja immer im Modus der ersten šu'ba steht) geschlossen wird und der ufar nur als Anhängsel erscheint. In der letzten, sechsbändigen Ausgabe des Bucharischen šašmaqām (Karomatov 1966-75) führt nur der supāriš des maqām Nawā, Dūgāh und 'Irāq zum jeweiligen sarāḥbār zurück. In den übrigen maqāmen wird mit dem letzten supāriš der Kreis zu einer der šu'bas geschlossen.

Diese Unterschiedlichkeit in der Ausführung der funktionell so wichtigen supāriše ist weniger durch lokale oder personale Besonderheiten der Ausführung entstanden, als vielmehr vor allem durch die verbreitete Praxis, einzelne Teile der umfangreichen maqām-Zyklen separat auszuführen bzw. in einer passenden Kombination kleinere Zyklen zusammenzustellen, wodurch der supāriš entweder ganz überflüssig wurde oder eine andere Funktion bekam und dementsprechend ausgeführt wurde. Außerdem muß man in Betracht ziehen, daß zwar in jener Zeit, als Uspenskij seine Aufzeichnung machte (1923), die Tradition noch intakt war und auch in der tadschikischen Ausgabe (deren Autoren Schüler bzw. Enkelschüler des Uspenskij'schen Gewährsmannes waren) noch relativ ungebrochen erscheint, daß aber in Usbekistan aufgrund der besonderen kulturpolitischen Bedingungen in der Stalin-Zeit die Tradition für ca. ein Vierteljahrhundert unterbrochen war, wodurch allem Anschein nach nicht so sehr die Vollständigkeit des Repertoires selbst als vielmehr dessen innerer Zusammenhalt, die Konzeption des Zyklischen gelitten hat.

Unterschiede zwischen den einzelnen šašmaqām-Ausgaben gibt es auch in bezug auf das tonale Verhältnis der verschiedenen, in einem maqām-Zyklus vereinigten šu'bas zueinander und zum Hauptmaqām. So gibt es z.B. Quart-Transpositionen ganzer šu'bas, die zwar keinen Einfluß auf die innere tonal-melodische Struktur des betreffenden Teiles haben, aber das System, das dem

maqām als Zyklus zugrundeliegt, verschleiern. Solche in den meisten šašmaqām-Ausgaben und -Aufnahmen vorhandenen Transpositionen und Unstimmigkeiten sind gleichfalls durch die oben genannten Besonderheiten der Aufführungspraxis sowie durch Rücksichtnahme auf den Stimmumfang des jeweiligen Sängers bedingt. Die Transkriptionen Uspenskij's sind in dieser Hinsicht am zuverlässigsten.⁷⁴ Gleichermäßen zuverlässig dürfte -was den Choresmischen maqām angeht- die Tabulaturnotation aus dem 19. Jahrhundert sein, bei der es allerdings noch eine Reihe von Unklarheiten in bezug auf die genaue Dechiffrierung, insbesondere in der rhythmischen Dimension, gibt.

Der Hauptteil des Vokalzyklus.

a) Choresm:

Im Choresmischen maqām entspricht der Hauptteil des Vokalzyklus ("maqām" oder "tan-i maqām") in seinem Aufbau dem gleichnamigen Instrumentalteil bzw. umgekehrt, denn Ausgangspunkt dürfte immer die vokale Ausführung gewesen sein. Die aneinandergefügten Tongruppen sind im instrumentalen wie im vokalen "maqām-i Rāst" die gleichen, erscheinen aber im vokalen "maqām"-Teil in einer logischen, den Tonraum allmählich erobernden Reihenfolge (s. Notenbeispiel 15). Der 1. und 2. bait des Gedichtes (ğazal) wird auf die Töne der Haupt-Tongruppe Rāst (c' bis g') gesungen und bildet den Formteil "darāmad" (von pers. dar āmadan = hereinkommen), d.h. die Einführung in den maqām. Im 3. und 4. bait erscheinen zwei Tongruppen auf der Quinte von Rāst (g' bis c"). Am Ende jedes mišrāf jedoch kehrt die Melodie wieder zur Haupt-Tongruppe zurück, die jeweils mit dem 2. mišrāf bestätigt wird. Der 5. bait nimmt eine Art Schlüsselstellung ein, weil hier die Zweig-Tongruppe auf der Quinte gefestigt ist und der Übergang zur Oktavlage der Haupt-Tongruppe erfolgt. Dieser zweite große Abschnitt, der den 3., 4. und 5. bait umfaßt und die Zweig-Tongruppe auf der

