

# **Kurdische Musik – Gattungen und Struktur**

**Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der  
Universität Zürich**

**vorgelegt von**

**Jalil Asid**

**von Berneck / St. Gallen und Irak**

**Angenommen im Herbstsemester 2007**

**auf Antrag von**

**Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn**

**PD Dr. Dorothea Baumann**

### **Der Autor**

Jalil Asid – 1952 in Erbil, Irak geboren – ist Musiker und Musikwissenschaftler mit breiter Erfahrung sowohl in der kurdischen Musikpraxis als auch in ihrer Erforschung. Bis 1979 tätig als Musiker und Musiklehrer in Erbil. Ab 1980 Studium an der Università di Bologna (Italien) mit Abschluss bei Prof. Roberto Leydi mit der Arbeit "Identità della musica popolare kurda". Danach weitere Studien an der Universität Zürich.

Schlagworte: Musik, Musikgattungen, Meqam, Kurden, Kirmanci, Sorani, Kurdistan, Asien, Irak, Iran, Syrien, Türkei

**Die vollständige Arbeit ist auf der Zentralbibliothek Zürich inklusive dazu gehörender CD deponiert.**

Dieses Dokument ist in der Sammlung der elektronischen Dissertationen der Universität Zürich an der Zentralbibliothek Zürich [www.dissertationen.uzh.ch](http://www.dissertationen.uzh.ch) öffentlich zugänglich. Es untersteht dem urheberrechtlichen Schutz, darf aber zu wissenschaftlichen Zwecken und unter Nennung von Autor und Quelle als unverändertes Ganzes im elektronischen Format weitergegeben werden. Für jede weitergehende Nutzung, soweit nicht von den gesetzlichen Regelungen erfasst, bedarf es der ausdrücklichen und vorgängigen Einwilligung des Autors.

© Jalil Asid ([jasid@hotmail.com](mailto:jasid@hotmail.com)), 2007

## Inhalt

Einführung	7
Kurden, Land und Bevölkerung	11
Religiöse Verhältnisse	15
Kurdische Dialekte	15
Allgemeiner historischer Überblick	16
Allgemeiner historischer Überblick zur Musik	19
Quellenmaterial zu kurdischer Musik	21
Veröffentlichte schriftliche Quellen	22
Veröffentlichungen von Kurden	25
Zum Buch von Nour-al-Din Al-Salihi	26
Zu einigen im Westen veröffentlichten Tonträgern	28
Nähere Informationen zu den Aufnahmen aus den oben gezeigten Gebieten	29
Einführende Bemerkungen zur verwendeten Melodie-Notation	32
Überblick über die gebräuchlichsten Musikinstrumente	35
Kurdische musikalische Gattungen und ihre Analyse	39
Die rhythmischen Lieder	41
Tanzlieder	41
Musikalische Analyse	46
Rhythmus	46
Tempo	51
Melodik	51
Aufführung der Tänze	57
Zu den Tanzliedertexten	58
Rojhelatî	59
Neue Lieder	77
Politische Hymnen, Srud	87
Die freirhythmischen Gesänge	93
Ländliche freirhythmische Gesänge	93
Freirhythmische Gesänge im Kirmancî-Dialekt	96
Freirhythmische Gesänge im Soranî-Dialekt	102
Freirhythmische Gesänge in anderen, kleineren Dialekten	106
Meqam	108
Einleitung, Begriffsgeschichte und Definitionsversuche	108
Meqam als Bezeichnung von Tönen	111
Meqam als Bezeichnung für Tonräume/Skalen	115
Meqam verstanden als Melodie	122
Bemerkungen zur Erkennung von Meqams	125
Analyse einiger Standard-Melodietypen in Meqam	127
Weitere Gesichtspunkte zum Thema Meqam	136
Zu Aufführungspraxis und Kontext	138
Zum Verhältnis zwischen den ländlichen freirhythmischen Gesängen und Meqam	140
Bemerkungen zur Instrumentalmusik	142
Zusammenfassung: Musikalische Gattungen und ihre Funktionen	145

Bemerkungen zur Musik in der Religion	147
Anwendung der neuen Definitionen auf bisher publiziertes Material	149
Zur heutigen Situation der kurdischen Musik	158
Schlussfolgerungen	164
Anhang 1: Zur verwendeten Schreibweise kurdischer und anderer Sprachen	167
Anhang 2: Liste mit Meqam-Namen	169
Anhang 3: Inhaltsangaben zur beigelegten CD	173
Bibliographie	175
Diskographie	180

## **Einführung**

Kurdische Musik ist zwar nicht gerade Terra incognita im Reich der Musikethnologie und Musikwissenschaft, aber es gibt – um im Bild zu bleiben – in diesem Bereich mehr "weisse Flecken" als bekannte Strukturen und Elemente auf der musikalischen Landkarte. Es gibt nämlich keine bedeutende und kohärente wissenschaftliche Arbeit zur Musik der Kurden. Diese Tatsache wurde mir immer wieder dann schmerzlich bewusst, wenn ich spezifische vertiefte Forschungen zu Einzelthemen und spezifischen Fragen innerhalb kurdischer Musik angehen wollte.

Bisher wurden einzelne Studien von nicht-kurdischen Wissenschaftlern publiziert, die einerseits unvollständig sind und denen es andererseits teilweise an Verständnis für die realen musikalischen Verhältnisse bei den Kurden mangelt. Nichtsdestotrotz sind sie als erste Versuche, diese Musik im Westen bekannt zu machen, hoch willkommen. Es gibt allerdings auch Arbeiten von Kurden über diese Musik, die nicht in westlichen Sprachen zugänglich sind und denen es aber ebenfalls an Vollständigkeit und tiefgehendem Verständnis mangelt. Entsprechend ist es das wichtigste Ziel dieser Arbeit, einen kohärenten Überblick und einen vertieften Einblick in die musikalische Praxis und Theorie der Kurden zu bieten. Es darf zwar kein vollständiges Kompendium aller bisher bekannten kurdischen Gesänge, Lieder und Instrumentalmusik erwartet werden – ein solches Unterfangen müsste beim Reichtum und der Fülle kurdischer Musikpraxis für immer unvollständig bleiben. Das Ziel ist hier vielmehr, im Prinzip alle Gattungen und deren musikalische Strukturen zu erklären – und zwar so, dass man sowohl ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten versteht als auch einen ersten Einblick in ihren Wandel – zumindest seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert gewinnt.

Kurdische Musik kann als eine Variante der Musik des Nahen und Mittleren Ostens verstanden werden, die hierzulande in einer verbreiteten sprachlichen Verkürzung oft einfach als arabische oder orientalische Musik bezeichnet wird. Die überaus vielfältige westasiatische Musikwelt ist aber das Ergebnis mehrerer kultureller Vermischungen und dementsprechend in sich divers und komplex. Sie besteht – geographisch gesehen – aus persischen, arabischen, innerasiatischen, türkischen, indischen und afrikanischen Elementen. So stark auch kurdische Musik in den Mittleren Osten eingebettet ist, hat sie dennoch einen eigenständigen Charakter, eine eigenständige Struktur und entsprechende Formen, die sich im Zusammenhang mit der politischen und kulturellen Geschichte, der Sprache

und vielen weiteren kulturellen und sozialen Elementen der Kurden und ihrer Umgebung herausgebildet haben und sich auch in der Gegenwart ständig wandeln.

Apropos kurdische Sprache: In der Arbeit findet – mit Ausnahme der Zitate – das kurdisch-lateinische Alphabet in einer speziell adaptierten Form Anwendung für die Wörter in kurdischer Sprache und in den anderen Sprachen der Region. Nähere Details zur Transkription finden sich im Anhang 1, am Schluss der Arbeit.

Der Anspruch, die kurdische Musik in ihren verschiedenen Gattungen und bezüglich ihrer Strukturen darzustellen, ist an sich sehr hoch. Diese Arbeit in Angriff zu nehmen setzte eine langjährige und intensive Beschäftigung nicht nur mit dem Thema, sondern auch mit einigen weiteren Fragen voraus, die nicht unbedingt musikalischer Natur sind. Mit Letzterem sind die Sprache, die Kultur und besonders die (politische) Geschichte der Kurden gemeint. Gerade weil sich die Geschichte der Kurden als unablässiger Kampf um die eigene Identität und um politische Freiheit und Würde lesen lässt beziehungsweise so gelesen werden muss, ist es nicht einfach, innere Teilnahme – wie viele Kurden empfinden – und möglichst objektive oder wenigstens neutrale Beobachtung – wie die Wissenschaft fordert – miteinander zu verbinden. Deshalb wurde nicht nur versucht, allgemein ein realitätsnahes Bild der kurdischen Musik zu entwerfen, sondern auch der Kurden selbst im Allgemeinen zu skizzieren. Das für eine musikwissenschaftliche Arbeit extensive, doch hoffentlich einigermaßen neutrale Resultat ist der Überblick über die Kurden in Geschichte und Gegenwart, der an die Einführung anschliesst. Vor allem aber ist für die Erfüllung des genannten Anspruchs ein inniger Kontakt mit der kurdischen Musik Bedingung. Dabei half die Tatsache, dass ich als staatlich angestellter Musiklehrer an einige Orte Kurdistans gelangte, wo ich schon in den späten 1970er Jahren erste Aufnahmen und Interviews machen konnte und in denen ich Musik und Gesang kennen lernte, die alsbald zu einer ansehnlichen Sammlung von memorisierter Musik, aber auch von Tonträgern und Notizen anwuchs. Später wuchs meine Erfahrung als Musiker in verschiedenen Formationen, denen ich teils als Sentur-Spieler, teils als Akkordeonist angehörte, und durch vielfältige Kontakte mit Mitmusikern weiter an, sodass meine Kenntnisse und Informationen weiter zunahmen. Ob die beinahe 30 Jahre als Musiklehrer und Forscher, als Musiker, Ensemble-Mitglied und Solist in Kurdistan und im Ausland genügten, um eine anspruchsvolle Studie über die Geschichte und die heutige Praxis kurdischer Musik vorzulegen, mögen andere entscheiden. Hilfreich und nützlich waren für mich diese Lehr- und Wanderjahre auf jeden Fall.

Nützlich und zur Vorbereitung der jetzt beendeten Arbeit waren auch die Jahre der wissenschaftlichen Ausbildung an den beiden Universitäten Bologna, Italien, und Zürich, Schweiz. Deshalb möchte ich hier den beteiligten Lehrern, Betreuern auch all jenen danken, die mich in diesen Jahren begleiteten. In erster Linie natürlich meinem Doktorvater, Professor Ernst Lichtenhahn. Dankend erwähnen möchte ich auch Dr. habil. Dorothea Baumann, die Zweit-Gutachterin. Meinem Bruder Salar Asid bin ich dankbar für seine Mithilfe bei der Notenbearbeitung. Jetzt soll aber keine Liste nach Wichtigkeit folgen, denn dann täte ich gewiss dem einen oder anderen Freund und Freundin unrecht, insbesondere vielen ungenannt bleibenden Kurden, die nicht nur mit mir zusammen musizierten, sondern mir auch geduldig auf viele, auch bohrende Fragen richtige – und wertvolle intuitive, manchmal vielleicht etwas ungenaue – Antworten gaben, ohne die ich die Art und Tiefe bestimmter Zusammenhänge vielleicht nie erkannt hätte. Celal Xalîd, Huseîn Gerdî und der leider verstorbene Celal Xoşnaw sind nur drei von diesen vielen Bekannten. Besonderen Dank hingegen verdient der Sänger, Musiker und Schriftsteller Bakurî für seine vielen und wertvollen Informationen zu vielen älteren Sängern, die er in drei Büchern publiziert hatte und die er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte – ebenso wie seine vielen gesammelten Schallplatten. Ich erinnere mich gerne an die interessanten Gespräche und Interviews, die ich mit ihm führen durfte.

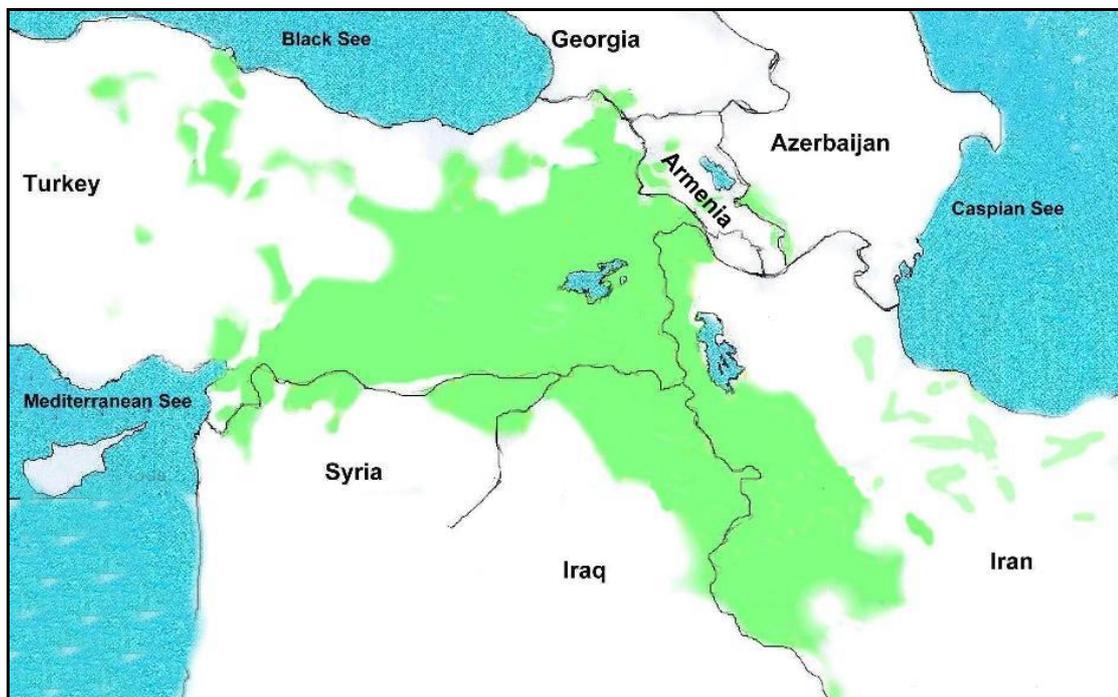
Für die Unterstützung während der ganzen Schreibarbeit bin ich Daniel Rüegg sehr verbunden. Wir führten deshalb viele Gespräche zusammen – nicht immer, aber manchmal waren sie fruchtbar und halfen mir, mich präziser auszudrücken, manchmal aber halfen sie auch ihm, westliche Missverständnisse über Musik des westlichen Asien (Kurdistan brauche ich ja hier nicht nochmals zu erwähnen) als solche zu erkennen.

Zum Schluss möchte ich einfach all jenen danken, die mir bei dieser Arbeit zur Seite gestanden sind. Ein spezieller Dank gebührt meiner Frau, meinem Sohn Ivar und meiner Tochter Evin, die zu oft meiner Aufmerksamkeit entbehren mussten.



## Kurden, Land und Bevölkerung

Die Kurden sind eines der ältesten Völker im Nahen Osten. Sie sprechen eine indoeuropäische Sprache der iranischen Sprachfamilie, die Persisch (im modernen Iran), Paschtu und Balutschi (in Afghanistan und Nordpakistan), Ossetisch (im Kaukasus) und weitere Sprachen umfasst. Kurdistan, das Land der Kurden, umfasst ein Territorium von ca. 500'000 Quadratkilometern zwischen dem 34. und 40. nördlichen Breitengrad und 38. und 48. Längengrad östlich, das sich von West nach Ost vom Taurus-Gebirge bis zur iranischen Hochebene und von Nord nach Süd vom Berg Ararat bis zu den Ebenen von Nieder-Mesopotamien und Syrien erstreckt. Sprachlich und ethnisch gesehen grenzen ans kurdisch besiedelte Gebiet von Westen die türkischen Osmanen, von Norden Lazistan und Armenien, von Nordosten die türkischen Aserbaidshaner, vom Südosten die Perser sowie vom Süden die irakischen und syrischen Araber an. Kurdistan wird als politisch eigenständiges Gebiet (noch) nicht anerkannt, sein Territorium ist zurzeit aufgeteilt zwischen der Türkei, dem Iran, Irak und Syrien. Aufgrund der gegenwärtigen internationalen Aufteilung ist es sinnvoll, zuerst jedes Teilgebiet einzeln zu beschreiben.



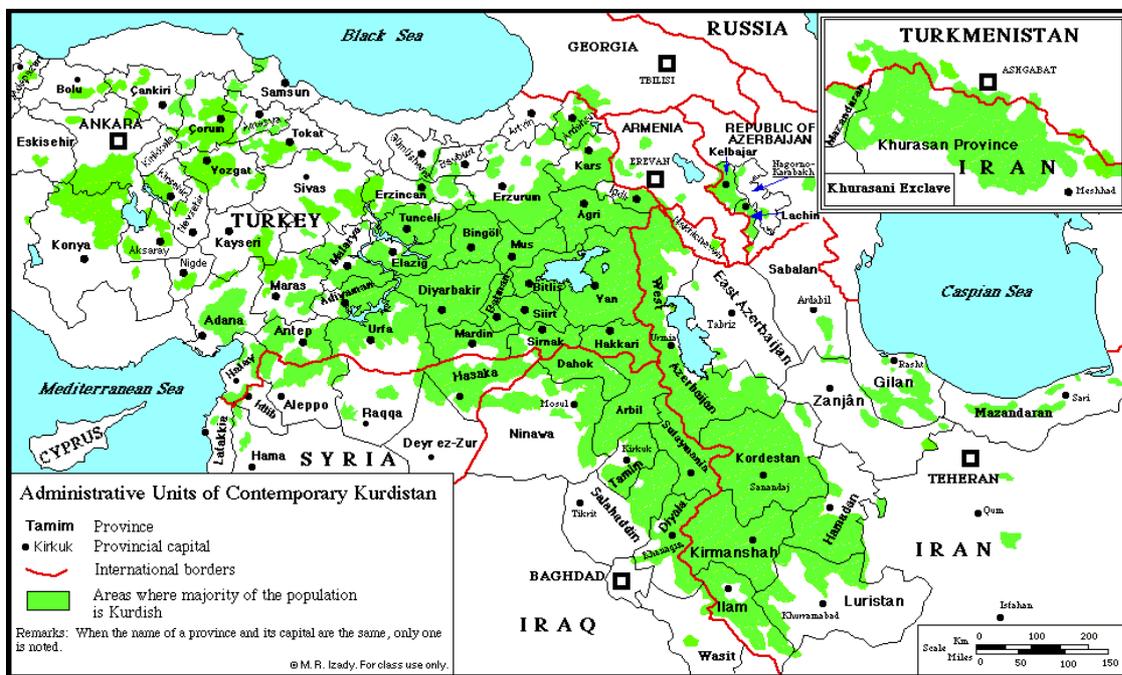
Karte Nr. 1 – Kurdisches Sprachgebiet und das Land Kurdistan

(© J.A.)

Das kurdische Gebiet in der Türkei, wo fast die Hälfte aller Kurden lebt, liegt im Osten und Südosten der Türkei, an den Grenzen zu Syrien und zum Irak sowie im Osten an den Grenzen zu Iran und Armenien. Es umfasst 18 Provinzen der türkischen Verwaltungseinheiten: Adiyaman, Agri, Bingöl, Bitlis, Diyarbakir, Elazig, Erzincan, Erzurum,

Gaziantep, Hakkari, Kars, Malatya, Mardin, Mus, Siirt, Tunceli, Urfa, und Van. Auch in den Provinzen Maras, Sivas, Gümüşane und Hatay leben Kurden sowie – nicht zu vergessen – aufgrund von Wanderungsbewegungen und Umsiedlungen in der Türkei mehrere Millionen ausserhalb ihrer Heimat.

Das Gebiet, das als Nordirak bekannt ist, ist zugleich ein Teil Kurdistans. Es besteht aus vier Provinzen: Erbil, Sulaimaniya, Kirkuk und Dohuk. In einigen anderen Provinzen liegen teilweise kurdische Gebiete, so in der arabischen Provinz Mosul, in der die kurdischen Bezirke Sinjar, Zammar und Tele'fer liegen; ausserdem die arabische Provinz Diyala mit den kurdischen Bezirken Maidan, Qaratu, Mandali und Khanaqin sowie das zur arabischen Provinz Wasit gehörende Bannngrenzgebiet zum Iran (östlich von Bagdad) von Khaneqin bis Badra mit ebenfalls mehrheitlich kurdischer Bevölkerung.



Karte Nr. 2 – Heutige Verwaltungseinheiten<sup>1</sup>

(© Mehrdad R. Izady 1992)

Die ganze nordwestliche Region des Irans ist von Kurden bewohnt. Sie ist in drei Provinzen geteilt, aber nur das mittlere Gebiet wird offiziell Kurdistan (in Iran Kordestan) genannt. Die nördliche Gegend (des kurdischen Gebiets) wird als West-Aserbaidschan betrachtet und die südliche als Kermanshah. Die grossen kurdischen Städte der Region sind Sanandaj, Mahabad, Saqqez, während andere grosse Städte wie Kermanshah und Urmia eine gemischte Bevölkerung aufweisen.

<sup>1</sup> Diese Karte wurde als Beispiel genommen, um die unterschiedlichen Schreibweisen von verschiedenen Autoren zu zeigen. Beispiel: Die Provinz Kirkuk wurde zur Zeit Saddams im Irak zu Tamim umbenannt und verkleinert, und damit eine neue Provinz um seinen Geburtsort gebildet: Salahaddim.

In Syrien finden wir den kleinsten Teil Kurdistans. Er besteht entlang der türkisch-syrischen Grenze, angrenzend an Alexandria, und reicht von Kurd-Dagh (Berg der Kurden) nordwestlich von Aleppo über die Region Arab-Pinar in der Mitte bis zur weiter östlich liegenden Provinz Djazira an der irakischen Grenze<sup>2</sup>.

Die Bevölkerungszahlen zu den Kurden sind eine komplizierte politische Angelegenheit. Die offiziellen Statistiken in den Ländern mit kurdischer Bevölkerung weisen stets zu tiefe Zahlen für die Kurden aus, während kurdische Nationalisten dazu neigen, die Zahlen zu übertreiben. Eine Besonderheit gilt für die Türkei, die die Kurden gar nicht als solche ausweist, sondern für sie den Begriff 'Berg-Türken' und für das Gebiet Ostanatolien verwendet.

Ismet Chérif Vanly, ein kurdischer Jurist und Schriftsteller, schätzte die kurdische Bevölkerung 1983 auf 22,8 Millionen ein, die er ungefähr so, wie in Tab. 1 illustriert, auf die vier Länder verteilt sieht. Vanly meint:

*«Die Zahl der Kurden ist bei den ‚neutralen‘ Autoren in den letzten Jahren stetig gewachsen; sie nähert sich mehr und mehr der 20-Millionen-Grenze. [...] Man kann sie als allgemein akzeptiert ansehen, vorausgesetzt, sie wird von Zeit zu Zeit auf den neuesten Stand gebracht und präzisiert.»*

Und weiter:

*«Meine Methode ist die Rekonstruktion. Ich addiere nach den offiziellen staatlichen Statistiken (die einzigen, die zur Verfügung stehen) die Zahl der Einwohner der Provinzen und Verwaltungsbezirke, die in Kurdistan liegen und in denen die Mehrzahl der Einwohner Kurden sind, und trage dabei sowohl den Minderheiten, die in Kurdistan leben, als auch den ausserhalb Kurdistans lebenden Kurden Rechnung. [...] Daneben] verwende ich für die Gesamtbevölkerung dieser Staaten die Zahlen, die für das in Frage kommende Jahr von internationalen Organisationen (UNO, OECD, Weltbank) festgelegt worden sind und sich auf frühere statistische Erhebungen beziehen. Damit kommt man den wirklichen Zahlen so nahe wie irgend möglich – vorausgesetzt, die Regierungsstatistiken sind exakt und vollständig.»*  
(Vanly 1986:40-41)

---

<sup>2</sup> Die meisten geographischen Namen und Verwaltungseinheiten werden in westlichen Sprachen sehr unterschiedlich transkribiert. Im Verlauf der Arbeit wird ausser bei Zitaten eine einheitliche Schreibweise verwendet, meist die international gebräuchlichste. Nur ein Beispiel: Die Stadt Erbil wird auch mit Arbil, in Kurdisch sogar mit Hewlêr geschrieben.

Tab. 1 (nach Vanly 1986:44)

Staat	Einwohner insgesamt	Kurden insgesamt	Anteil der Kurden in Prozent
Türkei	47'200'000	11'400'000	24
Iran	41'000'000	6'600'000	16
Irak	14'500'000	3'900'000	27
Syrien	10'000'000	900'000	9
UdSSR		350'000	....
Insgesamt		23'150'000	

Tab. 2. Etwas andere Zahlen liefert die Statistik der Publikation *Middle East and North Africa*

Staat	Einwohner insgesamt	Kurden insgesamt	Anteil der Kurden in Prozent
Türkei (1985)*	50'664'000	12'058'000	23,8
Iran (1986)*	49'857'000	5'982'000	12
Irak (1987)*	16'278'000	4'069'000	25
Syrien (1986)*	10'612'000	1'061'000	10
UdSSR		500'000	...
Andere		1'000'000	...
Insgesamt		24'670'000	

Quelle: \**The Middle East and North Africa*, London, Europe Publications.

Tab. 3. Ausdehnung Kurdistans in Quadratkilometern gemäss Vanly (1986:44)

Staat	Ausdehnung insgesamt	Ausdehnung Kurdistans	ungefährer prozentualer Anteil Kurdistans
Türkei	780'000	230'000	30
Iran	1'648'000	170'000	10
Irak	444'000	75'000	17
Syrien	185'000	15'000	8
Kurdistan		490'000	

Daneben lebt eine grosse Zahl von Kurden in der Diaspora, also ausserhalb Kurdistans und den vier Staaten – wie zum Beispiel in Armenien, in anderen Staaten des Nahen Ostens, in Europa, in Nordamerika. Umgekehrt leben aber auch nicht-kurdische Minderheiten innerhalb Kurdistans. Bezieht man diese Zahlen über Turkmenen, Araber, Assyrer, Chaldäer, Armenier und andere mit in die Statistik ein, ergibt dies für die Kurden die geschätzte Zahl von mindestens 35 Millionen für das Jahr 2007. Weitere allgemeine Informationen über die Kurden finden sich bei Vanly (1986) und Chaliand (1988).

## **Religiöse Verhältnisse**

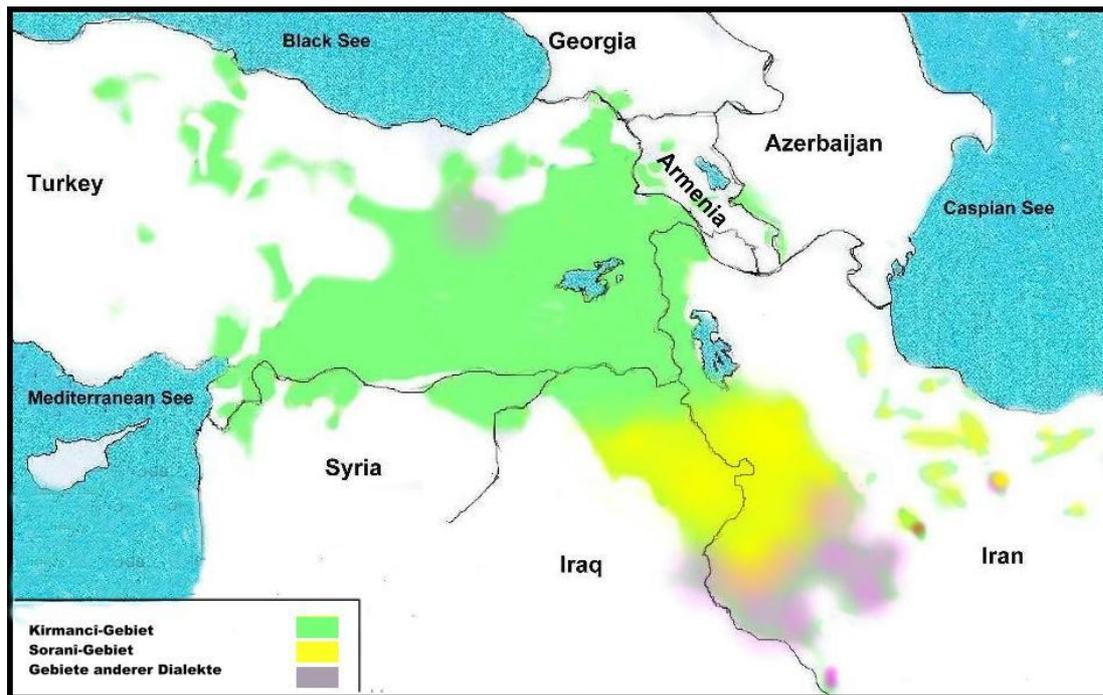
Die antike kurdische religiöse Überzeugung beruhte auf dem Glauben Zarathustras (Kurd. = Zardeşit). Sie wurde im fünften oder vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gegründet und verbreitet. Zu jener Zeit wurden die Glaubenssätze niedergeschrieben und in dem Buch *Avesta* (d.h. Das Buch der guten Gesetze) vereinigt. Seither gehörte die Musik immer zum religiösen Leben, sowohl symbolisch wie auch als Praxis; so ist es auch heute noch der Fall für die Religionen, die auf dem zarathustrischen Glauben beruhen, nämlich die Yezîden, Ahlî-h'eq und Allewîten.

Nach dem Auftreten des Islams in dieser Region konvertierten auch die Kurden. Die Mehrheit der Kurden, heute mehr als 80%, sind sunnitische Muslime, aber es gibt auch schiitische Muslime. Daneben gibt es auch christliche Minderheiten wie die Assyrer, Chaldäer, Armenier und weitere Gruppen. Schliesslich gab es auch hebräische Bevölkerungsanteile in Kurdistan, aber in den letzten Jahrzehnten sind die allermeisten von ihnen nach Israel ausgewandert. Und obwohl praktisch alle Kurden sich heutzutage als Muslime verstehen, haben sie spezifische archaische (d.h. vorislamische) Charakteristika in ihrer Sprache und Kultur bewahrt, insbesondere auch in ihrer Musik. Darum soll an dieser Stelle gesagt sein, dass sich bis heute ein grosses episches, oral tradiertes Vokalrepertoire zusammen mit rituellen und festlichen Liedern erhalten hat, dessen Wurzeln in alter, vorislamischer Zeit liegen.

## **Kurdische Dialekte**

Die kurdische Sprache besitzt verschiedene Dialekte. Der am meisten verbreitete unter diesen ist das Nord-Kirmancî. Es wird von etwa 65% der Bevölkerung gesprochen. Die Kirmancî-Sprechenden leben im türkischen Teil Kurdistans und auch südlich davon, in der nördlichen Hälfte des irakischen, im Norden des iranischen (Provinz West-Aserbaidschan) und im ganzen syrischen Kurdistan. Auch die Kurden, die in Armenien, Aserbaidschan, Georgien und in der Provinz Khorasan im Osten Irans leben, sprechen es. (siehe nachfolgende Karte Nr. 3).

Der zweite wichtige kurdische Dialekt ist Süd-Kirmancî, im Volk Soranî genannt. Die Soranî-Sprechenden leben im mittleren Teil Kurdistans: südliche Hälfte des irakischen Teils von Kurdistan und genau in der Mitte des iranischen Teils von Kurdistan, also von Mahabad (nördlicher Teil der Stadt) bis zum südlichen Teil der Stadt Sanandaj.



Karte Nr. 3 – Gebiete der kurdischen Dialekte.

(© J.A.)

Um Missverständnisse zwischen Nord- und Süd-Kirmancî zu vermeiden, wird die Bezeichnung Kirmancî für Nord-Kirmancî und Soranî für Süd-Kirmancî verwendet.

Neben diesen beiden Dialekten gibt es auch kleinere, die zur Pehlewanî-Dialektgruppe gezählt werden: Dimilî/Zazakî ganz im Norden des türkischen Teils von Kurdistan sowie südlich des Soranî-Gebiets vor allem die Dialekte Hewremanî, Lekî und Guranî.

### Allgemeiner historischer Überblick

Die Geschichte der Kurden und ihre Herkunft sind verbunden mit den altiranischen Völkern, da sie eine indogermanische Sprache sprechen. Das Wort Iran/iranisch ist mehrdeutig und daher missverständlich. Der moderne Begriff Iran stammt von der alten Bezeichnung von Iran, Eran (*Airyana* im *Avesta*) ab und bezeichnet heute den iranischen Staat (Iranische Islamische Republik). Gleichzeitig wird das Wort Iran im Westen häufig mit dem Begriff Persien verwechselt. Im modernen Iran gibt es aber auch eine nicht Indoeuropäisch sprechende Bevölkerung, die Turkmenen, Aserbajdschaner und Araber umfasst. Umgekehrt zählen zu den altiranischen Zivilisationen neben den Persern und Kurden auch einige weitere Völker wie die afghanischen Paschtunen, die Belutschen, die Osseten im Kaukasus und einige andere. Sie alle leben grösstenteils ausserhalb des heutigen Irans.

Diesbezüglich gibt es zum Wie und Warum sehr verschiedene Meinungen und Ansichten. Um das Thema hier abzuschliessen, möchte ich zum Begriff Persien nur noch kurz auf die *Enzyklopädie des Islam* verweisen:

«Die Bezeichnung Persien ist abendländischen Ursprungs und wird wahrscheinlich erst seit dem Mittelalter für die Länder der iranischen Hochebene gebraucht. Er leitet sich ab von der griechisch-römischen Bezeichnung „Persae“ für die Achämeniden, eine Benennung, die auf den Namen der Landschaft Persis im Südwesten zurückgeht.» (Enzyklopädie des Islam, S. 1121)

Diese Bezeichnungen wurden immer wieder missverständlich gebraucht sowohl in der mündlichen und schriftlichen Überlieferung wie auch in der modernen Literatur. Deshalb ist es sinnvoll, auf folgendes Zitat der *Enzyklopädie des Islam* zu verweisen:

«Der in muslimischer Zeit bekannte Name Faris ... bezieht sich fast nur auf die gleiche Landschaft Persis, während Farisi schon frühzeitig für eine Gattung der in den iranischen Provinzen gesprochenen Sprache gebraucht wurde ... Diese Bedeutung ist oft synonym mit dem Ausdruck al-‘Adjam.» (Enzyklopädie des Islam, S. 1121)

Im Folgenden werden die vorher erläuterten Gedanken auf die kulturellen Zuweisungen regionaler Musikstile bezogen und so erklärt: Wenn man von persischer Musik redet, ist die Musik der ethnischen Gruppe der Perser gemeint. Wenn man von iranischer Musik redet, ist die Musik verschiedener Gruppen des modernen Irans wie Perser, iranische Kurden, iranische Araber, iranische Aserbaidshaner und andere Ethnien gemeint, ebenso wie man von altiranischer Musik spricht, wenn die Musik der altiranischen Zivilisationen gemeint ist. Deshalb ist von kurdischer Musik zu sprechen, wenn man sich ausschliesslich auf die Musik der Kurden bezieht, obwohl die kurdische Musik selbst auf regional und sprachlich unterschiedliche Art und Weise aufgeführt wird und in den vier verschiedenen Staaten unterschiedliche Stile kennt. Es ist daher auch richtig zu sagen, dass kurdische Musik aus dem Irak zur irakischen Musik gehört; dies gilt je auch für die drei anderen Staaten, in denen kurdisches Gebiet liegt. Umgekehrt kann für sowohl kurdische als auch nicht-kurdische Musik im Gebiet Kurdistan wie turkmenische, assyro-chaldäische und andere Musik-Praktiken zusammengefasst der Begriff Kurdistani-Musik verwendet werden.