Quinte bringt, wird im allgemeinen als "miyān-parda" (mittlere Tongruppe) oder miyān-ħaṭṭ (mittlere Zeile) bezeichnet. Der sich daran anschließende Abschnitt, in dem die Haupt-Tongruppe in Oktavlage erklingt und der Text des 5. bait wiederholt wird, heißt "dūnaşr" (wörtl.: zweifache Eroberung). Darauf folgt die melodische und dramaturgische Kulmination "awğ" (6. und 7. bait), wobei die Zweig-Tongruppe (mit anschließender Rückkehr zur Haupt-Tongruppe) in Oktavlage erscheint. Die Rückführung zur Grundstellung der Haupt-Tongruppe übernimmt der textlose "āhang" (pers.: Laut, Ton, Melodie), der seiner Funktion entsprechend als "fūrāward" (von pers. forū-āwarden = herunterbringen) bezeichnet wird. Mit einer kurzen Bestätigung der Haupt-Tongruppe endet dieser Vokalteil. Das Schema (s.S. 270) verdeutlicht noch einmal die Struktur des "tan-i maqām-i Rāst (s. Notenbeispiel 15).

Die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele, die die drei tiefsten Töne der Haupt-Tongruppe Rāst betonen und jeweils v o r den einzelnen ħānas erklingen (in der Choresmischen Notenschrift werden sie bāzgūyī genannt), sind bei diesem Formschema nicht berücksichtigt worden. Die Bezeichnung "ħāna" (heute wird sie zwar nur noch in den Instrumentalsätzen der maqām-Zyklen verwendet, in der Choresmischen Notenschrift jedoch findet sie sich auch noch in den Vokalteilen) ist eigentlich das musikalische Pendant zu den abiyāt des Gedichttextes. Beides bedeutet "Haus" und bezeichnet jeweils eine musikalische bzw. textliche Einheit. Interessanterweise geht in dem analysierten Beispiel (und nicht nur dort) der musikalische Ablauf mit dem inhaltlich-dramaturgischen Aufbau des Gedichtes, einer acht Doppelverse umfassenden Ghasele des usbekischen Dichters Āgahī (18./19. Jh.), konform, ein Zeichen für das enge Verhältnis von Musik und Poesie.

Formteil:	darāmad		miyān-parda				
bait:	I.	II.	III.	IV.	V.		
miṣrā'c:	1.	2.	1.	2.	1.	2.	1.
Longruppe:	a	b	a	b ₁	c	b ₁	c ₁
							d
							c ₂



Formteil:	dūnās	awg				fūrāward
bait:		Va.	VI.	VII.	āhang	
miṣrā'c:		1.	2.	1.	2.	
Longruppe:		e	b ₁ ^a	c ^a	b ₁ ^a	c ₁ ^a
						f

bait:			VIII.	
miṣrā'c:			1.	
Longruppe:			c ₁	

miṣrā'c:	2.
Longruppe:	b'

Abschnitt b₁ hat -auch im awg- die Funktion eines Refrains. 75



5) Ein von Junus Raḡābi (oben links) geleitetes Instrumentalensemble im Jahre 1929.

b) Buchara:

Der Hauptteil des Bucharischen Vokalzyklus "sarāḥbār" unterscheidet sich in bezug auf die Großform nur wenig von dem beschriebenen "tan-i maqām". Der größte Unterschied liegt im Bereich der Kulmination: Hier werden im sarāḥbār-i Rāst (s. Notenbeispiel 16) mehrere maqām-fremde Tongruppen (namūden) eingefügt. (Obwohl solche namūden generell auch in den Choresmischen maqāmen anzutreffen sind, gibt es im oben analysierten "tan-i maqām-i Rāst" meiner Meinung nach keine solchen maqām-fremden Tongruppen im Abschnitt awǧ). Die anderen Formteile stimmen mit den oben bei der Analyse des Choresmischen tan-i maqām-i Rāst schon genannten überein. Allerdings gibt es im sarāḥbār-i Rāst keine ausgearbeitete miyān-parda, denn die Melodie des 2. bait bewegt sich im nur um einen Ton erweiterten Bereich der Haupt-Tongruppe, und am Anfang des 3. bait dient der mehrfach betonte Quintton g' nur als Sprungbrett für die Oktave der Finalis (c"), auf der sich die Haupt-Tongruppe im Oktavregister aufbaut (dūnaṣr).