Um zur Geschichtsbetrachtung zurückzukehren, ist es hilfreich, einen geschichtlichen Kurzabriss über die Altiraner einzufügen, ohne ins historische Detail zu gehen. Dies besonders, weil die Kurden eines dieser Völker waren und sind. Dementsprechend lässt sich die frühe Geschichte des Gebietes bis zum Auftreten des Islam als eine Abfolge von

Reichen und Dynastien darstellen, wie die Chroniken begründen. Dabei spricht man immer wieder von einem persischen Reich oder dem Iran als ethnischem oder nationalistischem Imperium, obschon keine Dynastie in der Region als Iran bezeichnet wurde. Die Geschichte der einander ablösenden Reiche und Dynastien liest sich wie folgt: Das erste Reich war dasjenige der Meder ab etwa 728 v. Chr. Es folgten die Achämeniden ab ungefähr 550 v. Chr. Das Reich der Achämeniden wurde 331 v. Chr. von Alexander dem Grossen vernichtet. Seine Nachfolger bildeten die Seleukidendynastie, gefolgt von den Parthern ab 323 v. Chr. Die Sassaniden herrschten von 224 bis 642 n. Chr. Ab dieser Zeit begann die arabisch-muslimische Vorherrschaft. Der Abriss der Reiche – auch in der islamischen Zeit – zeigt: Diese Geschichte betrifft alle Völker dieser Region.

Schliesslich entstehen ab dem 10. bis 12. Jahrhundert die ersten kurdischen Fürstentümer, die historisch belegt sind: Chaddadin (951-1174), Merwaniden (990-1096) u. a. Die Blütezeit stellt die Dynastie der kurdischen Ayyubiden (1169-1250) dar, deren Repräsentant Saladin al-Ayyubi (Saladin der Grosse) ist. Er regiert über den gesamten Mittleren Osten.

Für die späteren Jahrhunderte im kurdischen Gebiet sind unzählige unabhängige kleine Fürstentümer belegt, die zwischen den beiden Grossmächten des Osmanischen Reiches und der iranischen Safawiden lagen. 1539 gab es eine erste, ungefähr hälftige Aufteilung des kurdischen Gebiets zwischen diesen beiden. Sie bemühten sich um die Errichtung zentralistischer Institutionen. Diese Zentralismus-Projekte stiessen bei den kurdischen Fürsten auf Widerstand. Nach und nach begannen sich die Safawiden und Osmanen in die Angelegenheiten einzumischen und bedrohten die Vorrechte der kurdischen Fürsten. Diese erhoben sich immer wieder gegen die Zentralmächte. Und ab Beginn des 16. Jahrhunderts brach eine Serie von Aufständen und Revolten los, die bis ins 21. Jahrhundert nicht mehr abreißen sollte.

In moderner Zeit besteht die so genannte Kurden-Frage oder Frage Kurdistans weiter. Sie hat jetzt mit dem Zusammenbruch des Osmanischen Reichs kurz vor dem Ersten Weltkrieg und mit der anschliessenden kolonialen Aufteilung im Nahen Osten zu tun. Dabei hatte der Vertrag von Sèvres, 1920, in den Paragraphen 62-64 die Schaffung eines kurdischen Staates vorgesehen. Aber im Vertrag von Lausanne vom 24. Juni 1923 wurde nicht mehr an dieses Versprechen gedacht, sondern es wurden grosse Teile Kurdistans faktisch der neu gegründeten Türkei zugeschlagen während der Rest auf die Staaten Iran, Irak und Syrien verteilt wurde. Das heisst indirekt, dass das Land bis heute noch nicht

einmal das Recht hat, seinen eigenen Namen zu tragen und dem kurdischen Volk die elementarsten Rechte zu gewähren.

In der Folge entstand ein langer Kampf zwischen Assimilation und eigener Identität. In der Tat führten weder Assimilationsprozesse noch Unterdrückung zum Erfolg. Im Gegenteil, das kurdische Volk hat das Ehrgefühl seiner eigenen Identität bewahrt und ist sich selbst bewusst, eine einzige Gemeinschaft zu sein. Diese Volksgemeinschaft hat darum eine eigene Geschichte, eigene Bräuche und eine eigene Kultur, obwohl sie so viele Jahre bei den anderen Völkern gelebt hat. Zu diesem Kampf für die eigene Identität gehört auch, dass die jeweiligen Zentralmächte versuchten, unabhängige Forschungen in Kurdistan zu verhindern. So sind sehr viele Berichte und Darstellungen über die Kurden, ihre Art und selbst über ihre Zahl verfälscht und nicht richtig. Darum war es vorerst nötig, eine neutrale Darstellung über Land und Leute einzubringen, wie dies hier geschehen ist.

### **Allgemeiner historischer Überblick zur Musik**

Über die Musik des altiranischen Altertums gibt es leider wenige Zeugnisse ausser einigen archäologischen Funden und Texten antiker griechischer Geschichtsschreiber über die altiranischen Zivilisationen. So haben archäologische Grabungen, etwa in Taq-e-Bostan bei der Stadt Kermanshah, verschiedene Musikinstrumente ans Tageslicht gebracht, unter anderem harfenartige sowie diverse Blasinstrumente und Trommeln als Zeugen des damaligen musikalischen Lebens.

Mehr, aber auch nicht sehr eingehende Informationen stammen von den altgriechischen Chronisten und Autoren, wie man in den einschlägigen Lexika wie den beiden Editionen von *MGG* und *New Grove* nachlesen kann. Athenäus erwähnt beispielsweise den Fall eines Hofsängers, der den König der Meder, Astyages, singend vor den Eroberungsplänen Kyros' II. warnte. Verschiedentlich erwähnt auch Xenophon, der das Gebiet 401 v. Chr. selbst besucht hat, die grosse Anzahl singender Frauen am Hof der Achämeniden. Und Herodot zufolge, der im fünften vorchristlichen Jahrhundert lebte, war das Absingen langer hymnischer Gesänge in die Opferriten der Priester Zarathustras integriert, was auch in der Zeit der Sassaniden noch andauerte. So ist kaum zu bezweifeln, dass das Musikleben in altiranischer Zeit unter dem Einfluss der Religion Zarathustras ein hohes Niveau erreichte.

Aus der Zeit der Sassaniden gibt es noch viele Erzählungen und Geschichten, die eigentlich nur oral tradiert und erst viel später, in muslimischer Zeit, niedergeschrieben

wurden. So ist etwa die Anmerkung von Mesu'dî<sup>3</sup> (gest. 957) überliefert: «*Musik wurde hoch geschätzt am Hof der Sassaniden [...]; sie stellten die Sänger und Virtuosen auf eine höhere soziale Klasse*». Weitere Erzählungen wurden später von Ferdusî – 1010 in seine Schrift *Şahname* (Altiran. = Briefe der Könige) – und von Nîzamî – 1190 in sein Werk *Xemise* (Arab. = Die Fünfe) – aufgenommen. Ersterer schreibt über die Virtuosität von Musikern wie Azade, Barbet und Serkeş in der Sassaniden-Zeit. Diese Informationen finden sich bei Farmer (1967) und im Artikel "Iran" im *New Grove* (2001, 12:528), die sich beide auf Mesu'dî beziehen.

Die Informationen über das Musikleben der Sassaniden, insbesondere aber seit den Anfängen des Islams, wurden wie gesagt erst viel später von den Chronisten des 9. und 10. Jahrhunderts festgehalten. Dabei stützten sie sich auf schriftliche Quellen früherer Autoren, die heute verloren sind. Isfahani (897-976), bekannt geworden unter dem Namen seines Geburtsorts Isfahan/Esfahan (im Zentrum des heutigen Irans) gilt als wichtiger Musikhistoriker. Sein Buch *Kitab al-Aghani* heisst wörtlich übersetzt *Buch der Lieder*; es ist aber im Grunde genommen eine wichtige musikhistorische Chronik vom Beginn des Islams bis zum 10. Jahrhundert (in christlicher Zeitrechnung). Isfahani hat jedoch viele Informationen des früheren Geschichtsschreibers und Musikers persischer Abstammung, Yunis al-Katib (gest. 765), benützt.

Zu den musikgeschichtlichen Dokumenten zählen auch noch die Schriften von Ibn-Xerdazbe (gest. 912), dessen Vater und Grossvater Anhänger Zarathustras waren. Gemäss Chroniken der arabischen Muslime konvertierte Ibn-Xerdazbe selbst zum Islam. Ebu al-Ferej Mohamet bin Isaq bin abu-Yaqub (995) war ein Jude, der zum Islam übertrat; er schrieb das Buch *el-Fehrest*. Mesu'dî schliesslich ist ein wichtiger arabischer Chronist, der auch viele Informationen zum Musikleben gibt. Er stützte sich dabei allerdings auf viele ältere Dokumente, insbesondere jene von Ibn-Xerdazbe.

Alle diese Schriften von Musikhistorikern (im Umkreis des Islams) geben jedoch keine exakten Informationen über die Beschaffenheit der Musik und ihre Aufführung. Mehr darüber liest man allenfalls bei den Theoretikern, die insbesondere beim Thema Meqam zur Sprache kommen werden. Die wichtigsten Informationen liefern jedoch die mündliche Überlieferung und viele ältere Tonaufzeichnungen, die in den nachfolgenden Untersuchungen zur Musik auch entsprechende Verwendung finden werden.

---

<sup>3</sup> In der Literatur finden sich verschiedene Schreibweisen für die Namen berühmter Personen, hier wird in der Regel die kurdische vorgezogen. Siehe aber auch Anhang 1 über die Transkriptionsregeln.

## Quellenmaterial zu kurdischer Musik

Die Quellenbasis der Arbeit fusst auf drei verschiedenen Arten von Quellen. Erstens handelt es sich um eigene und von anderen erhobene Daten in Form von Interviews, Gesprächsnotizen und Tonaufzeichnungen. Zweitens verfüge ich über weiteres Tonmaterial, das mir in die Hände geraten ist. Und drittens werden auch publizierte Arbeiten (in Schrift und Ton) Dritter als Sekundärquellen mit einbezogen. Während ich nur einige Sekundärquellen wegen ihrer Bedeutung im Folgenden kritisch würdigen werde, gilt für alle Quellen, dass sie jeweils an passender Stelle in der weiteren Untersuchung verwendet werden. Selbstverständlich werden alle verwendeten Quellen (in allen mir bekannten Sprachen) in der Biblio- und Diskographie am Ende der Arbeit aufgelistet. Nicht alle allerdings weisen dieselbe Relevanz auf. Die drei Quellenarten im Detail:

Die erste Quellenart ist die Gruppe der eigenen Untersuchungen mit Feldaufenthalten und sonstigen Besuchen in allen Teilen Kurdistan (in allen vier modernen Staaten, auf die sich Kurdistan erstreckt) und ausserhalb davon, in den Jahren 1976 bis heute. Dazu gehören auch die Erfahrungen, die ich als Musiker mit anderen zusammen gemacht habe, die zunächst nicht als Forschungsarbeit gedacht waren. Die Kenntnisse, die in diesem Material versammelt sind, fliessen zwingend in meine Arbeit ein – und diese wäre ohne meine musikpraktische Arbeit nicht denkbar. Daraus entstanden bisher einzelne Schallplattenkommentare und Artikel in Zeitungen und Illustrierten in kurdischer Sprache.

Zweitens kommen dazu auch diverse andere Arten von Dokumenten und alles Tonmaterial, das mir wie erwähnt im Laufe der Zeit in die Hände kam. Es gehören nicht nur viele Aufsätze, Bücher, Liedersammlungen und andere Werke dazu, sondern insbesondere auch Tondokumente unterschiedlichster Provenienz. Diese dienen selbst wieder als Quellen für die Analyse und weitere Untersuchungen. Sie reichen von hunderten originalen oder kopierten Musikkassetten (etwa tausend Stunden Musik), die im letzten halben Jahrhundert auf den Märkten in Kurdistan oder anderswo erhältlich waren, über Schallplatten, CDs und audiovisuelle Aufnahmen bis hin zu Live-Dokumentationen kurdischer Musiker.

Seit den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts gab es einige Schallplatten berühmter Sänger und Sängerinnen, die nachhaltigen Einfluss auf die kurdische Musik im 20. Jahrhundert ausübten. Es handelte sich um Kawês Ax'a (1889-1936), Seyd A'li Azx'erî Kurdistanî (1882-1937), Meryem Xan (1904-1949), Daykî Cemal alias Behîce Îbrahîm Yîa'qub (1908-1979), Mela Kerîm Efendî (1901-1941) und andere. Sie stellen eine Art

Brücke zwischen den Gesängen vor dem 20. Jahrhundert und heute dar. Dieselben und andere Musiker wurden ab etwa den Dreissigerjahren über das aufkommende Radio verbreitet und waren später immer noch auf Tonband, Musikkassetten und CDs erhältlich.

Die Interviews und weiteren Diskussionen habe ich mit Musikanten und Musikexperten (auch mit allgemeinem Publikum), mit Kurden und Nicht-Kurden in verschiedenen Orten innerhalb und ausserhalb Kurdistans geführt. Dabei kamen die verschiedensten Hintergründe musikalischer Sicht- und Denkweisen bei den verschiedenen Musikern und sogenannten (sowohl kurdischen wie nichtkurdischen) Musikexperten (etwa Musikliebhabern ohne spezielle Ausbildung) zum Vorschein. Es spielt eine grosse Rolle, aus welchem Teil Kurdistans ein jeweiliger Interview-Partner stammt. So werden die Kurden in der Türkei beeinflusst durch die türkischen Metropolen, die wiederum durch das westliche klassische System beeinflusst sind. Im Iran hingegen gibt es drei Strömungen: Zum einen die überall in Kurdistan bekannte populäre Nachahmungstradition, dann die westlich geprägte Musikausbildung und schliesslich das spezifisch klassisch-persische Ustad-System – die Musikschüler müssen, vereinfacht gesagt, ungefähr sieben Jahre einen Lehrer (= Ustad) besuchen und die entsprechende Musik auswendig lernen. Bei den Kurden im Irak hingegen gibt es ebenfalls zwei Tendenzen: Einerseits eine Nachbildung der Bagdader Musikschule, die selbst wieder geprägt ist von einer Art monopolisierter europäisch-klassischer Denkart und Mentalität und die schon erwähnte überall bekannte Nachahmungstradition. Obwohl ich danach gefragt habe, gibt es hier kein traditionelles formales Ausbildungssystem. Tradierungstechniken sind spontanes Hören, das Wiederholen und Nachahmen ohne ein ausdifferenziertes Lehrer-Schüler-System, was nicht heisst, dass ein Anfänger nicht den Rat eines versierten Musikers suchen würde.

Drittens gibt es die in der Bibliographie aufgelisteten Sekundärquellen, die im Verlauf der Untersuchungen ständig und je nach Bedarf zugezogen werden. Einige davon werden hier diskutiert, um ihren Wert für die nachfolgende Forschung klarzustellen.

### **Veröffentlichte schriftliche Quellen**

Eines der wichtigsten frühen Dokumente über kurdische Musik ist ein Heft mit dreizehn kurdischen Liedern samt Text und Noten eines armenischen Theologen, Komitas. Man kann hier von den ersten Transkriptionen kurdischer Musik in westlicher Notation sprechen.

Komitas, mit richtigem Namen Solomon Sogomonjan (1869-1935), war ein armenischer Mönch und Komponist klassischer (europäischer) Musik und wurde vor allem als

grosser Sammler armenischer Volkslieder bekannt. Bisher wurden keine älteren Musiknoten mit Beispielen kurdischer Musik gefunden. Komitas hatte nach 1895 das private Richard-Schmidt-Konservatorium in Berlin besucht und später an einer Berliner Universität studiert. Diese dreizehn kurdischen Melodien wurden 1903 als Edition des Lazar-Instituts Moskau bei der Juergenson-Druckerei publiziert. Weitere Informationen zu Komitas finden sich leicht in den einschlägigen Lexika der Musikwissenschaft, wie zum Beispiel in den beiden Editionen des *New Grove*.

Dieses schriftliche Dokument von Komitas wird als erster Beleg für die kurdische Musik bei den Kurden hoch in Ehren gehalten. Dies bleibt auch angesichts der Tatsache gültig, dass die neuen Reproduktionstechniken des 20. Jahrhunderts – vom Phonographen bis zur multimedialen digitalen Aufzeichnung – eine klassische westliche Notation im Prinzip ersetzen.

In westlichen Sprachen sind später weitere Artikel, Schallplattenkommentare und Beiträge in verschiedenen Nachschlagewerken publiziert worden. In der Folge werde ich einige davon zitieren und diskutieren, da sie im Laufe der Untersuchung als Bezugselemente und Vergleichsdokumente benützt werden. Zu den wichtigen Dokumenten gehören die Aufsätze von Dieter Christensen, seit 1959. Sie boten bisher trotz vieler Unzulänglichkeiten durchaus willkommene Einführungen zu kurdischer Musik. Jedoch waren sie auch eindeutig die (notabene unausgesprochene) Vorlage für die Arbeit von Salihi, der sich oft eng an diese Vorlage hielt, leider ohne seine Quelle bekannt zu geben.

Hier die Liste von Christensens Schriften von 1959-1975, auf die alle später unter seinem Namen publizierten Aufsätze zurückgehen:

- 1959 "Notizen zur kurdischen Töpferei." *Baessler-Archiv* N.F. 7:351-359. (Zus. mit Nerthus Christensen).
- 1961 "Kurdische Brautlieder aus dem Vilayet Hakkäri, Südost-Türkei." *Journal of the International Folk Music Council* 13:70-72.
- 1963 "Tanzlieder der Hakkari-Kurden." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1:11-47.
- 1965 *Kurdish Folk Music from Western Iran*. (in LP), New York: Ethnic Folkways FE 4103, 19 S.
- 1967a "Die Musik der Kurden." *Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 1:113-119.
- 1967b "Zur Mehrstimmigkeit in kurdischen Wechselgesängen." In *Festschrift Walter Wiora*, S. 171-177. Kassel: Bärenreiter,.
- 1967c [Rezension] "Kurdskie Narodnye Pesni (Kurdish Folk Songs). Cemila Celil. Izdatel'stvo Muzyka, Moskva, 1965." *Journal of the International Folk Music Council* 19:131-132.
- 1968 "Volks- und Hochkunst in der Vokalmusik der Kurden." In *Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik*, S. 128-131. Witterschlick bei Bonn: Tagungsbericht Colloquium Univ. Saarbrücken 1966.
- 1975a "Ein Tanzlied der Hakkari-Kurden und seine Varianten." *Baessler-Archiv* 23:195-215.
- 1975b "Musical style and social context in Kurdish songs." *Asian Music* 6:1-6.

Alle späteren Veröffentlichungen von Christensen beziehen sich gewissermassen auf die wichtigen Materialien von 1963 und 1965; wobei die Schrift von 1963 einen Faszikel von 26 kurdischen Tanzlieder-Musik-Analysen darstellt. Seine Schriften danach bis 1975 beziehen sich jedoch ausschliesslich auf die angegebenen Sammlungen oder Forschungen. Danach entstand eine grosse Lücke bis 1996. Seine Anteile an den Artikeln "Kurden", in *MGG* (Christensen 1996), und "Kurdish music", in *New Grove* (Christensen 2001), gehen eindeutig wiederum auf das gleiche Ausgangsmaterial zurück. Es gibt auch weitere gleichartige Angaben von Christensen auf Türkisch.

Dazu darf angemerkt werden, dass der Beitrag im *New Grove* (Christensen 2001) zusammen mit Amnon Shiloah und Stephen Blum verfasst wurde. Sie teilten sich die Arbeit wie folgt auf: Abschnitte 1 und 5 stammen von Blum, 2, 3 und 6 von Christensen, während Shiloah den 4. Abschnitt beitrug. Shiloah verfasste übrigens den Artikel "Kurdish music" in der ersten Edition von *New Grove* (Shiloah 1980) allein.

Stephen Blum verfasste zudem mit Amir Hassanpur einen Artikel über kurdische Musik in der Diaspora mit verlässlichen Informationen: "'The morning of freedom rose up': Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival", der in *Popular Music* (Blum/Hassanpur 1996) erschienen ist. Daneben ist er auch Ko-Autor des Artikels "Kurden" in *MGG* (Blum 1996).

Ferner seien hier noch einige belanglose, oft sehr einfach gehaltene Schriften erwähnt, die – zwischen Binsenwahrheiten und überliefertem Alltagswissen schwankend – oft mangelhafte Informationen bieten, wie etwa "Kurdish Music and Dance", in *The World of Music* (1979) des Physikers Nezan Kendal. Weitere mehr oder weniger nützliche Informationen über kurdische Musik sind im Internet abrufbar.

Erwähnt sei auch die Arbeit einer japanischen Gruppe um Ayako Tatsumura, "Music and Culture of Kurds" in *Senri Ethnological Studies* (1980), die sich vor allem mit dem Rhythmus in kurdischer Musik auseinandergesetzt haben.

Abschliessend sei angeführt, dass viele kleinere von Laien, aber auch Musikliebhabern verfasste Artikel existieren, die nicht gerade viel zum Verständnis kurdischer Musik beitragen, wie etwa "Kurdish Music" in *World Music* (1999), von Eva Skalla und Jemima Amiri. Dies gilt auch für einige in Kurdisch verfasste, hier nicht berücksichtigte Texte von Kurden.

## Veröffentlichungen von Kurden

Die ersten Publikationsversuche in Kurdisch stammen erst aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bei einigen von ihnen handelt es sich um Liederbücher mit Noten und Texten wie beispielsweise beim 1964 erstmals in Eriwan und Moskau in Russisch und Kurdisch (in kyrillischer Schrift) erschienenen Buch von Cemîla Celîl, *Kurdskie Narodnye Pesni / Kilam û Miqamêd Cimeta Kurda* (Kurdische Gesänge und Musik). Das Werk wurde mehrmals und an verschiedenen Orten publiziert, 1982 auch in Stockholm in lateinischer Schrift unter dem Titel *Kilam û Miqamêd Cimeta Kurda*. Darüber verfasste Dieter Christensen eine Rezension (Christensen 1967)<sup>4</sup>. Cemîla Celîl ist eine Kurdin aus Eriwan, Armenien, und sie scheint – nach den westlich geprägten Notationen in ihrem Buch zu urteilen – eine (westlich) ausgebildete Musikerin zu sein.

Es gibt noch weitere Versuche, kurdische Musik mit westlicher Notation zu schreiben, meistens von Musikliebhabern oder Autoren mit volksmusikalischer Ausbildung. Einige recht gut geratene Liederbücher sollen hier stellvertretend für alle angeführt werden: einerseits Beshîr Botanîs drei Liederbücher mit Noten (Botanî 1984, 34 S., 1985, 39 S. und 1991, 120 S.), andererseits Uria Ahmeds (auch transkribiert als Wirya Ehmed) Liederbuch (Uria 1997), ebenfalls mit Text und Noten, das unter dem irreführenden Titel *Baleban* – dem Namen eines kurdischen Blasinstruments – erschienen ist. Uria Ahmed hat daneben auch noch ein Buch über kurdische Musikinstrumente (Uria 1989) publiziert.

Zuletzt gilt es noch ein Werk von Mih'emed H'eme Baqî, einem Kurden aus dem Irak, zu erwähnen, weil es zwar einen hohen Anspruch im Titel anführt, diesen aber nicht einzulösen vermag: *Mêjuy mosîqay kurdî* (Kurdische Musikgeschichte) mit 172 Seiten, erschienen 1996 in Sharkurd, Iran. Auf der letzten Seite – für westliche Leser also vorne – enthält es ein englisch geschriebenes Titelblatt mit folgendem Eintrag: «Mahammad, H. Baqi, *The History of Kurdish Music*, Sharkurd/Iran, 1996». Dies klingt nach grosser Geschichtsschreibung, enthält jedoch nur einige weniger wichtige und meist fehlerhafte Hinweise zur Musik, verfasst von einem Autor mit wenig spezialisierten Kenntnissen in kurdischer Musik (Mih'emed 1996).

Ein wichtiger assyrischer Autor, der aber in Kurdisch geschrieben hat, ist Endrîos bin Israyl (geb. 1928), bekannt geworden als Bakurî (in anderer Schreibweise auch Bakûri), der in mehreren Büchern viele biografische und andere relevante Informationen über

---

<sup>4</sup> Christensen hat in einer späteren eigenen Bibliographie im Internet ihren Vornamen 'Celila' statt Cemîla buchstabiert, siehe <http://www.columbia.edu/~dc22/dcbib.htm>. Aktualisiert: 15. Mai 2003, Zugriff 13. Juli 2007.

kurdische Sänger des 19. und 20. Jahrhunderts zusammengetragen hat (Bakurî 2001, 2003, 2007). Viele Lebensdaten von Sängern und Musikern, die in meine Studie Eingang fanden, wurden durch seine Werke bestätigt.

### **Zum Buch von Nour-al-Din Al-Salihi**

Eine gesonderte Betrachtung benötigt die Arbeit von Nour-al-Din Al-Salihi: *Die Musik in Kurdistan*. Frankfurt a. Main: Lang, 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft: Bd. 40). Das 173-seitige Buch wird fortan als 'Salihi 1989' zitiert.

Auf den ersten Blick macht der Buchtitel Hoffnung auf eine umfangreiche Betrachtung der kurdischen Musik. Nur erfüllt er diesen Anspruch nicht. Umso bedauerlicher ist es daher, dass dies das einzige in Deutsch geschriebene Buch über die kurdische Musik ist. Bernhard Bremberger hat, ohne Spezialist für kurdische Musik zu sein, in seiner Rezension in *The World of Music* 31/3 (1989:100-104) schon einige Mängel von Salihis Werk aufgezeigt. Zusammenfassend kann er sich folgende Bemerkung nicht verkneifen: «*In the course of this work, however, the job of bringing the work up to date in my opinion comes off somewhat badly*» (1989:103).

Dem kann man eigentlich nur beipflichten, wenn nicht darüber hinausgehend folgern, dass es sogar sehr schlecht herausgekommen ist. Dies gilt selbst angesichts der Tatsache, dass Bremberger als ein am Thema Politik und Musik interessierter Musikethnologe vor allem über deutsche und türkische Musik geschrieben hat. Bremberger meint zu Beginn seiner Rezension: «*This book will probably, above all, be of interest to teachers at school*», (1989:100). Leider ist es so, dass dieses Buch eher grosse Verwirrung unter den Schülern (und auch bei nicht eingeweihten Lehrpersonen) stiften dürfte, wegen seiner vielen Ungenauigkeiten. Wenn «*the book could be revised anew [...] Such a new edition [...] could then serve as a valuable contribution to our knowledge of Kurdish musical culture*», wie Bremberger (1989:103) abschliessend meint.

Es drängt sich daher die Frage auf, woher Salihi seine Informationen und Unterlagen hat. Auch Bremberger fragt sich, wie Salihi zu seinen Materialien gekommen ist, da er keine Angaben zu seinen Forschungsmethoden macht. Die Antwort ist weniger schwierig als gedacht: Durch einen einfachen synoptischen Vergleich mit den Notizen Christensens, die dieser 1963 als "Tanzlieder der Hakkari-Kurden", im *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* und 1965 als Begleittext zur Schallplatte *Kurdish Folk Music from Western Iran* veröffentlichte, lässt sich leicht feststellen, dass ein ziemlich grosser

Teil des Buches direkt – und ohne weitere Reflexion, wie sich noch zeigen wird – daraus entnommen wurde. Es ist sehr unerfreulich, dass weder der Herausgeber noch der Autor darauf hinweisen oder die vielen direkt übersetzten Textpassagen als Zitate ausweisen. Natürlich fehlt auch die Erwähnung der Vorlage in seiner Bibliographie. Salihi zitiert dort lediglich den Schallplattenkommentar Christensens von 1965 (Salihi 1989:173)<sup>5</sup>.

Überdies stellt sich die Frage, welche Kenntnisse Salihi von den publizierten Tonaufnahmen hatte, erwähnt er doch weder diejenigen von Solecki (1955) noch irgendwelche anderen. Selbst in der Bibliographie fehlen sie. Um es kurz zu machen: Die restlichen Materialien beinhalten Musik, die im Alltag bekannt ist wie die kurdische Nationalhymne, oder Musik aus Radiosendungen des irakischen Rundfunks. Schliesslich finden sich im Anhang des Buches, S. 164-170, noch Transkriptionen, die er grösstenteils Beshîr Botanî abgeschrieben hat. Natürlich hat er auch hier die Quelle nicht angegeben – mit einer Ausnahme: Bei einer Eigenkomposition von Botanî, "Buk", auf S. 166, weist er ihn als Komponisten aus<sup>6</sup>. Dass es sich ansonsten auch um Abschriften handelt, fällt nur dem Spezialisten auf, dem auch Botanîs Originalschriften von 1984 und 1985 in Kurdisch zur Verfügung stehen.

Selbst die ganze Organisation des Buches und vor allem die Abfolge der Kapitel lassen praktisch nur den Schluss zu, dass sich Salihi eng an die Vorlage Christensens (1965) gehalten hat – so etwa die Reihenfolge der Liedtitel und Liedtexte, die er übrigens nicht aus dem Kurdischen, sondern direkt aus dem Englischen übersetzt. Auch zahlreiche erklärende Texte und persönliche Meinungen, Beobachtungen und Vermutungen Christensens (1963 und 1965) wurden wortgetreu übertragen.

Viele weitere ungenaue, fehlerhafte oder gar falsche Stellen im Buch lassen einen mehr und mehr an der Qualität seiner Arbeit zweifeln. So gibt Salihi an einer Stelle an: *«Das erste kurdische Dokument, das wir kennen, stammt aus der Zeit um 600 n. Chr. Es handelt sich um einen kurzen Text, der die Leiden des Volkes unter der islamischen Invasion beschreibt»* (1989:20). Es ist allerdings so, dass der Prophet Mohammed erst ab 610 erleuchtet wurde und dass die Kurden erst ab 637, in der Schlacht von Qadisiya erstmals in – damals leidvollen – Kontakt mit dem Islam kamen, wie auch Bremberger in seiner Rezension (1989:101) anmerkte.

---

<sup>5</sup> Freundlicherweise hat mir Professor Dieter Christensen zu meiner Frage, was er dazu meine, dass Salihi seine Texte so extensiv kopiere, in einer elektronischen Mitteilung geschrieben: *«[U]nattributed quoting and translation from my writings is nothing I can get excited about, in fact I am quite used to it. [...] As long as it contributes to the spread of knowledge of Kurdish culture, it's fine with me.»*

<sup>6</sup> Salihi kennt anscheinend seinen Vornamen und die (kurdisch-lateinische) Schreibweise nicht, schreibt er doch lediglich *«B. Botânî»* (1989:166).

So steht auch folgende Stelle im Widerspruch zu sämtlichen bekannten Chroniken und anderen Quellen unterschiedlichster Provenienz:

*«Der kurdische Musiker Ibrahim Mausili (743-806) führte dem Kalifen Harun al-Raschid in Bagdad seine Kunst vor und gründete die erste moslemische Musikschule. Sein Sohn Ishaq entwickelte das Werk seines Vaters [...] Später zog er nach Spanien, wo er eine Musikschule gründete.»* (Salihi 1989:20)

Es ist aber so, dass es ein Schüler von Ishaq mit dem Namen Ziryab war, der nach Spanien zog – und eben gerade nicht Ishaq. Es fragt sich deshalb, wie Salihi dieser Fehler unterlaufen konnte, da sowohl die arabischen Quellen wie auch die westlichen Abschriften und Übersetzungen den Sachverhalt richtig wiedergeben.

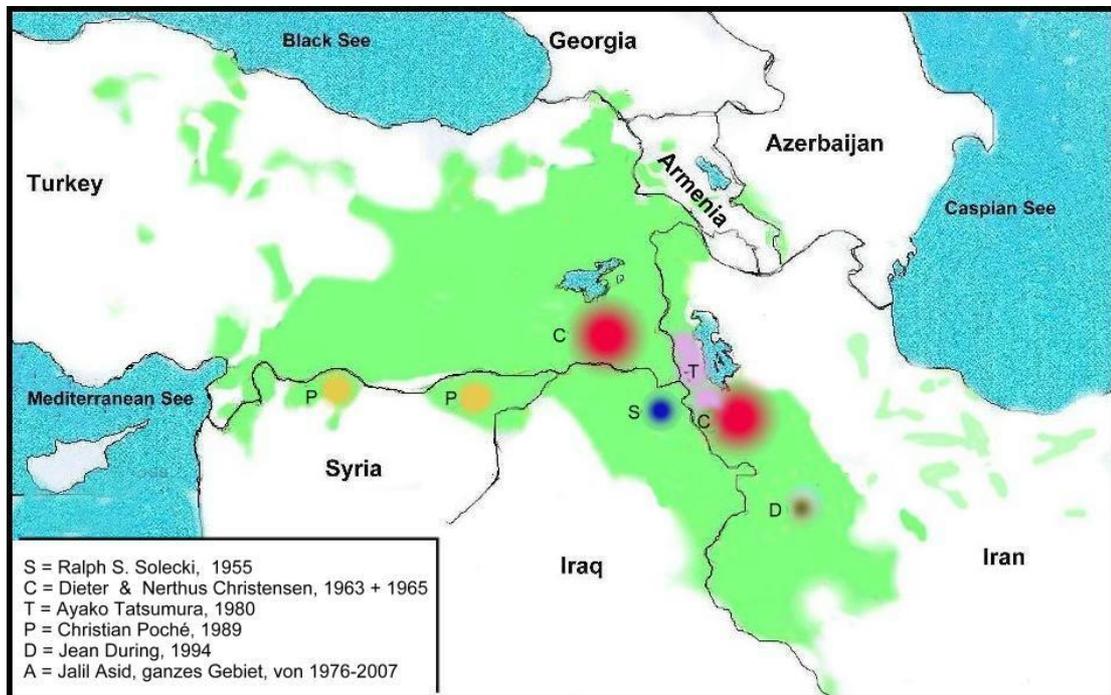
Ein weiterer Fehler steckt im Inhaltsverzeichnis, wo eine Überschrift *«6.3.1.3. Tanzlied ... [Seite] 135»* lautet. Auf der angegebenen Seite sucht man aber dieses Kapitel und seinen Inhalt vergeblich.

Um zum vorläufigen Schluss zu kommen: Das zentrale Problem stellen eigentlich nicht die vielen fehlerhaften Details dar – und auch nicht die Tatsache, dass Salihi über weite Strecken Christensen unreflektiert kopiert –, sondern es geht um die musikalischen und die Verständnisprobleme, die er mit seinem Buch geradezu vertieft und verschärft. Es kann nicht angehen, dass er einen Titel *«Gorānī»* (Goranî, also ein rhythmisch strukturiertes Lied) wählt und dann über *«Maqām»* (Meqam, also freirhythmische Musik) schreibt, wie auf Seite 131 geschehen; wie auch die Tatsache, dass er den Titel Goranî dreimal als Kapitelüberschrift anführt und jedes Mal etwas anderes darunter versteht. In dieser problematischen Publikation gibt es grundlegende Verwechslungen, die es aufzuklären gilt, aber auch Lücken, wie etwa die weit verbreitete Musikgattung Stran, über die Salihi gar nichts sagt. Daher wird es auch im Verlauf der weiteren Untersuchung nötig sein, immer wieder die verschiedenen Fehler Salihis anzusprechen, zu analysieren und mit Hilfe der korrekten kurdischen musikalischen Bezeichnungen richtigzustellen.

### **Zu einigen im Westen veröffentlichten Tonträgern**

Im Folgenden werden vier Tonträger, die von Feldaufnahmen mehrheitlich in Kurdistan stammen, ausführlich quellenkritisch behandelt, weil sie nicht nur wie alle anderen Tonquellen im Verlauf der Untersuchung verwendet werden, sondern im Kapitel über die Musikanalyse als Vergleichsbasis für die Gattungsbezeichnungen explizit herangezogen werden. Die folgende Karte zeigt, wo diese Aufnahmen gemacht wurden, und vermittelt so einen Eindruck darüber, wie repräsentativ sie allenfalls sein können. Dabei ist neben

den nachfolgend besprochenen Tonträgern auch noch das Forschungsgebiet der erwähnten japanischen Gruppe um Ayako Tatsumura eingezeichnet, die ihre Forschungsergebnisse zu rhythmischen Fragen im Rahmen kurdischer Musik 1980 publizierte.



Karte Nr. 4 – Von Forschern besuchte Orte in Kurdistan.

(© J.A.)