An diesem 3. bait, dessen zweiter miṣrā' schon wieder zur Haupt-Tongruppe in Grundposition zurückführt, schließt sich ein ausgedehnter āhang (lokal: hang) an, der diese Haupt-Tongruppe stabilisiert. Danach, fünf Takte vor Beginn des 4. bait, findet eine "Modulation" statt, die den Grundton von c auf d verlagert. Mit der oberen Oktave dieses neuen Grundtones beginnt dann der "namūd-i Segāh", der den Formteil awǧ einleitet. Nach Beendigung des namūd und des 4. bait gibt es eine Rückkehr zu Rāst, indem der āhang des 3. bait in Oktavlage gesungen wird. Übrigens ist der namūd-i Segāh nur im sarāḥbār-i Rāst der neueren usbekischen Ausgabe (Karomatov 1967) angegeben und als solcher erkennbar; in der alten usbekischen (Akbarov 1959) und in der tadschikischen Ausgabe (Beljaev 1954) ist ein namūd-i Segāh nicht auszumachen. In den anderen Ausgaben gleichfalls nicht vorhanden und auch im analysierten Beispiel schwer zu identifizieren ist der "namūd-i 'Uššāq", der mit dem Text des wiederholten 4. bait gesungen wird. Ein kurzes instrumentales Zwischenspiel leitet dann gleich zum "namūd-i

'Uzzāl" mit dem Zentralton (Achse) d" über. Die erste Tongruppe von 'Uzzāl ist durch den unverwechselbaren Quartsprung nach unten und nachfolgenden Quintsprung nach oben gekennzeichnet; seine zweite Tongruppe schließt die Töne d" bis a" (bzw. h") ein. An 'Uzzāl, der auf d" finalisiert, schließt sich unmittelbar "namūd-i Muḥayyir-i Čārgāh" an, dessen Haupt-Tongruppe auf fis" zunächst instrumental erklingt. Der Tonraum der Haupt-Tongruppe dieses namūd erstreckt sich zuerst von e" bis a" mit Zentralton und Finalis fis", wird aber im weiteren Verlauf bis h" und c'" erweitert. Im folgenden 6. bait wird diese Tongruppe um eine Quarte nach oben versetzt, so daß Zentralton jetzt h" und höchster Ton e'" geworden ist. Mit einem āhang-Teil wird die Melodie dann wieder zu fis" zurückgeführt. Damit scheint der namūd-i Muḥayyir-i Čārgāh abgeschlossen zu sein. Der zweite miṣrā' des 6. bait wird dann auf eine Tongruppe gesungen, die zwischen fis" und d" als Haupttönen pendelt und schließlich auf d" endet. Darauf folgt die schon bekannte Überleitungsformel c" h' c" d", die die kurze "Reprise" einleitet. Jene stimmt von ihrem 5. Takt an mit dem dūnaṣr überein, ohne dessen ausgedehnten āhang zu besitzen. Der letzte Abschnitt führt also zur Haupt-Tongruppe Rāst und ihrer Finalis (c') zurück, wodurch dieser Vokalteil eine geschlossene Form bekommt. Das Prinzip der Rückbeziehung und Abrundung gilt also sowohl für die Hauptteile des maqām als auch für den Zyklus im ganzen.⁷⁶

Der Begriff "namūd" hat -wie aus dem analysierten Beispiel hervorgeht- mehrere Dimensionen:

Zum Zwecke der Ausschmückung, Erweiterung eines maqām-Hauptteiles (dazu gehören auch die "naṣr" genannten šu'bat sowie die von ihnen abgeleiteten Teile "talqīn" und "ufar") werden im hohen Register maqām-fremde, aber zu ihm passende Tongruppen eingefügt. Dabei muß jeder namūd zumindest die für seine Identifikation notwendigen tonal-melodischen Merkmale aufweisen. Oftmals aber umfaßt der nur mit einem Namen belegte namūd (s.z.B. namūd-i Muḥayyir-i Čārgāh in Notenbeispiel 16) mehrere verschiedene Tongruppen (mitunter wird die Haupt-Tongruppe