### Nähere Informationen zu den Aufnahmen aus den oben gezeigten Gebieten

#### Solecki, 1955

1953 entstanden die Aufnahmen des amerikanischen Archäologen Ralph S. Solecki. Sie erschienen 1955 bei Folkways, Ethnic Series FE 4469 unter dem Titel *Kurdish Folk Songs and Dances*, mit einem Schallplattenkommentar über Kurden aus dem Irak. Irak unterstand als Mandat noch der britischen Kolonialmacht und es war wesentlich leichter als heute, Tonaufnahmen zu machen. Es scheint allerdings, dass die Aufnahmen per Zufall entstanden, als gerade archäologische Untersuchungen in kurdischem Gebiet stattfanden. Christensen hat einige seiner Aufnahmen (unter korrekter Quellenangabe) für seinen Aufsatz (1963) benützt.

Die Schallplatte enthält auf der ersten Seite 10 Titel, auf der zweiten sieben Titel, wobei der siebte eigentlich zwei Lieder enthält, es insgesamt also 18 Stücke sind. Von den 18 Stücken sind 13 Gesänge und 5 Instrumentalstücke.

#### Dieter und Nerthus Christensen, 1965

1965 publizierten Dieter und Nerthus Christensen dann *Kurdish Folk Music from Western Iran*, Ethnic Folkways Library FE 4103, erschienen bei Indiana University Ar-

chives of Traditional Music, Ethnomusicological Series, George List, series editor, New York, [Schallplattenkommentar von Dieter Christensen, 19 S.]; herausgegeben von Frank Gillis; kurdische Texte und Übersetzung von Ali Quazi und Dieter Christensen. Wie der Titel selbst aussagt, wurden die Aufnahmen bei Kurden im Iran gemacht. Auf Seite A enthält die Platte 5 Titel, auf Seite B 10 Titel. Von den insgesamt 15 Stücken sind zwei instrumental, der Rest vokal.

Poché, 1989

Dieser Tonträger wurde 1972 bei einer Feldreise von Christian Poché aufgenommen, der auch die Kommentare geschrieben hat. Die Tonaufzeichnungen wurden vom Ton-techniker und Photographen Jochen Wenzel ausgeführt. Der Titel lautet *Kurdish Music*, die Musik stammt von Kurden aus Syrien und von Kurden aus dem Libanon. Erstmals wurde die Schallplatte 1974 veröffentlicht. 1989 wurde sie als Compact Disc bei Auvidis/IICMSD/Unesco wiederaufgelegt. Der Tonträger enthält insgesamt 5 Titel, darunter 4 Instrumentalstücke und ein Lied.

During, 1994

Diese Compact Disc ist eine wichtige Tonaufzeichnung, die ein religiöses muslimisch-sunnitisches Ritual enthält. Die Aufnahmen wurden mit Kurden aus dem Iran gemacht. Titel der CD ist *Kurdistan: zikr et chants soufis*. Verantwortlich: Jean During, CD herausgegeben bei Ocora, Best.-Nr. C 650071-72.

Zusätzlich zu den vier genannten Tonträgern, verlangt Christensens Arbeit mit dem Titel "Tanzlieder der Hakkari-Kurden" (1963:11-47) eine gesonderte Behandlung, weil es sich um eine Analyse kurdischer Musik in westlicher Notation handelt. Wie schon früher erwähnt, enthält die Studie 26 Musikbeispiele mit Analysen. Die Beispiele 2, 14 und 23 stammen von Solecki, die übrigen scheinen von Christensen selbst aufgenommen worden zu sein.

Abschliessend folgen hier noch drei Tonträger, die mit Musik von mir und anderen Musikern und Sängern veröffentlicht wurden, deren Musik im Verlauf der Untersuchungen und auch auf der beiliegenden CD Verwendung findet. Wie auch die vorher vorgestellten Tonträger repräsentieren sie nicht das ganze kurdische musikalische Repertoire. Deshalb war es auch nötig und logisch, eigene Feldaufnahmen und weitere Materialien zu verwenden, die in der Diskographie angeführt, aber hier nicht weiter kommentiert werden – die aber im Verlauf der Untersuchung sehr wohl zum Zweck der Analyse benutzt werden.

Die erste der drei Tonaufzeichnungen ist 1991 als Musikkassette mit Hilfe der Organisation Kultur und Entwicklung erschienen. Ihr Titel lautet *Musik aus Kurdistan*, erschienen in Mettmensstetten, Schweiz. Sie enthält Volkslieder, gesungen vom Duo Barzan Yassin und Jalil Asid, ein Instrumentalstück mit Hirtenflöte, gespielt von Asid, eine Semi-Improvisation auf Sentur ebenfalls von Asid, eine Improvisation auf Saz, gespielt von Yassin, und schliesslich ein Meqam Deşit, als instrumentale Interpretation (Teqşîm), interpretiert von Yassin und Asid.

Die andere Aufnahme fand 1992 im Uno-Schutzgebiet der Kurden im Nord-Irak statt, trägt den Titel *Tenia – Kurdische "Lawik u Heiran" und Tanzlieder* und ist eine Eigenproduktion auf CD, die 1999 veröffentlicht wurde (Asid 1999). Diese Aufnahme repräsentiert die kurdischen Musikgattungen Lawik, H'eyran und Tanzlieder, gesungen von einem sehr bekannten kurdischen Sänger, Areb Osman<sup>7</sup>. Die übrigen Musiker sind Newzad Babekir (Dembek), Fazel Akrey (Tenbur und Saz), Jalil Asid (Sentur) und Rahem Rashed (Baleban).

Abschliessend sei noch die CD *Sheida* (= Sehnsucht) erwähnt mit dem Asid-Ensemble. Die Tonaufnahmen fanden in Zürich und Tilburg statt. Sie wurde 1998 vom Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich publiziert im Rahmen einer Ausstellung über Musik und Migration mit dem Titel "..., da lass dich nieder." (Asid 1998). Diese CD enthält kurdische Volkslieder, gesungen von der bekannten kurdischen Sängerin namens Fate, die ursprünglich aus der Türkei kommt und zurzeit in Deutschland lebt. Daneben singt auch Newzad Auezi, der auch Dumbek spielt; er stammt aus Sulaimaniya, Irak. Die CD enthält im Weiteren eine Soloimprovisation auf Sentur von Jalil Asid sowie ein Instrumentalstück, vorgetragen vom ganzen Ensemble. Zu den weiteren Musikern zählen Uria Ahmed als Ud-Spieler, Salar Asid mit der Kemance, Derwesch Serheti auf Mey/Baleban und die beiden Def-Spieler Nejat Jewher<sup>6</sup> und Kemal Koyî<sup>6</sup>.

---

<sup>7</sup> Viele hier zitierte Namen sind gemäss ihrer Schreibweise auf den Tonträgern, nicht in der hier üblichen Schreibweise transkribiert wie z. B.: A'reb U'sman, und nachfolgend: Necat Cewher und Kemal Koyî.

## Einführende Bemerkungen zur verwendeten Melodie-Notation

Im Folgenden wird der einfachen Lesbarkeit halber und zu Analyse Zwecken das westliche Fünflinien-System (Pentagramm) verwendet. Dieses ist allerdings für absolut fixierte Tonhöhen – meist im aequihemitonischen temperierten System (i. e. wohltemperierte Stimmung) gedacht. Für die akkurate Transkription kurdischer Musik im Allgemeinen mit ihren verschiedenen grossen Tonschritten, den schwankenden sowie variabel fixierten Tonhöhen stellt dies ein grosses Problem dar: Mit dem Pentagramm lässt sich eine Melodie nur zu einem geringen Teil des Wünschbaren darstellen. Die standardisierten Erhöhungs- und Vertiefungs- sowie die Verzierungszeichen in der westlichen Notation lösen das Problem auch nicht, da sie Höhen- und Vortragsvariationen kurdischer Musik nur in beschränkter Masse wiedergeben.

Vorausgesetzt wird beim westlichen Pentagramm, dass die Oktave in 12 gleiche Halbtonintervalle unterteilt sei. Wenn man nun der Einfachheit halber annimmt, dass ein Halbton ungefähr 100 Cents entspricht, dann wäre ein Ganzton 200 Cents.

In der Praxis kurdischer Musik existieren diese als 100 und 200 Cents beschriebenen Intervalle, also die grosse und die kleine Sekunde, auch, aber es existieren zusätzlich charakteristische andere Tonschritte (variabler Grösse) und von einer grossen Bandbreite. Dabei gilt es als Besonderheit zu beachten, dass dasjenige Sekundintervall, das stellenweise als 150-Cents-Intervall angesehen wird, in bestimmten Skalen nur 120-140 Cents zählt, während es in anderen zwischen 160 und 180 Cents liegt. In bestimmten Skalen umfassen die Sekundintervalle in manchen Fällen gar – nachgerechnete – 250 bis 350 Cents. Trotzdem werden sie zu den Sekundintervallen gezählt, sind also keine kleinen Terzen, wie man vermuten könnte.

Christensen hatte mit seinen Angaben durchaus Recht, wenn er in seinen Analysen kurdischer Musik häufig sagte, dass die Melodie zwischen zwei Tönen pendle. Manchmal spricht er von Schwankungen in der Intonation, wenn er schreibt, es handle sich um *«die schwankende Intonation der 2. Stufe, die unmittelbar vor dem Hauptton meist als  $a^{\flat}$  oder  $\bar{a}$ , sonst aber als klares  $a$  erscheint»* (Christensen 1963:31).

Es ist eindeutig so, dass die kurdischen Melodien in bestimmten Skalen, beispielsweise Beyat besonders auf der zweiten Stufe, ein sehr variables Schwanken der Tonhöhe kennen. Wenn wie bei Christensen der Hauptton ein  $g$  ist, dann ist die zweite Stufe mit

---

<sup>8</sup> Christensen meint mit diesem ' $\bar{a}$ ' einen Ton zwischen  $a$  und  $as$ . Das heisst also eine Erhöhung von ungefähr 50 Cents bezüglich  $a$ .

100 Cents ein as, aber es könnten auch  $\pm 150$  Cents sein, das wäre dann ein  $\bar{a}$  oder gar ein klares a, wenn sie 200 Cents erreicht. Das heisst, dass die zweite Stufe in Wirklichkeit zwischen 100 und 200 Cents schwankt und so – in diesem Beispiel – nicht einfach als as, a oder als irgendeine andere Note bezeichnet werden kann. Es gibt einfach keine Notationsmöglichkeit für einen so rasch und stark in sich schwankenden Ton.

Der Musikkongress von Kairo, 1932, führte nach eingehender Prüfung eine Vielzahl von Alterierungszeichen ein. Davon finden hier folgende zwei Zeichen zur Darstellung temperierter Vierteltöne (zu je 50 Cents) Verwendung, je nach Erhöhung oder Vertiefung:

♭ = 50 Cents Vertiefung, dieses Zeichen wird karbemol<sup>9</sup> genannt.

‡ = 50 Cents Erhöhung, dieses Zeichen wird kardies genannt.

Leider ist das Problem auch damit nicht genau gelöst, da es sich in den seltensten Fällen um temperierte Veränderungen von genau 50 Cents handelt. Trotz dieser Einschränkungen wird die westliche Notation samt diesen Sonderzeichen verwendet, denn sie hilft zumindest, die generelle Struktur der Tonhöhenkombination sowie melodischer Bewegungen darzustellen und analysierbar zu machen.

In diesen Kulturen tragen alle Noten einen eigenen Namen, die bei der Diskussion der Skalen erklärt werden. Trotzdem können diese Namen in der Analyse nicht verwendet werden, weil ihre musikalische Bedeutung jedes Mal übersetzt und erklärt werden müsste. Infolgedessen wird für die Benennung der Noten im Text allgemein die Nomenklatur mit do, re, mi u.s.w. verwendet, nicht das im Deutschen üblichere Alphabet mit c, d, e, u.s.w. Dies hat zwei Gründe: Während erstens jene Bezeichnungen neben halbtönigen Vertiefungen oder Erhöhungen problemlos und eindeutig auch die oben eingeführten vierteltönigen zulassen, würden die Buchstaben-Bezeichnungen im Deutschen zu komplizierten und missverständlichen Tonbezeichnungen führen. Beispielsweise ist es im deutschen Verständnis umständlich sich zu merken, ob sich die Karbemol-Vertiefung in si karbemol auf b oder h bezieht. Dies gilt auch für alle anderen Notennamen. Zweitens ist bei vielen kurdischen Musikern diese Nomenklatur gebräuchlich, aber nicht die alphabetische. Eines muss jedoch betont werden: Die Dur-/Molltonarten werden mit den alphabetischen, also deutschen Namen wie F-Dur oder e-Moll bezeichnet.

---

<sup>9</sup> Das als Vorsilbe gebrauchte Wort kar ist Altiranisch und bedeutet in allen Verbindungen 'machen'. In dieser Verbindung heisst es 'ein bemol machen', musikalisch gemeint: um einen Viertelton vertiefen. Der Kairoer Kongress nahm diesen und viele andere Begriffe auf, weil sie so in den schriftlichen Quellen gefunden wurden. Entsprechend heisst kardies: um Viertelton erhöhen.

In der Regel wird eine bestimmte Skala in der jeweils gegebenen Standard-Notation auf dem Grundton verwendet: Beyat beginnt seine Tonleiter in der Standardnotation mit der Note re als Grundton. Trotzdem kann eine Tonleiter auch in eine andere Lage mit anderem Grundton transponiert werden.

Bei den Transkriptionen existieren häufig verschiedene Notationen des gleichen Lieds oder Musikstücks, auch weil verschiedene Versionen beobachtet wurden – je nach Person, Region und selbst wegen Fehlern bei den Aufführungen oder bei der Abschrift; so gibt es zum Beispiel verkürzte Noten, ergänzt mit Pausen, oder umgekehrt weggelassene Pausen und verlängerte Noten – Letzteres beispielsweise zur Ausführung eines schönen Melismas.

Manchmal existieren Versionen mit unterschiedlichen Taktangaben wie 4/4 statt 2/4 u.s.w. Für die Analyse wird der Einfachheit halber aber nur eine Version angegeben. Auch wird bei den meisten Analysebeispielen auf weitere Verzierungszeichen verzichtet. Ebenso wird unter anderem meistens von Bindebögen, Pizzicati, Akzenten sowie von der Bezeichnung von Wiederholungen abgesehen. Denn bei diesen Transkriptionen geht es nicht um Details der Aufführungspraxis mit ihren vielen Variationsmöglichkeiten, sondern um Beispiele mit allgemeiner musikalischer Charakteristik.

Im Weiteren wird bei der Notation auf die Aufzeichnung eines allfälligen einleitenden Auftakts verzichtet, auch wenn es vorkommt, dass ein oder mehrere Musiker zur Einstimmung auf einen bestimmten Rhythmus schon vor dem eigentlichen Anfang einer Tanzmelodie zu spielen beginnen. Dies geschieht, um die Analyse nicht unnötigerweise zu komplizieren.

Die Tempo-Angaben und deren Veränderungen sind ein wesentliches Element der musikalischen Analyse. Sie werden beim jeweiligen Musikbeispiel im Text behandelt. Deshalb wird bei den Notenbeispielen auf die Auszeichnung der Tempowerte beim Notenkopf verzichtet.

## Überblick über die gebräuchlichsten Musikinstrumente

Über die von Kurden verwendeten Instrumente wurde schon verschiedentlich geschrieben, auch ziemlich ausführlich in einer früheren eigenen Arbeit (Asid 1997). Es geht hier nicht darum, alle Fragen zur Entstehung, zur Bauart und zu weiteren organologischen Fragen zu diskutieren. Vielmehr sollen die gebräuchlichsten nichtwestlichen Instrumente kurz vorgestellt werden, da sie im Verlauf der Untersuchungen immer wieder erwähnt werden. Sie haben zum Teil sehr verschiedene Namen, die auch noch unterschiedlich transkribiert werden können. Die Aufzählung folgt im Wesentlichen der von Sachs und Hornbostel entworfenen und danach weiterentwickelten "Systematik der Musikinstrumente" (Hornbostel/Sachs 1914:553-590), wie sie noch heute in der Instrumentenkunde verwendet wird. Das heisst, die Instrumente werden in die Gruppen Aerophone, Chordophone, Membranophone und Idiophone unterteilt.

Die Aerophone zählen zu den wichtigsten kurdischen Musikinstrumenten. In alphabetischer Reihenfolge sind dies unter anderem folgende:

Die Baleban ist eine zylindrische Oboe aus Nussbaum, manchmal auch aus anderem Holz, mit breitem, länglichem Doppelrohrblatt vom Stengel schilfartiger Pflanzen. Das Doppelrohrblatt wird aus einem einzigen Stück Rohr hergestellt, indem es beim Rohrknoten quer durchgeschnitten und anschliessend auf der anderen Seite flachgepresst und abgeschliffen wird und so zwei Seiten einander gegenüber zu liegen kommen, ohne dass sie voneinander getrennt wären. Das runde offene Ende wird ins Rohr gesteckt, das unterschiedlich viele Grifflöcher, normalerweise eines hinten und sechs vorne aufweist. Die Klangqualität ist eher klarinetten- als oboenartig, also eher weich und dunkel.

Blur (= Flöte; auch Blîr und Blür genannt) ist eine Blockflöte aus Holz, wobei der Anblas-Spalt direkt ins Holz geschnitzt wird. Eine beliebte Variante davon ist die Blurşah (also: König(-in) der Flöten). Sie wird aus dem Rohr einer schilfartigen Pflanze geschnitten und ihr Anblasende mit einem zugefeilten kurzen Block aus weichem Holz gefüllt. Beide Arten enthalten vorne sieben Grifflöcher und hinten eines. Die Klangfarbe ist ähnlich der einer Blockflöte. Das Instrument wird meist von Hirten gemacht und gespielt.

Die Duzele (auch Cuzele transkribiert) ist eine Art Doppelklarinette mit zwei aus Schilfrohr mit Pech oder Naturgummi aus Baumsaft zusammengeklebten Röhren mit separat hergestellten Mundstücken, die am oberen Ende hineingesteckt werden. Die Mundstücke bestehen aus dünnerem Schilfrohr, aus dem je eine Art Rohrblatt sorgfältig

eingeschnitten wird, ohne es ganz vom Rohr zu trennen. Beide Röhren der Duzele enthalten sechs parallel angeordnete Grifflöcher, die – je zwei gleichzeitig – von einem gestreckten Finger abgedeckt werden. Die Klangfarbe erinnert an den Ton der Sackpfeife.

Die Mey (auch mit May, Mêy oder Meê umschrieben) ist praktisch gleich gebaut wie die Baleban. Sie ist aber tiefer und klingt ähnlich wie ein Fagott, was bei Kurden als elegant empfunden wird.

Die Nay (Altiran. = Rohr) wird aus Zuckerrohr normalerweise so angefertigt, dass das ganze Rohr aus acht Segmenten mit neun Knoten besteht. Es handelt sich um eine endgeblasene, lange Rohrflöte mit sechs vorderseitigen und einem rückseitigen Griffloch gegen das dem Mund entferntere Ende hin. Die Nay kann sehr gut oktavierend spielen und hat somit einen grossen Tonumfang. Der Klang erinnert an denjenigen der Querflöte.

Eine Şimşal ist normalerweise gleich gebaut wie die Nay, sie besteht aber aus Metall. Sie ist bei Hirten heute sehr beliebt. Die Klangfarbe entspricht derjenigen von Metallpfeifen.

Die Zurna, oft auch Zirna genannt (Zir = Stiefbeziehung, na bezieht sich auf Nay, also: Stief-Nay), wird aus Nussbaum oder anderem Holz gemacht und besteht aus einem Zylinder, der sich unten zu einem Schalltrichter öffnet. Ein ebenfalls aus Holz hergestelltes Zwischenstück empfängt ein wenige Zentimeter langes Metallröhrchen, in das wiederum ein kleines Doppelrohrblatt – im Prinzip gleich wie bei der Baleban gemacht, aber viel kürzer und schmaler – gesteckt wird. Die Zurna hat eine durchdringende Klangfarbe, wie sie für Schalmeien typisch ist.

Auch die Chordophone sind bei den Kurden weit verbreitet. Die wichtigsten umfassen folgende Instrumente:

Die Kemance ist eine gestrichene Spiesslaute mit vier Saiten, die sehr unterschiedlich gestimmt werden können, beispielsweise auf sol, re, sol, mi oder sol, re, la, mi. Kemance kommt vom altiranischen Wort Keman (Kurd. = Kewan) und bedeutet Bogen. Sie wird sitzend auf dem Knie mit einem leicht nach aussen gekrümmten und mit Pferdehaaren bespannten Bogen gespielt, weshalb sie im Westen oft Kniegeige genannt wird. Ihr Klang ist einer Geige ähnlich, näselt aber etwas mehr. Daneben gibt es auch noch weitere Streichinstrumente, die andere Bezeichnungen haben.

Die Qanun ist eine gezupfte trapezförmige Kastenzither aus Holz, heutzutage mit 60 bis 90 Nylon-Saiten, die in Chören zu je drei Saiten gruppiert sind. Sie wird mit zwei Fingern mit Fingerplektrum gezupft. Das Wort Qanun (Arab. = Gesetz) kommt vom griechischen Wort kanon und bedeutet Regel. Die Klangfarbe entspricht dem Klang der Zithern.

Die Saz (Kurd. = Kunst) ist eine hölzerne Langhalslaute mit birnenförmigem Resonanzkörper und drei metallenen gleich gestimmten Doppelsaiten, die gezupft werden und auf verschiedene Arten gestimmt werden können, etwa sol, re, la; la, re, la oder la, mi, la. Ihr Hals weist 24 Bünde (Kurd. = Perde) auf. Ihre Klangfarbe erinnert an eine Laute mit Metallsaiten. Die Saz ist eine modernisierte Form einer anderen Langhalslaute. Diese heisst Tenbur, enthält aber nur zwei gleichgestimmte Doppelsaiten aus Metall, die auch auf verschiedene Arten gestimmt werden können, etwa sol, la; sol, do oder do, sol. Der Hals weist 18 Bünde auf. Ihre Klangfarbe ist im Vergleich zur Saz näher bei der Laute.

Die Sentur ist eine trapezförmige Kastenzither aus Nussbaum und anderen Hölzern, die mit zwei dünnen Holzschlägeln geschlagen wird. Es gibt zwei Grössen: Die grosse Sentur enthält 23 Saiten, die je vierchörig besetzt sind. Die kleinere enthält 18 vierchörig besetzte Saiten. Sie wird je nach Bedarf unterschiedlich gestimmt. Die Klangfarbe erinnert ans Hackbrett oder Cymbalon.

Die U'd (Arab. = Holz) ist eine bundlose Knickhalslaute aus Holz mit birnförmigem grossen Resonanzkörper. Heutzutage besitzt sie sechs Nylon-Doppelsaiten, die, mit der tiefsten Saite beginnend, in der Regel auf sol, la, re, sol, do, fa gestimmt sind. Die Klangfarbe der U'd ist sehr typisch für die Lauten.

Neben diesen Saiteninstrumenten werden weniger häufig auch Lauten wie Cembuş, Sêtar und Tar eingesetzt.

Die Membranophone sind eine weitere äusserst wichtige Instrumentenkategorie bei den Kurden. Von den vielen existierenden Varianten werden hier nur folgende beschrieben:

Bei der Def, manchmal fälschlicherweise Daêre (Arab. = rund) genannt, handelt es sich um eine grosse, einfellige Rahmentrommel aus Holz mit einem innenliegenden Metallkettchenkranz. Sie wird mit zwei Händen senkrecht vor dem Körper gehalten, wobei das Fell nach aussen zeigt. Die Finger beider Hände schlagen von vorne darauf, während sie manchmal auch rhythmisch auf und nieder geschüttelt wird.

Die Dewul wird auch Dehol, Dol und Dola genannt. Verwirrenderweise wird sie bei den Kirmancî auch Def genannt. Sie ist eine grosse zweifellige Röhrentrommel aus Holz, die mit zwei Schlägeln rechts und links geschlagen wird. Dabei wird sie stehend oder gehend vor dem Bauch getragen und gespielt.

Die Dembek ist eine mittelgrosse einfellige Bechertrommel aus Nussbaum, die mit zwei Händen gespielt wird. Man sitzt dabei und sie liegt auf einem der Oberschenkel. Im Volk wird sie häufig auch Zerb oder Tepil genannt.

Die Derebuke wird auch oft in kurdischer Musik gebraucht. Es ist eine einfellige Bechertrommel aus Ton. Sie wird im Volk auch 'Îqa' (Arab. = Rhythmus) und manchmal Teble (= Trommel) genannt.

Die Defzincar ist eine einfellige kleine hölzerne Rahmentrommel mit in den Rahmen eingelassenen kleinen Zimbeln. Man hält sie einigermaßen senkrecht vor dem Körper, Fell nach aussen, schlägt sie mit den Fingern beider Hände und schüttelt sie auf unterschiedliche Weise.

Die Dutepil (= zwei Trommeln) ist ein aus zwei verschiedenen grossen, kleinen Röhren- oder (geschlossenen) Bechertrommeln zusammengebundenes Instrument, das mit zwei Schlägeln geschlagen wird. Eine aus einer einzigen, etwas grösseren Trommel bestehende Variante davon heisst Yektepil (= eine Trommel).

Die Idiophone sind bei den Kurden weniger wichtig. Die mit dem eigenen Körper erzeugten Klänge spielen hingegen durchaus eine grosse Rolle, insbesondere bei den Tänzen. Dazu zählen das Klatschen mit den Händen in verschiedenen Varianten, das Schnappen und Schnalzen mit den Fingern auf mehrere Arten und auch das Stampfen mit den Füßen auf den Boden, um verschiedene Rhythmen zu erzeugen.

## Kurdische musikalische Gattungen und ihre Analyse

Sowohl unter den Kurden wie auch unter ausländischen Autoren kursieren die unterschiedlichsten Bezeichnungen und Vorstellungen über die kurdischen Musikgattungen. Manchmal, aber nicht immer sind die Bezeichnungen sachlich falsch und oft tragen sie bei zu erheblichen Begriffsverwirrungen. Hier werden die Musikgattungen erstmals in klare Kategorien eingeteilt und durch Beispiele erläutert, um zu einer klaren Darstellung zu gelangen. Danach folgt die eingehende musikalische Analyse dieser Gattungen.

In der kurdischen Musik gibt es – wie in allen komplexen Gesellschaften – unterschiedliche musikalische Ausdrucksarten mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen und dementsprechend viele verschiedene musikalische Gattungen. Grundsätzlich lassen sich kurdische Gesänge und Instrumentalmusik in an Rhythmen gebundene Gattungen und in solche mit freiem Metrum beziehungsweise nicht auf bestimmte Rhythmen beschränkte Gattungen unterscheiden. Die ersten werden in der Folge als rhythmische Lieder, die zweiten als freirhythmische Gesänge erfasst inklusive der jeweils dazugehörigen reinen Instrumentalmusik. Diese beiden musikalischen Hauptgattungen lassen sich anschliessend weiter strukturieren und unterteilen. – Daneben existieren weitere Kriterien wie gesellschaftliche Funktion, Religion, soziale und andere Anlässe, die dazu führen, dass in bestimmten Kategorien musikalisch unterschiedliche Gattungen unter der gleichen Gruppe mit derselben Bezeichnung zusammengefasst werden. Diese Bezeichnungen sind unter den Kurden besser bekannt. Die Hauptgattungen bekommen je nach kurdischem Dialekt unterschiedliche lokale Ausprägungen. Sie werden selbst bei gleicher rhythmischer Struktur als verschieden wahrgenommen, da sie in unterschiedlichen Dialekten gesungen werden. – Die folgende Unterteilung der verschiedenen Hauptgattungen kurdischer Musik folgt jedoch, wie schon angedeutet, vor allen anderen Kriterien besonders den musikalischen – da sie sich als kohärentes Unterscheidungsmerkmal herausgestellt haben.

Um zu den kurdischen Bezeichnungen für die Vokalmusik zu kommen: Es gibt in den beiden kurdischen Dialekten Kirmancî und Soranî je einen Begriff, der sich allgemein auf das Singen bezieht. Im Kirmancî-Dialekt lautet der generische Begriff für Gesang Stran, etwa in der Bedeutung Stran-u-Muzîk (= Gesang und Musik). Im Soranî-Dialekt lautet der Begriff mit derselben verallgemeinernden Bedeutung Goranî (Goranî-u-Mosîqa<sup>10</sup> =

---

<sup>10</sup> Das Wort Mosîqa ist eine Nachahmung der arabischen Ausdrucksweise für Musik. In der letzten Zeit wird überall und allgemein immer mehr die Bezeichnung Muzîk vorgezogen.

Gesang und Musik). Die Begriffe Stran/Goranî<sup>11</sup> sind mit der Zeit allerdings enger mit der Bedeutung 'rhythmisches Lied' verknüpft worden. Man denkt bei Stran demnach in der Regel an ein rhythmisches in Kirmancî gesungenes Lied und bei Goranî an ein rhythmisches in Soranî gesungenes Lied. In der Folge wird im Übrigen konsequent der Begriff Lied für rhythmisch strukturierte Vokalmusik und der Begriff Gesang für freirhythmische beziehungsweise metrisch freie Vokalmusik verwendet.

**Die rhythmischen Lieder** werden im Folgenden in verschiedene allgemeine rhythmische Gattungen unterteilt:

- Die erste Gattung sind diejenigen traditionellen Lieder, die an Tanzbewegung angepasste Rhythmen verwenden, genannt **Tanzlieder**.
- Die zweite Gattung, die als **Rojhelatî** (= orientalisches) bezeichnet wird, umfasst alle anderen traditionellen rhythmischen Gesangsformen.
- Bei der dritten Gattung, **Neue Lieder**, handelt es sich grundsätzlich um Lieder jüngerer Datums.
- Die vierte gesondert betrachtete, rhythmische Gattung umfasst die marschartigen Lieder, genannt **Srud** (Hymne).

**Die freirhythmischen Gesänge** sind nicht an bestimmte Rhythmen und Metren gebunden. Davon gibt es zwei Gattungen:

- Die eine Gattung hat ihren Ursprung in der ländlichen gesungenen Volksdichtung; sie wird **ländliche freirhythmische Gesänge** genannt. Diese werden dialektspezifisch und geographisch unterteilt, wobei zunächst die **freirhythmischen Gesänge im Kirmancî-Dialekt**, dann die **freirhythmischen Gesänge im Soranî-Dialekt** und schliesslich die **freirhythmischen Gesänge in den kleineren kurdischen Dialekten** behandelt werden.
- Die andere freirhythmische Gesangsgattung wird beinahe nur im urbanen Raum praktiziert und ist allgemein als **Meqam** bekannt.

Bei der Besprechung der hier aufgezählten Gattungen werden je nach Bedarf die instrumentalen Besetzungen angeführt.

---

<sup>11</sup> Dies sind zwei Substantive. Stran lässt sich auch als Verb gebrauchen mit der Wurzel - stir -: Ez distirim = ich singe, te distirî = du singst, wî/wê distire = er/sie singt, me distirîn = wir singen, hun distirin = ihr singt, wê distirin = sie singen. (di-) ist ein verbalisierendes Präfix. Das Substantiv Goranî kann nur in Verbindung mit einem Verb verwendet werden: Min Goranî delêm = ich sage ein Goranî, das heisst: Ich singe ein Lied.

Selbständig neben den Gesängen gibt es auch eine rein instrumentale Musik, die sowohl rhythmisch gebundene wie auch freirhythmische Musikstücke umfasst. Sie wird in einem eigenen Abschnitt, **Instrumentalmusik**, behandelt.

## **Die rhythmischen Lieder**

Im Folgenden werden die rhythmisch gebundenen Vokalgattungen, Stran beziehungsweise Goranî, einzeln musikalisch analysiert. Darunter fallen die Tanzlieder, Rojhelaî, Neue Lieder und die etwas spezielle Gattung Srud oder Marschlieder.

### **Tanzlieder**

Die Kurden sagen zu den Tanzliedern Gelerî (in Kirmancî) und Millî (in Soranî), (Gelerî, Millî = vom Volk). Diese Gattung wird deshalb auch mit der Bezeichnung Folklorî, also: Goranî-Folklorî oder Stranên-Folklorî/Stranên-Gelerî gekennzeichnet. Der ursprünglich wohl aus dem Englischen abgeleitete Begriff umfasst dabei neben den beim Wort Folklore allgemein bekannten anderen semantischen Bedeutungen von Volksgebräuchen und -sitten auch die für Tanzlieder wesentlichen Aspekte, wie sie die Kurden sehen: Die Tänze stammen aus dem eigenen Volk; sie und die damit verbundenen Lieder werden als anonym angesehen; die Tänze sind althergebracht, und so wird auch die dazugehörige Musik als sehr alt angesehen.

Diese Lieder werden auch einfach Tanzlieder genannt, weil sie eigentlich nur als solche vorkommen. In Kirmancî gesungen heissen die Tanzlieder Stranên-Govendê<sup>12</sup>, in Soranî und anderen, südlichen Dialekten gesungen heissen sie Goranî-Şayî-u-Helperkê neben vielen weiteren Soranî-Bezeichnungen.

Die folgenden allgemeinen Ausführungen zur kurdischen Art des Tanzens finden nur deswegen Aufnahme in diese Studie, weil es notwendig ist, diese Tänze nicht mit anderen, so genannten orientalischen Stilen, wie Bauchtanz oder auch indischen Tanz, zu verwechseln – und weil die Analyse der Tanzlieder auch ein Verständnis der Tänze benötigt. Hier können allerdings nicht die ganze Variationsbreite und die Tausenden von Abwandlungsmöglichkeiten aller kurdischen Tänze – seien sie lokal und traditionell vorgeschrieben oder über die Zeit durch Modeströmungen verändert – dargestellt werden, sondern es werden nur die Grundelemente jener kurdischen Tänze erfasst, die die grösste Verbreitung finden.

---

<sup>12</sup> Christensen hat dafür im *New Grove*, (Christensen 2001, 14:39), irrtümlicherweise die Bezeichnung "lawke govende" und "govend" eingeführt. Govend heisst aber Tanz, nicht Tanzlied, und Lawik bezeichnet eine bestimmte freirhythmische Liedgattung und ist deshalb an jener Stelle, bei den Tanzliedern, falsch verwendet.

Das kurdische Grundverständnis geht beim Stichwort kurdischer Tanz in der Regel von folgender (traditioneller) Vorstellung aus: Kurdische Frauen und Männer tanzen meistens gemeinsam und zusammen – ohne eigentliche Zuschauer. Volkstänze finden an Hochzeitsfesten, nationalen Feiertagen wie Newroz (= altiranisches Neujahrsfest) und an weiteren Anlässen statt. Seit einigen Jahrzehnten werden vor allem traditionelle kurdische Tänze auch für Zuschauer bühnenmässig und mit innovativen Choreographien sowohl bei geeigneten Anlässen wie auch als Theatervorführung mit Eintritt aufgeführt. Es folgen einige Charakteristika, die für alle traditionellen kurdischen Gemeinschaftstänze gelten.

Viele Männer und Frauen stehen meistens abwechselnd in eine Reihe und fassen einander fest an der Hand, stehen Arm an Arm in nahem Körperkontakt und tanzen in einem halbkreisförmigen Bogen. Als besonders kurdisch werden dabei folgende Elemente angesehen: gegenseitiges Fassen an den Händen, Körperkontakt und Halbkreis-Form. Die Tanzbewegung verläuft fast immer in 'Richtung der rechten Hand', also im Gegenurzeigersinn. Zu diesen Hauptmerkmalen treten abwechslungsreiche Modifikations- und Variationsmöglichkeiten hinzu.

Die Grundbewegungen bestehen bei den Kirmancî standardmässig aus vertikalem Oberkörper-Anheben und -Senken sowie Tanzschritten; horizontal wird in einigen Tänzen eine Art Schulter-Zittern ausgeführt. Der häufigste Tanzablauf bei den Kirmancî besteht aus zwei Schrittfolgen: Zuerst mit dem rechten Fuss einen Schritt nach vorne und wieder zurücksetzen, dann dasselbe mit dem linken Fuss. Dann den linken Fuss einen Schritt nach rechts (vor den rechten Fuss) setzen und den rechten Fuss wieder rechts neben den linken stellen. In der steten Wiederholung dieses Musters entsteht ein gleichmässiger Bewegungsablauf. So (und mit entsprechenden Variationen) zu tanzen heisst in Kirmancî Govend.