1sch. namud-i Mubayyir-i Čargāh I

1. Ber faj - zi šā - ni
 ija qā - līng ak - si - dīn man - ga jā - gut rang
 maj ša - fā - qi - da hi - līl ā - tib. (o -) jā - va - mij
 II instr. Mubayyir-i Čargāh II
 1. Tāp - dīm mu - hab - bāt
 ah - li - arā zur - bi rā - ji - līg, (o -) o -
 o - jā - va - mij
 2. Rū - līg si - tīg čāki - ta - i zar - dīm - ni āl ā -
 tib, (o -) o -
 VII. Rückkehr zu Rāst
 jā (si) 1. Mu - nis - gā kar ne - cā gā - ni
 3. dūnāgā
 haj - rīng hu - gum ā - tar, (o -) o -
 2. Duf' aj - lar ā - ni jā - di - mi šā - ti wi - fāe ā - tib.
 o - jā - nim - mā

sarāhbār-i Rāst (Text: Mūnis).

1. Von Kummer und Leid war ich gezeichnet, geblendet meine Augen.
Sei wie die Sonne: zeig deine Schönheit, schenk mir das Augenlicht.*
2. Sind es meine Pupillen, die scheinbar auf ihrem Gesicht haften oder aber
Schmückte eine Dienerin dies' Gesicht mit (schwarzen) Malen
nach meiner Pupillen Vorbild?
3. Mein Körper, (wie) gesteinigt vom Gram wegen dir, ward zu Staub
auf dem Weg zu dir.
Beglücke ihn, indem du ihn von Zeit zu Zeit mit (deinen) Füßen (be)trittst.
4. Du sprachst: laß ab von der Liebe zu mir! - Was war deine Absicht,
Mir solch unerfüllbaren Befehl aufzuerlegen?
5. Schenk mir den Liebreiz eines Abends, und den Widerschein
deiner (mondsichelförmigen) Brauen
Laß den Mond sein in der Abendröte in den Farben rubinfunkelnden Weins.**
6. (Schließlich) fand ich unter den Liebenden ein gerötetes Gesicht -
Blutige Tränen färbten m e i n blasses*** Gesicht tiefrot.
7. Mag auch Mūnis der Schmerz der Trennung von dir jede Nacht attackieren,
Er wehrt ihn ab mit dem Gedanken an eine Wiederbegegnung.

* ... indem du meine Augen mit deinen Strahlen erleuchtest.

** meint auch: Laß spielen auf meinem vom Wein geröteten Gesicht.

*** wörtlich "gelbes"; Gelb symbolisiert Schmerz, man spricht in Mittel-
asien auch von einem 'vor Kummer und Gram gelben Gesicht'.



У СССР Министрлар Совети Раёни на телевизионда кўрсатилган мақомчилар ансамбли.

- 6) Das von Junus Raġabi geleitete maqām-Ensemble des Usbekischen Rundfunks und Fernsehens in den sechziger Jahren.

auch nur um eine Quarte oder Quinte nach oben versetzt), an die dann meist auch noch ein spezieller āhang (Abgesang) angehängt wird. Letzterer durchbricht mit seinem großen Ambitus die Tongruppenbegrenzung und führt den Abschnitt entweder zur Ausgangslage des namūd zurück oder leitet zu einem anderen Teil über. Der Begriff namūd reicht also von einer relativ kurzen Andeutung einer maqām-fremden Tongruppe im awġ-Teil bis zur komplexen Darlegung mehrerer, in einzelnen aber nicht namentlich differenzierter Tongruppen samt ihrem rückführenden Abgesang. Die große Breite des Begriffs namūd ist vor allem Widerspiegelung der musikalischen Praxis, denn gerade bei der Gestaltung des awġ, in der Wahl und konkreten Ausführung der namūden, war den Sängern relativ großer Spielraum gelassen.⁷⁷ Hier konnten sie ihr individuelles Gestaltungsvermögen, ihre stimmlichen Möglichkeiten sowie ihren künstlerischen Geschmack unter Beweis stellen. Ausschlaggebend für das ästhetische Urteil war vor allem, ob der Sänger im awġ eine möglichst große, aber klangvolle Höhe erreichte, ob er es verstand, sowohl zum Hauptmaqām, als auch zueinander passende namūden auszuwählen und sie kunstvoll aneinanderzufügen, d.h. fließende, nahtlose Übergänge zu schaffen.

Wie die angeführten Beispiele zeigen, gibt es zwischen den vokalen Hauptteilen der Choresmischen und Bucharischen maqām-Zyklen in bezug auf die tonal-melodischen Charakteristika sowie die einzelnen Formteile große Übereinstimmungen lediglich im awġ-Teil fehlen im tan-i maqām-i Rāst die im sarahbār-i Rāst eingefügten namūden. Betrachtet man jedoch die klanglich-reale Ausführung, den melodischen Bewegungsablauf, das Verhältnis von Text und Melodie, das innere Tempo, so gibt es zwischen den beiden lokalen Stilen doch erhebliche Unterschiede:

1. Im Bucharischen sarahbār beginnt die Gesangsstimme grundsätzlich mit dem tiefsten Ton der Haupt-Tongruppe, während in Choresm auch der Anfang eines maqām fallende Tendenz haben kann (s. Notenbeispiel 15). Dadurch weist der Choresmische maqām auf Beziehungen zur türkischen, turkmenischen

und aserbeidschianischen Gesangspraxis hin.

2. Der Gedichttext wird im Choresmischen tan-i maqām vorwiegend syllabisch deklamiert; Melismen werden an den eigentlichen Text nur angehängt, indem die letzten Silben der Verszeilen oder hinzugefügte Worte melismatisch ausgesungen werden. In den Hauptteilen bzw. šu'bas der Bucharischen maqāme dagegen wird das Metrum des Textes, das auf den Versfüßen des 'aruḡ beruht, auch in der Gesangsmelodie genauestens wiedergegeben, d.h. die langen und kurzen Silben des Textes erscheinen auch im Melodierhythmus.

3. Das innere Tempo des Choresmischen tan-i maqām ist um einiges schneller als das des sehr bedächtig-gewichtig vortragenen sarahbār.

Vergleicht man nun die Hauptteile der Bucharischen und Choresmischen maqām-Zyklen mit bestimmten Musikproduktionen anderer Regionen des ehemaligen arabisch-islamischen Reiches, die gleichfalls mit der Bezeichnung "maqām" oder eines seiner Synonyme verbunden sind, so fallen einige Gemeinsamkeiten sofort ins Auge: Allen gemeinsam ist der Aufbau nach Tongruppen, wengleich die Tongruppen und Formteile etwa im persischen āwāz (Hauptteil des dastgāh) und im aserbeidschianischen muqām wesentlich differenzierter benannt werden als im usbekisch-tadschikischen maqām. Der allmählich, durch Aneinanderreihung von Tongruppen erreichte melodische Höhepunkt ist gleichfalls charakteristisch für alle maqām-Produktionen. Vor der eigentlichen Kulmination werden oftmals Abschnitte eingeschaltet, die zur Haupt-Tongruppe zurückführen; im persischen "āwāz" geschieht das mit Hilfe spezieller gūšās, die meist "fordd be...." genannt werden, im maqām haben der fūrāward bzw. besondere āhang-Teile diese Funktion. Die namūden im usbekisch-tadschikischen maqām sind den "mayānāt" (Einfügungen von Tongruppen im oberen Register) im irakischen maqām vergleichbar. Im persischen "āwāz" gibt es gleichfalls die Möglichkeit, im awḡ-Teil Tongruppen aus einem anderen dastgāh anzubringen, was als

"murakkab-ḡānī" bezeichnet wird (s.o.S. 110). In vielen maqām-Produktionen gibt es einen Schlußabschnitt, der zur Haupt-Tongruppe zurückführt und somit eine zyklische Geschlossenheit herstellt.