Bei den Soranî sagt man zum Tanzen Şayî oder Helperkê. Es wird etwas anders choreographiert und hebt sich vor allem durch eine modernisierte Tanzbewegung ab, die sich durch zweimaliges rhythmisches Heben und Senken der Schultern auszeichnet. Zum Tanzstandard gehören diese Elemente: Die Beine und Füße, die in einem leichten V-Winkel (rechter Fuss leicht nach rechts gestellt) zueinanderstehen, führen keine speziellen Tanzschrittfolgen aus, sondern bewegen sich einfach auf den Schlag, wobei sie dabei der Bewegung des Körpers folgen, der durch das rhythmische Schulterzittern (on beat)

im Takt auf und ab geschüttelt wird. Dies heisst aber nicht, dass dieser Standard nicht unendlich variiert werden kann.

Es gibt weitere wichtige Elemente bei der Ausführung von Tänzen wie zum Beispiel: Die erste Person – ein Mann, heutzutage auch mal eine Frau – am rechten Rand des Bogens aus Tänzern und Tänzerinnen wird als Tanzorganisator oder Initiator angesehen. Er (oder sie) muss virtuos und ein kompetenter Tänzer sein sowie die unterschiedlichen Weisen und die wichtigsten Eingänge von Tänzen kennen. In der rechten Hand trägt er ein Tuch und bewegt es in die Höhe und Tiefe sowie von rechts nach links, um damit die Bewegungen und Änderungen der Tänze anzuzeigen. Wenn der Kreis hingegen geschlossen ist, gibt es keinen Initiator. Dabei gibt es, wie schon erwähnt, viele Variationen, wie etwa einige althergebrachte Tänze, die anders angeordnet sind: Statt die Hände zu umklammern, halten sich die Tanzenden gegenseitig am kleinen Finger, bewegen sie unterschiedlich in Schulterhöhe und halten so einen Abstand zwischen einander. Entsprechend sind die Tanzschritte grösser und energischer. In anderen Varianten springt man an Ort mit leicht gebeugten Knien, ohne einen Schritt nach rechts oder links zu tun, dafür zittert man intensiver mit den Schultern.

Unter Kurden sind viele Namen für verschiedene Tanzarten geläufig, die sich meist in der einen oder anderen Weise auf Elemente eines Tanzes beziehen. So gibt es Bezeichnungen, die sich auf Schrittfolgen beziehen, wie Dupêy (= zwei Füsse), Sêpêy (= drei Füsse) oder Çepêy (= linker Fuss). Andere tönen die Bewegungsart an wie Roynî (= gehen) und Geryan (= Spazieren) oder auch Milanê (Kirmancî = mit den Schultern zucken) und be-Şan (Soranî = mit Schultern). Im Weiteren sind Namensbezeichnungen für Blumen, Mädchen, Helden, Stammesnamen und andere üblich. Einige der folgenden Namen sind mit bestimmten Melodien oder Rhythmen oder Tanzarten verknüpft. Wenn man diese aber genauer untersucht, kann es sein, dass man für dieselbe Melodie oder denselben Rhythmus beziehungsweise Tanzart mehrere verschiedene Tänze findet. Das heisst also, dass eine solche Bezeichnung einen Tanz nicht zwingend oder gar eindeutig charakterisieren muss, obwohl dies viele Leute glauben. So bezeichnet beispielsweise Gulşênî eine bestimmte Tanzart mit einem bestimmten Rhythmus und einer bestimmten Melodie. Zum selben Rhythmus und zur selben Melodie können aber ebenso gut mehrere andere Tanzarten getanzt werden. Hier folgt zur Erläuterung eine sehr unvollständige Liste mit solchen Namen: Aîşokê, Bablokan, Bazyanî, Çaçanê, Çepî, Dupêy, Gerdanê, Gardun, Gulşenî, Herêgulê, Koçerê, Lorkê, Mamir-mamir, Mergî, Mîranî, Milanî, Narê,

Roynî, Şêxanî, Şemiroke, Şanekî, Şilau-xanan, Şingarî, Sêcazê, Sêpêy, Suarkê, Sincawî, Sulatke, Suskêy, Tembulê, Tozke, Toxan, Xanemîrî und Zêbarî.

Soweit die Erinnerung bei den Kurden zurückreicht, wurde die kurdische Tanzmusik nur zur Tageszeit ausgeübt, ruhigere Musik jedoch, besonders die erzählenden Gesänge, wurde und wird während der Nacht ausgeübt. Dies bestätigt auch Poché in seinen Bemerkungen zu seinen Tonaufzeichnungen, in denen er sich auf Informationen bezieht, die er in Gesprächen ca. 1972 mit Kurden erhielt (Poché 1989:6+15). Allerdings hat sich diese traditionelle Ordnung aus den verschiedensten Gründen geändert, und so ist es heute möglich geworden, auch in der Nacht zu tanzen. Zu diesen Gründen gehört der technische Wandel, insbesondere der dank Elektrizität einfacher gewordene Einsatz von Licht insbesondere in Sälen. Im Winter ist es wegen der grossen Kälte nicht möglich, sich nachts lange draussen aufzuhalten. Heutzutage ist dies in den vor Kälte besser geschützten und erhellten Sälen möglich. Zusätzlich hat sich die Mentalität, sei es durch den Einfluss der Medien oder der Migration, gewandelt, so dass sich die Leute für einen festlichen Anlass gerne besser, etwa in Nationaltrachten kleiden und so den Schutz von Sälen suchen gegenüber dem Tanz im Freien, wie es früher üblich war.

Generell muss festgehalten werden, dass solistisch aufgeführte Tänze in der Art arabischen oder indischen Tanzes bei den Kurden traditionell verpönt sind und erst in jüngster Zeit gelegentlich beobachtet werden können: etwa indem einzelne Tänzerinnen aus dem Tanzkreis heraustreten und vor allen anderen ein paar orientalisch angehauchte, als unschicklich geltende horizontale Körperbewegungen machen. Daneben gibt es neuerdings vor allem in Shows das Phänomen, dass Tänzer oder Tänzerinnen aus dem Kreis heraustreten und solistisch traditionelle kurdische Tanzbewegungen zeigen. Auch weitere Show-Elemente eher pantomimischer Art auf Bühne und in TV-Shows werden gelegentlich beobachtet, die vielleicht auch Salihi in Verwirrung und ihn zu folgenden Kapitelüberschriften und Tanzbeschreibungen brachten: «*Pyramidentanz*», «*Pantomimentanz*» und «*Solotänze*» (Salihi 1989:78-79).

Wie beschrieben und in meinen Feldaufenthalten vielfach beobachtet, gibt es zu den zwei beschriebenen Modellen viele Variationen der kurdischen Gemeinschaftstänze, die sich je auf die Kirmancî, Soranî und andere beziehen. Die Tänze werden jedoch nicht unterschiedlich getanzt, wenn die Begleitung instrumental oder vokal ist. Und auch die Art der musikalischen Besetzung hat keine Auswirkungen auf die Art des Tanzens, ebenso wenig wie die Entscheidung, ob Männer und Frauen getrennt oder zusammen

tanzen. Dies stösst eine These von Christensen anfangs 60er Jahre (und deren wörtliche Wiederholung in Salihi 1989:76) um:

*«Grundsätzlich sind zwei Arten der den Tanz begleitenden Musik zu unterscheiden, denen zwei verschiedene Arten von Tanzbewegungen entsprechen. [...] Instrumentale Tanzmusik [...] Hierzu tanzen ausschliesslich Männer. [...] Vokale Tanzmusik [...] können sie von Männern, von Frauen oder von Männern und Frauen gemeinsam ausgeführt werden.»* (Christensen 1963:14-15)

Wie kam Christensen jedoch zu dieser Ansicht? Die beschriebenen Beobachtungen machte er 1958 in den Kirmancî-Regionen Siirt und Hakkari. Dabei hat er offenbar gesehen, wie ausschliesslich Männer nur zu Instrumentalbegleitung tanzten. Es ist aber unter Kurden unvorstellbar, dass Frauen nicht zusammen mit Männern tanzen dürfen. Da aber auch niemand gezwungen wird zu tanzen, ist es durchaus möglich, dass ein bestimmter, unbekannter Anlass schuld daran war, dass Christensen damals nur Männer hat tanzen sehen. Wie aus dem Zitat hervorgeht, meint er jedoch, dass nur die vokalen Tänze von Männern, von Frauen oder von Männern und Frauen gemeinsam aufgeführt werden – mit dem auch von mir beobachteten Unterschied allerdings, dass die Frauen, wenn sie alleine tanzen, weniger komplizierte Schritte verwendeten und auf die anstrengenden vertikalen Bewegungen verzichten.

Nach allen meinen Untersuchungen zu kurdischen Tänzen, die live im Feld in allen Teilen Kurdistans (und selbst im Ausland) aufgenommen wurden oder die in letzter Zeit auch in Fernsehshows zu sehen waren, und bei allen Befragungen unterschiedlichster Personen in verschiedensten gesellschaftlichen Stellungen inklusive Musiker kam immer etwa Folgendes heraus: Normalerweise wechselt in einer Reihe (Halbkreis) immer eine Frau mit einem Mann ab, beginnend mit einem Tanzorganisator. Ein Fest gestaltet sich wesentlich animierter und die Stimmung ist fröhlicher, wenn Frauen und Männer zusammen in der Reihe tanzen. Insbesondere die Männer reiben dann mit ihren Händen, seitlich auf der Höhe des Gesässes eng an den Körper der benachbarten Frauen gepresst, an ihnen. Diese Art des Tanzens (= Frauen und Männer zusammen) wird übrigens auf Kurdisch Reşbelek oder Şayî-reşbelek genannt.

Je nach der Situation (oft zufällig bedingt) und neuerdings durch Änderung der Gewohnheiten bilden sich auch andere Reihen aus wie etwa solche, die nur aus Männern oder nur aus Frauen bestehen. Insofern hat Christensen durchaus Recht mit der Aussage, dass die Tanzreihen unterschiedlich zusammengesetzt sein können.

## **Musikalische Analyse**

Die Tanzmusik, sei sie nun vokal oder instrumental, besteht normalerweise aus kurzen melodischen Phrasen von überwiegend 2 bis 4 Takten, die selbst durch die rhythmische Struktur gelenkt werden. Die Wiederholungen dieser kurzen Melodien und rhythmischen Muster führen zu Tanzaufführungen mit einer Dauer von bis zu mehreren Stunden. Selbstverständlich werden diese Muster in vielfältigen Variationen wiederholt. Da die Rhythmen die wichtigsten Elemente der Tanzmusik darstellen, werden sie hier zuerst behandelt.

### **Rhythmus**

Eine differenzierte Theorie zum Rhythmus der traditionellen Tänze gibt es bisher nicht und es existiert auch noch keine empirische Studie zu kurdischen Tanzrhythmen. Für den rhythmischen Ablauf der kurdischen Tänze jedoch ist das wichtigste Element ein durchgehender Beat oder regelmässiger Schlag. Durch die periodische Betonung einzelner Schläge entstehen meist gerad-, aber auch ungeradzahlige Grunds Schlagfolgen beziehungsweise Takte, die die Art und Weise der Schrittabfolgen der Tänzer bestimmen – meist in der Art von 'ein Schlag, ein Sprung'. Die Tänze sind dadurch abhängig von der musikalisch-rhythmischen Begleitung. Aber es gilt auch umgekehrt, dass die Rhythmen abhängig sind von den Tanzbewegungen. Und schliesslich ist es möglich, dass bei vokal Begleitungen die Liedtexte Strukturelemente für die Tanzbewegungen vorgeben und so die Rhythmen beeinflussen.

In der rhythmischen Betrachtung kurdischer Tänze fällt die Häufigkeit der Taktart 2/4 (samt ihren Variationen) auf. Allerdings gibt es traditionellerweise weder Bezeichnungen für diesen Rhythmus noch für seine Variationen. In der kurdischen Zeitschrift *Beyan* schlug der kurdische Musiker Enuer Qeredaxî in einem Artikel (Qeredaxî 1979) vor, diese Art Rhythmus und zwei seiner Variationen Deholî zu nennen, abgeleitet vom Wort für die grosse zweifellige Röhrentrommel Dewul. Uria Ahmed, der kurdische Musiker und Autor des Buches *Baleban*, nennt ihn auch Deholî, aber er fügt bei, dass man ihn auch als Domî – von Dom (= Zigeuner) – bezeichnet und gibt dafür einige Beispiele (in Uria 1997:162).

Der Deholî-Rhythmus wird in neuerer Zeit und bei ausgebildeten oder professionellen Musikern von irakischen Kurden so genannt. In anderen Teilen Kurdistans, besonders bei den Kirmancî werden keine Bezeichnungen für die rhythmischen Strukturen verwendet.

Die Hauptstruktur dieses 2/4-Rhythmus-Musters taucht in vielen Variationen auf: Manchmal wird es als 4/8, 8/8 oder 8/4 angesehen, und es tauchen ungerade Taktarten wie 5/8, 7/8 oder 11/8 auf. Neben dem 2/4-Muster existieren auch die Taktarten 4/4 und 6/8 als selbständige Muster; doch wie beim 2/4 gibt es auch keine allgemein verbreiteten Bezeichnungen zu diesen zwei Arten. Qeredaxî (1979) hat für 6/8 die Bezeichnung Bablokan (= ein Art von Tanz) vorgeschlagen; Uria (1997) hingegen schlug dafür den Begriff Şayî (= Tanz) vor. Und wie schon der 2/4-Takt taucht auch der 6/8-Takt in vielen Variationen auf.

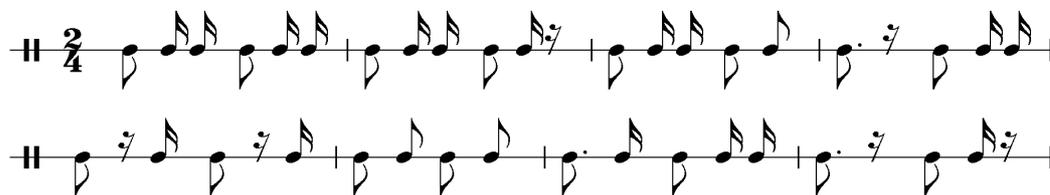
In jüngerer Zeit wenden besonders die ausgebildeten Musiker zur Bezeichnung der Rhythmen in Theorie und Praxis die Bezeichnungen und Begriffe der historischen Theorien für die Schläge an – dies gilt für alle Rhythmus-bestimmten Gattungen. Dabei wird z.B. für den betonten Schlag bei den Kurden und einigen anderen vorderorientalischen Völkern, besonders bei den Arabern, die Silbe dum gebraucht, die anderen Schläge heißen tak. Für die Pausen werden die Silben as oder us, manchmal auch un gebraucht. Bei den Perkussionsinstrumenten wie Felltrommeln ist dum ein Schlag in der Fellmitte und tak ein Schlag am Fellrand. Die gedehnteren Schläge, besonders hellere werden mit tek-ka bezeichnet und die kleineren Schläge, die zwischen oder neben die Hauptschläge kommen, werden mit der Bezeichnung ta-ta-ta ausgedrückt. Die Schläge, die vor oder nach einer Pause kommen, werden mit Ausdrücken wie dum-un, tak-un, un-dum, un-tak und so weiter bezeichnet. In geschriebenen Notenbeispielen zu den Rhythmen werden die betonten Schläge, dum, mit nach unten geführten Hälsen bezeichnet, während die unbetonten Schläge, tak, mit nach oben gezeichneten Notenhälsen geschrieben werden. Die hier folgende Transkription zeigt Beispiele einiger kurdischer Tanzrhythmen, die als Standardrhythmen angesehen wurden, wobei der Betonungsakzent immer auf die Viertelnote fällt. Beim 6/8-Takt steht die Betonung auf der ersten von drei Achtelnoten. Es gibt häufig auch noch feinere beziehungsweise kürzere Zwischenschläge, die nicht transkribiert werden können und zur Darstellung des Rhythmus-Musters auch gar nicht nötig sind.

Das Grundmuster des 2/4-Rhythmus lässt sich wie folgt darstellen, Beispiel 1:



Dieses Grundmuster enthält in der Regel, wie weiter oben schon angedeutet, viele Möglichkeiten für verschiedene Variationen. So kann ein kurzes melodisches Muster aus

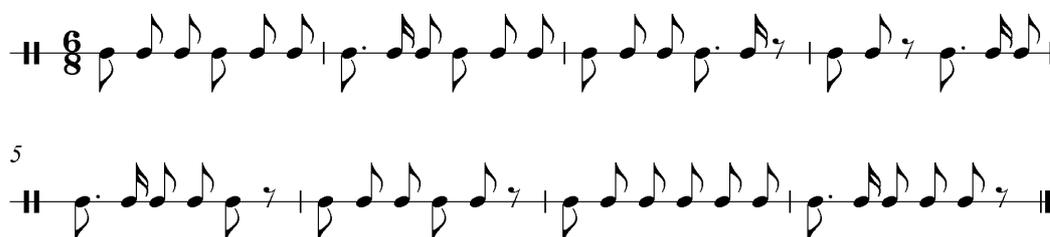
zwei Takten, die wie ein Kehrreim wiederholt werden, rhythmisch mit folgenden und noch vielen weiteren Variationen unterlegt werden. Das Metrum gibt allerdings das richtige Gefühl für die 2/4-Taktart, das heisst die Vorstellung eines durchgehenden Beats, aber gezählt auf zwei und zwei, Beispiel 2:



Das rhythmische Muster von 4/4 gilt zwar, wie oben erwähnt, als eine selbständige Rhythmusart. Der Betonungsakzent liegt aber meistens auf allen vier Schlägen, die alle als gleichwertig betrachtet werden. Sehr selten entspricht die rhythmische Ausführung dem Muster im letzten Takt des folgenden Beispiels, welches hier auch gleich als Stellvertreter für zahlreiche Variationsmöglichkeiten des 4/4-Musters abgebildet wird, Beispiel 3:



Schliesslich lässt sich bei kurdischen Tänzen auch häufig der Tanzrhythmus mit dem 6/8-Muster beobachten, insbesondere bei iranischen Kurden. Dabei ist nicht entschieden, ob es sich dabei um ein geradzahliges oder ungeradzahliges Schlagverhältnis handelt. Es gibt daher eine Meinung, die eine Aufteilung auf 2+2+2 Schläge vertritt, und eine andere, die ihn auf 3+3 Schläge ansetzt, neben weiteren Vorstellungen, die noch kompliziertere Muster entwickeln. Gemäss meinen Beobachtungen und wie anschliessend noch ausgeführt wird, handelt es sich jedoch um eine Taktart mit 3+3/8, hingegen nie um einen 3/4-Takt wie beim Walzer. Hier also ein paar Beispiele für 6/8-Rhythmen, Beispiel 4:



Man kann also die drei genannten Rhythmusarten auf 2/4, 4/4 und 6/8 aufgrund ihrer Dominanz und Vollständigkeit im gesamten Tanzrepertoire als Standardmuster für die kurdischen Tanzarten betrachten.