5. NACHWORT

Wenn in der vorliegenden Arbeit versucht wurde, ausgehend von konkreten musikhistorischen Quellen (vorwiegend Traktaten) und der Musik des šašmaqām selbst, Schlußfolgerungen über wichtige historische Wurzeln dieser zyklischen Musikform zu ziehen und Beziehungen zu anderen maqām-Traditionen durch Vergleiche aufzudecken, so erweist es sich doch einerseits als notwendig, noch mehr schriftliche Quellen heranzuziehen, um die Herausbildung und Entwicklung der heutigen regionalen maqām-Traditionen genauer, lückenloser verfolgen zu können. Andererseits müßten in weitere vergleichende Untersuchungen auch noch die hier nicht berücksichtigten Traditionen Nordindiens (insbesondere Kaschmirs), die afghanische Kunstmusik und die sogenannten turkmenischen Dutar mukāme einbezogen werden. Von den letzteren sind heute noch sieben bekannt (s. Chudainazarov 1978: 128). Ihre bisher nicht vorgenommene Analyse verspricht, interessante Aufschlüsse zu geben über eine Form der Instrumentalmusik, die eine Zwischenstellung zwischen der weitgehend sujetgebundenen, zwei- bis dreistimmigen Instrumentalmusik für Dombra und Komuz der mittelasiatischen Nomadenvölker (Kasachen, Kirgisen, Usbeken in Südsibirien) und der maqām-gebundenen Instrumentalmusik einnimmt, die vorwiegend an die städtische Kultur vieler islamischer Völker gebunden ist. Die sogenannten Dutar mukāme sind, wie das gesamte traditionelle Dutar-Repertoire, zweistimmig und besitzen eine äußerst variable Metrorhythmik. In der Literatur gibt es übrigens Hinweise darauf, daß die Turkmenen früher 32 mukāme sowie 62 namas (nağma?) kannten (s. Uspenskij/Beljaev 1928:57 bzw. 1979:77).

Interessante Ergebnisse lassen auch vergleichende Analysen der maghribinischen nūba und ujugurischen muqām-Zyklen erwarten. Sie scheinen beide eine historisch frühere Entwicklungsstufe als etwa die persischen und türkischen sowie einige (von den Türken in den letzten Jahrhunderten stark beeinflusste) arabische maqām-Traditionen zu repräsentieren. Denn wenn bei nūba und muqām auch einzelne Formteile unterschieden werden, so

gibt es bei ihnen doch keine namentliche Differenzierung von einzelnen Tongruppen innerhalb des maqām. Der šašmaqām nimmt in dieser Hinsicht eine Zwischenstellung ein, denn in den Hauptteilen der maqām-Zyklen werden nur die tonal-melodisch aus dem Grundmodus herausfallenden namūden unterschieden und benannt, nicht aber die Tongruppen, die in den Abschnitten miyān-parda und dūnaşr erklingen. Aber auch die namūden selbst, die häufig aus zwei oder mehr verschiedenen Tongruppen bestehen, tragen jeweils nur den Namen ihrer Haupt-Tongruppe. Sinnvoll wären insbesondere vergleichende Untersuchungen gleichnamiger maqām-Ausführungen in den verschiedenen Regionen Vorder- und Mittelasiens. Dafür böten sich z.B. Segāh, Ārgāh und Nawā an, die sowohl in Iran, Aserbeidschan als auch bei den Tadschiken und Usbeken (Buchara und Choresm) und den Ujguren anzutreffen sind.¹ Voraussetzung dafür wäre allerdings, daß man sich in allen genannten Regionen einer einheitlichen Aufzeichnungsweise, insbesondere in bezug auf die Akzidentiensetzung bedient. Einer internationalen Abstimmung in dieser Hinsicht Vorschub zu leisten, auch dafür wären internationale Symposien und Konferenzen über orientalische Musik zu nutzen. Zur Feststellung der Tonnormen, die durchaus abweichen in den verschiedenen Regionen, erweisen sich dann allerdings akustische Messungen als unumgänglich.

Wichtig und interessant scheint auch ein Vergleich der zum maqām-Zyklus gehörigen Instrumentalstücke mit den peşrevs der türkischen Tradition. Hierbei wären vor allem die von Cantemir aufgezeichneten peşrevs zu analysieren² und dann mit den ehemals auch in Mittelasien "pīşraw" genannten Instrumentalteilen der maqām-Zyklen zu vergleichen. Damit könnten die historischen Beziehungen und regionalen Unterschiede weiterverfolgt werden.

Andere wichtige Probleme, die zu untersuchen weiteren Arbeiten vorbehalten bleiben muß, ist die Analyse der spezifischen Kommunikationssituation, in der diese Art von Musik sich entfaltet, ihre Funktion in diesem Kommunikationsprozeß, die soziale Herkunft und Stellung der Träger dieser Tradition und anderes.

Es wäre zu untersuchen, aus welchen Handwerkerfamilien und -zünften (die städtische Handwerkerschaft stellte den Hauptträger dieser Musiktradition dar) die meisten und besten Musiker (muṭrib), Sänger (muġannī bzw. Ḥāfiṣ) und Melodieschöpfer (basta-kār) hervorgegangen sind und wer von ihnen aufgrund welcher Umstände zum Hofmusiker avancierte und welchen Einfluß die neue Sphäre auf ihr Schaffen ausgeübt hat. Hierzu müßte eine Vielzahl von historisch-literarischen Quellen wie Dichter- (Musiker-) Enzyklopädien, Memoiren und Herrscherbiographien ausgewertet werden.

Interessant wäre auch eine genauere Analyse der Rezeptionssituation. Es ist bekannt, daß die Aufführung eines maqām-Zyklus etwa zwei bis zweieinhalb Stunden dauert. Die Aufführung des gesamten šašmaqām würde also einen ganzen Tag (bzw. eine ganze Nacht) beanspruchen. Man muß davon ausgehen, daß hier keine "Konzerte" im bürgerlichen Sinne veranstaltet wurden, obwohl es sich durchaus um "Darbietungsmusik" handelte, sondern die Musik war notwendiger Bestandteil festlicher, höfischer Gelage (bazm), wo sie zur geistig-emotionalen Anregung und Abwechslung bei der Überfülle leiblicher Genüsse und philosophischer Gespräche diente. Sie war zum anderen oft Mittelpunkt von Zusammenkünften (maġlis), die bei Dichtern, Musikern, Gelehrten, Handwerkern, Beamten etc. durchgeführt wurden und eine der verbreitetsten und bedeutendsten Formen der Geselligkeit der gebildeten Oberschicht in den mittelalterlichen mittelasiatischen Städten, insbesondere vom 15./16. Jahrhundert an, waren. Die maqām-Produktionen hatten im wesentlichen kontemplativ-ästhetische Funktion, wobei aber entspannenden und unterhaltenden Momenten gleichfalls Bedeutung zukam; man denke nur an die volksliedhaften tarānas und den Tanz-Teil ufar am Schluß des Zyklus. Jeder maqām ist außerdem an eine bestimmte Stimmung bzw. einen bestimmten Gemütszustand gebunden, was nicht nur in den alten Traktaten erwähnt (dort findet sich darüberhinaus noch die Bindung an bestimmte Farben, Tageszeiten, Sternbilder etc.), sondern auch -in Abwandlung- von heutigen Musikern bestätigt wird. Ein wesentliches Charakteristikum

aller maqām-Hauptteile besteht in dem allmählichen, durch Eroberung immer neuer Tongruppen in höheren Registern hervorgerufenen Anwachsen der Spannung, die sich in den awġ-Abschnitten bis zur höchsten Expressivität steigert und anschließend durch Rückkehr zum Ausgangspunkt schnell abgebaut wird. In diesem Zusammenhang wäre auch das Verhältnis von Neuinformation und Redundanz, von Kontemplation und Aktivität bei der Rezeption zu untersuchen.

Auch das Problem des Verhältnisses von šašmaqām und usbekisch-tadschikischer Volksmusik in der betreffenden Region, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die Grenzen und fließenden Übergänge zwischen beiden waren bisher kaum Gegenstand konkreter Untersuchungen. In der sowjetischen Literatur wird häufig nur ganz allgemein festgestellt, daß die regionale Volksmusik die Grundlage (osnova) für die maqām-Zyklen gewesen sei und daß der šašmaqām dann auch seinerseits auf die städtische Volksmusik zurückgewirkt habe. Die aus zuverlässigen Augenzeugenberichten vom Ende des 19. Jahrhunderts gezogene Schlußfolgerung jedoch, daß "neben den professionellen Sängern (Ḥāfiṣ) auch das einfache Volks, in Sonderheit die ärmste Bauernschaft den šašmaqām ausgeführt" habe (Amonov 1981:57), dürfte überspitzt sein. Denn das, was einzelne Bauern mitunter auch bei der Feldarbeit sangen, war nicht ein ganzer maqām-Zyklus, geschweige denn der gesamte šašmaqām, sondern nur einzelne, populäre Teile daraus. Daß aber auch die maqām-Zyklen durchaus nicht nur von Berufsmusikern angeeignet werden können, das beweisen die Aktivitäten einer Vielzahl von Laienmaqām-Ensembles, die heute in verschiedenen Gegenden Usbekistans und Tadschikistans existieren.

Viele Detailfragen, die z.B. das tonale System des šašmaqām und der einzelnen maqām-Zyklen oder die Beziehungen der Teile (šu'bas) eines maqām untereinander betreffen, konnten ebenfalls bisher nicht vollständig geklärt werden. Zwar ist -wie auch in anderen maqām-Praktiken- der Anfangs- und Schlußton jedes maqām festgelegt, aber die Beziehungen der in den Zyklus eingebauten šu'bas zum Hauptmaqām und zueinander werden in der Praxis häufig verwischt. Hier waren und sind Transpositionen

gang und gäbe und stören nach Aussage der Musiker das Gesamtbild nicht. Ja selbst innerhalb eines Teiles sei es möglich, nur einzelne *namūden* (den natürlichen Stimmgrenzen des Sängers entsprechend) zu transponieren, ohne damit das Gesamtgefüge zu beschädigen (Karomatov 1975:190). Insofern wird das tonale System viel freizügiger gehandhabt als in der arabischen und türkischen Praxis. Auch in der Herstellung der Geschlossenheit des Zyklus scheint es zumindest heute keine strenge Norm mehr zu geben; dies wurde am Beispiel des *maqām Buzruk* demonstriert, kann aber in fast allen *maqāmen* beobachtet werden.

Um festzustellen, ob es nicht früher ein strengeres System gegeben habe, müßten die ältesten noch lebenden Musiker darüber befragt sowie Transkriptionen der ältesten vorhandenen Tonaufnahmen vorgenommen werden. Vor allem aber darf man nicht davon ausgehen, daß eine bestimmte, im wesentlichen durch einen großen Musiker (*Junus Raġabī*) geprägte und heute am Konservatorium gelehrte Version die einzig richtige und einzig mögliche sei. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Tradition und Herstellung einer möglichst authentischen Fassung anhand der ältesten Quellen einerseits und einer Förderung der Vielfalt von lokalen und personalen Versionen sowie überhaupt des schöpferischen Herangehens der Musiker an diese Tradition andererseits. Dies scheint (trotz der durch notenschriftliche und tontechnische Fixierung geförderten Uniformierungs- und Nivellierungstendenz) so aussichtslos gar nicht zu sein, wenn man auch nicht übersehen kann, daß sich bestimmte Stilunterschiede zwischen den drei lokalen *maqām*-Traditionen Usbeklands im Laufe der Zeit noch mehr abschleifen werden.

In Taschkent haben junge Musiker schon seit 1971 die Möglichkeit, sich im Rahmen einer umfassenden akademischen Ausbildung am Konservatorium das klassische usbekisch-tadschikische Erbe (insbesondere den *šāšmaqām*) geistig und musikalisch-praktisch anzueignen; in Tadschikistan besteht seit einigen Jahren diese Möglichkeit am Institut für Kunst in Duschanbe. Dieser neue Aneignungsprozeß, bei dem die (durchaus noch intakte und notwendige) direkte Lehrer-Schüler-Beziehung erweitert wird durch

das Lernen aus den vorhandenen Noten- und Schallaufzeichnungen, zieht notwendigerweise auch Veränderungen in der Struktur der *maqām*-Zyklen nach sich. Deshalb ist es um so notwendiger, die historische und die heutige Ausführung genau zu dokumentieren. Eine gewaltige Arbeit haben die usbekischen und tadschikischen Musiker und Musikwissenschaftler in dieser Hinsicht schon geleistet. Dennoch würde eine übersichtlich gestaltete, für wissenschaftliche Zwecke besser geeignete Neuausgabe mit Transkriptionen der *maqām*-Zyklen, die bestimmte tonal-melodischen Charakteristika deutlicher hervortreten lassen, bessere Möglichkeiten schaffen für vergleichende Analysen mit allen anderen regionalen *maqām*-Praktiken. Und dies scheint mir neben der historischen Quellenforschung die Hauptaufgabe der musikalischen Orientalistik in den nächsten Jahrzehnten zu sein.