Wie schon erwähnt, wurde bisher weder eine differenzierte Theorie noch eine empirische Studie zu kurdischen Tanzrhythmen vorgelegt; auch die Vorschläge der schon



Dieter Christensen mehrmals sogar in Taktformen wie etwa  $7/8+9/8$  (1963:28). Alle diese Muster sind durchgehend als Varianten von  $6/8$ -Rhythmen anzusehen. Auch der bei Christensen (1963) auf Seite 22 transkribierte  $3/4$ -Takt ist in Wirklichkeit ein  $6/8$ -Takt. Und die von ihm auf S. 12 angegebenen rhythmischen Transkriptionen mit den Rhythmen  $10/8$  und  $10/16$  sind zumindest als geradzahlige Taktarten anzusehen: Man könnte sie ebenso gut als  $2/4$ -Takte betrachten.

Hingegen handelt es sich bei einer Transkription von Christensen auf S. 26 (1963), wo er die Taktart  $6+5/8$  angibt, wahrscheinlich um einen technischen Fehler, da bisher in der ganzen Musik Kurdistans kein Elfer-Rhythmus gefunden wurde. Auch diesem transkribierten Lied liegt ein durchlaufender Beat zugrunde. An einer anderen Stelle (1965:16-17) bespricht Christensen ein Tanzlied und bezeichnet seinen Rhythmus als Aksak (eigentl.: Aqsaq), was nach gängiger orientalischer Musiktheorie einen Neuner-Rhythmus ( $9/8$ ) meinen würde (vgl. z. B. Touma 1975:76). Christensen hingegen bezeichnet den Aqsaq als  $8/8$ -Rhythmus. Allerdings handelt es sich bei diesem Lied weder um einen Achter-Rhythmus noch um einen Aqsaq, sondern um einen einfachen  $6/8$ -Rhythmus.

Christensen scheint überhaupt der Meinung zu sein, dass komplizierte rhythmische Verhältnisse bei den Kurden recht weit verbreitet seien. So schreibt er in seiner Rezension zu Cemîla Celîls Anthologie: «*Alternating uneven measures, which are so frequent in Kurdish dance and ceremonial songs, have been forced here into simple "European" meter, as for example in song no. 10, where a regular  $5/8 + 7/8$  is notated  $6/8$* » (Christensen 1967:132). Sowohl in diesem Fall wie in allen anderen von Cemîla Celîl auf  $6/8$  notierten Liedern handelt es sich tatsächlich um  $6/8$ -Takte, die sich wie gesagt ternär auf einen durchgehenden Beat beziehen. Dass die Musiker manchmal als Variation einen Schlag zu viel und dann wieder einen zu wenig nehmen, könnte Christensen zunächst in Verwirrung und dann zu seinen komplizierten Darstellungen gebracht haben. Wenn man sich exakt an Christensens Konzept halten wollte, müsste man in jedem Stück und praktisch für jeden Takt eine eigene Zählart notieren.

Nachdem alle diese verschiedenen Rhythmus-Transkriptionen auf die oben eingeführten, in den allermeisten Fällen geradzahligen Taktmuster zurückgeführt werden konnten, muss man allerdings festhalten, dass es in seltenen Fällen auch kurdische Tänze mit ungerader Rhythmus-Struktur gibt. Einer davon heisst Geryan, und er weist die Rhythmus-Struktur von  $7/4$  oder  $7/8$  auf. Er wird allerdings nur in einem kleinen Gebiet

im Süden Kurdistans gebraucht, um eine bestimmte Tanzform, ebenfalls Geryan genannt, aufzuführen.

In jüngerer Zeit lässt sich beobachten, dass in kurdische Tänze fremde Rhythmen integriert werden, etwa arabische, indische, afrikanische oder europäische Rhythmen. Bei der Adaption wird jedoch darauf geachtet, dass sie sehr schnell gespielt werden.

Schliesslich dienen zur Gestaltung der Rhythmen in erster Linie die Felltrommeln, aber es existieren die verschiedensten Möglichkeiten, den Rhythmus (insbesondere dum und tak) zu gestalten: Handschlag, Füsse auf Boden, Gestaltung der Stimme (damit die Tänzer den Beat nicht verlieren), und selbst Melodie-Instrumente können den Beat angeben.

### **Tempo**

Ein weiteres Element, das den kurdischen Tanz charakterisiert, ist das Tempo. Es variiert oft und enthält Temposchwankungen: Temposteigerung und Tempominderung, das heisst *accelerando*, *ritardando* und *rubato*. Aber es gibt auch bestimmte Gelegenheiten, in denen ein Tanz mit metronomgenauem Tempo abläuft. Die Temposchwankungen haben manchmal einen bedeutenden Einfluss auf die Tanzbewegungen in dem Sinne, dass dadurch die Abfolge der Tanzschritte von einer Art in eine andere wechselt. Heutzutage sind die Tanzrhythmen normalerweise und allgemein im Kirmancî-Gebiet metronomisch gemessen langsamer als jene bei den Soranî, dafür sind die Tanzschritte energischer. Ausserdem gibt es im Kirmancî-Gebiet für die langsamen Tänze die Beschreibung *gran* (= langsam), für die schnellen die Beschreibung *sivik*<sup>13</sup> (= schnell).

Generell gilt für die Tanzlieder, dass sie im Vergleich zu anderen rhythmischen Musikgattungen ein viel schnelleres Tempo haben.

### **Melodik**

Nach der Behandlung der Rhythmen geht es jetzt um die Struktur der Melodik. Was das Tonsystem betrifft, gibt es keine absoluten Tonhöhen. Das heisst allerdings nicht, dass sich die Musiker und Sänger ausserhalb einer Skala bewegen. Es ist im Gegenteil der Fall, dass sich bei längerem Zuhören herausstellt, dass der Musiker, meist ein Schalmey-Spieler, oder ein professioneller Sänger und sogar ein moderner Musiker, sich innerhalb eines Tonraums einer vorgegebenen Skala bewegt. Die absolute Höhe entspricht nicht immer der notierten Tonhöhe in der unten angegebenen Skala, das heisst, dass die

---

<sup>13</sup> Die angeführten Bedeutungen sind als Tempi der Tänze zu verstehen. Wörtlich heissen die Begriffe: *gran* = schwer und *sivik* = leicht.

nachfolgenden Beispiele, sofern auf der folgenden Skala beruhend, immer den Grundton re aufweisen, auch wenn die absolute Tonlage im originalen Beispiel höher oder tiefer liegt.

Die Skala wird wie folgt notiert, Beispiel 6:



Diese als Beispiel gegebene Skala entspricht der standardisierten Skala Beyat – mit den Vorzeichen<sup>14</sup> mi karbemol und si bemol, die in der kurdischen Musik sehr verbreitet ist. Der Grundton hier ist dabei nicht etwa do, wie die Skala andeuten könnte, sondern re. Entsprechend enthält diese Tonleiter die theoretischen Intervalle von 100, 150 und 200 Cents, die durch die entsprechenden Zeichen angezeigt werden. Also versteht man die Intervalle, vom Grundton re zu mi und von mi zu fa als um 50 Cents vertiefte Vierteltöne (1/4-Ton), das entspricht also je 150 Cents. Wichtig ist aber zu wissen, dass bei den Kirmancî-Melodien der Intervallschritt von re zu mi ein ungefähres, aber grösseres Intervall von etwa 180 Cents ist. Demnach ist dann mi zu fa ein Intervall von 120 Cents. In einigen, besonders bei den auf Kirmancî gesungenen Melodien ist der Ton auf der sechsten Stufe nicht ein si bemol, sondern ein si karbemol. Je nach Melodie werden bei Bedarf auch die Erhöhungszeichen analog zur Vertiefung verwendet.

Wenn wir jetzt zu den Tanzmelodien kommen, gilt es Folgendes festzuhalten: Die Tanzrhythmen werden auf die Art der Sprünge und Schritte ausgelegt, das heisst, dass die instrumentalen oder vokalen Melodien praktisch auf den Rhythmusakzenten gespielt oder gesungen werden müssen. Die Melodien stellen kurze Phrasierungen dar, die normalerweise auf 2 oder 2 + 2 Motiven beruhen und zusammenhängend sind. Diese werden wie im Kehrreim wiederholt und ergeben so die Hauptstruktur der Form. Es folgt als erstes ein Tanzmelodiebeispiel, Duser-le-ser, das im Soranî-Dialekt gesungen ist. Es wird komplett mit Text und Rhythmus-Linie dargestellt, während die nachfolgenden Beispiele nur noch die Melodie abbilden. Das Tempo der Tänze ist variabel und von der Art der Anlässe, der lokalen Tradition und der Tanzart abhängig. Aber die rhythmische Zählzeit, die das Tempo bestimmt, normalerweise der Viertelschlag, muss mindestens 100 b/min entsprechen. Bei diesem Beispiel entspricht das Tempo ca. 120 b/min. Alle die hier be-

<sup>14</sup> Der Gebrauch der Vorzeichen und deren Veränderungen werden bei den einzelnen Skalen noch genauer betrachtet (siehe Abschnitt Meqam).



2 + 2 transkribiert beziehungsweise unterteilt werden. Das Tempo hier ist ungefähr ein Viertel = 100. Ursprünglich ist der Text in Kirmancî gesungen, aber das Tanzlied wurde von den Soranî adaptiert und schneller aufgeführt.

Beispiel 10, "Male-min":



Dieses Beispiel ist der erste Teil einer Melodie. Die Tonaufzeichnung fand 1992 im Uno-Schutzgebiet der Kurden im Nord-Irak statt und wurde auf der CD *Tenia – Kurdische "Lawik u Heiran" und Tanzlieder* (Asid 1999) veröffentlicht. Ursprünglich ist das Lied im Kirmancî-Dialekt gesungen, aber auf dieser Aufnahme wird es im Soranî-Dialekt gesungen. Das heisst, es handelt sich anfänglich um ein Stranên-Govendê, das zum Gora-nî-Şayî-u-Helperkê wurde. Die melodische Charakteristik dieses Beispiels ist ungefähr gleich wie die der zwei Beispiele 2 und 3, und es steht in der Skala Beyat. Daneben repräsentiert es eine weitere Charakteristik für viele ähnliche Tanzmelodien: den Quart-sprung von der Untersekunde zum fa und zurück zum Grundton re. Das ungefähre Tempo ist ein Viertel = 120 b/min. Wenn das Lied hingegen mit einem Kirmancî-Text gesungen wird und bei den Kirmancî, wo es eigentlich herkommt, dem Tanzen dient, dann muss das Tempo langsamer werden, ungefähr 100 b/min.

Beispiel 11, "Mala-bar-kir":



Diese Melodie stimmt mit der vorherigen Melodie überein. Es hat den gleichen tonalen Umfang von vier Noten der Skala Beyat; aber das Tempo muss charakteristisch langsamer sein, also ein Viertel zu 100. Der Text wird in Kirmancî gesungen.

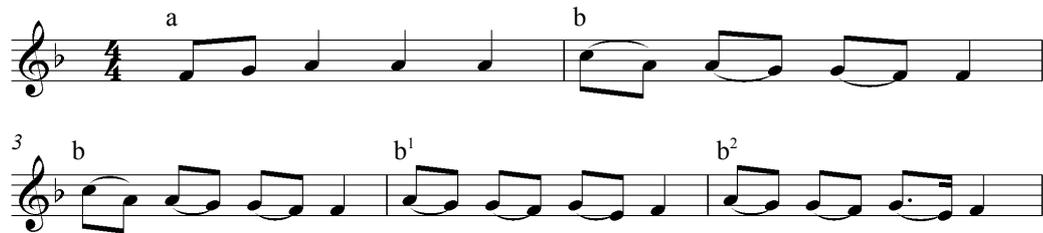
Beispiel 12, "Delîlo-delîlo" oder "Şêxanî":



Die Melodik zeigt einen klaren Sprung vom Grundton der Beyat-Skala zur Quinte und stufenweise wieder zurück zur Finalnote bei einem Tonraum von fünf Noten. Eine andere Charakteristik dieser Melodie und der entsprechenden Variationen ist der Melodieverlauf im 3. und im Schlusstakt. Das Tempo ist normalerweise eher Maestoso als Allegro, wel-

ches für eine Tanzmusik üblicher wäre. Ursprünglich auf Kirmancî gesungen, ist diese Melodie aber auch sehr beliebt im Soranî-Gebiet. Diese Melodie wurde sogar bei assyrischen Christen und selbst bei aus Kurdistan nach Israel ausgewanderten Juden beobachtet<sup>15</sup>.

Beispiel 13, "De-were de-were":



Dieses in Soranî gesungene Lied umfasst ebenfalls stets fünf Töne. Das Register konzentriert sich hier auf den Grundton fa, das Lied kann aber auch auf anderen Tonhöhen ausgeführt werden. Das tonale System zeigt eine Dur-Tonleiter. Diese ist in der kurdischen Musik neben dem Beyat eine sehr häufig vorkommende Skala. Der Melodieverlauf ist ungefähr gleich wie im vorherigen Beispiel, aber in einem engeren Raum. Das Tempo liegt ungefähr bei 120 b/min.

Beispiel 14, "Mamir-mamir":



Mamir-mamir ist ein sehr bekanntes Tanzlied, das normalerweise auf Kirmancî gesungen wird, aber überall in Kurdistan bekannt ist. Der Melodieverlauf in Takt 4 weist eine spezifisch Kirmancî'sche Charakteristik auf: die Alterierung nach unten auf dem vertieften Viertelton auf der 4. Stufe, da der Grundton auch hier fa ist. Dabei lässt die Melodie auf eine Art g-Moll oder eher auf einen Beyat schliessen – aufgrund des tief alterierten Vierteltons si karbemol und der Finalnote sol. Rhythmisch gesehen darf es auf verschiedene Arten transkribiert werden, zum Beispiel auch im 6/8- oder gar im 4/4-Takt.

<sup>15</sup> Gerade diese Melodie wurde von assyrischen Christen mit einem Text in ihrer eigenen Sprache gesungen und getanzt, wie ich selbst beobachten konnte; etwa im Jahr 2000 wurde mir eine Aufnahme mit kurdischer Musik, darunter genau dieses Lied in Kirmancî gesungen, von nach Israel ausgewanderten Juden zugestellt. Als Kommentar hiess es, gerade dieses Lied sei bei ihnen besonders beliebt.

Beispiel 15, "Gulşênî":



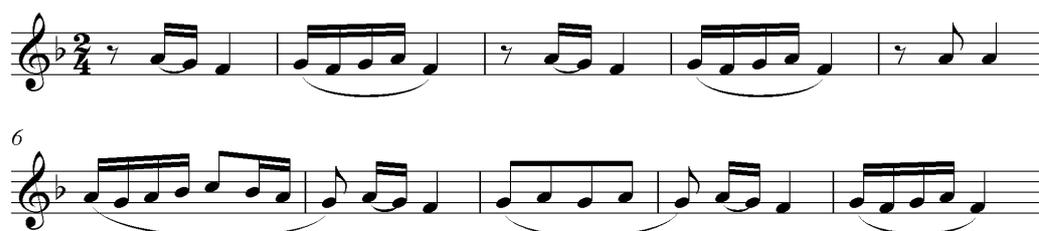
Auch diese beliebte Melodie wird normalerweise in Kirmancî gesungen, und rhythmisch im 6/8-Takt getanzt. Denn es handelt sich im Gegensatz zu den bisher besprochenen binären Beispielen um ein ternäres Stück, wie man an den durch '1' angedeuteten betonten Schlägen erkennen kann. Melodisch könnte man hier natürliches g-Moll empfinden oder aufgrund der Hauptnote fa gar ein F-Dur, aber die Finalnote ist definitiv ein sol. Das Tempo ist 100 b/min, gezählt über drei Achtel, also auf jede '1'.

Beispiel 16, "Erê-be-bananue":



Auch bei diesem Tanzlied handelt es sich um einen binär gedachten 6/8-Rhythmus, nur wird es in Soranî gesungen. Sowohl der Rhythmus als auch die verhältnismässig langen melodischen Phrasierungen, wirken nicht sehr typisch für Tanzlieder, die ja von kurzen melodischen Motiven geprägt sind. Sie vermitteln den Eindruck einer weiter entwickelten Form, eventuell eines neu verfassten Lieds. Trotzdem wird es allgemein als Folklorî (anonym, kurdisch, traditionell) angesehen und zu den Tanzliedern gezählt.

Beispiel 17, "Gerdun":



Mehr als beim vorherigen Beispiel 16 ist bei diesem in Soranî gesungenen Tanzlied zu bezweifeln, dass es sich dabei wirklich um Folklorî handelt. Denn der durchgehende, verhältnismässig langsame Beat (Maestoso, nicht Allegro) und die synkopisch anmutende

Melodie (gegen den Beat laufend) erinnern wenig an die übliche Tanzlied-Struktur. Das Lied wurde zuerst im irakischen Fernsehen und bei Arabern als kurdische Tanz-Show gezeigt – mit langsamen Schritten in der Art von Rojhelatî (siehe nächstes Kapitel) und so auch bei Kurden selbst bekannt. Dennoch wird es von einigen als Folklorî angesehen und deshalb als kurdisches Tanzlied anerkannt.

Einige allgemeine Schlussfolgerungen lassen sich aus den angeführten Tanzmelodien ziehen. Zunächst zum Tonsystem: Wie man gesehen hat, spielt die Skala keine grosse Rolle. Erstens lassen sich die meisten Melodie-Typen tonal auf die beiden Skalen Beyat oder Dur festlegen, wobei es selten auch noch die Skala H'îcaz und allenfalls seltene weitere Skalen trifft.

Zur Form der Melodien: Die angegebenen Tonbeispiele werden – wie viele weitere Tanzmelodien – aus wenigen Motiven aufgebaut, etwa aus einem einzelnen, a genannt, und seinen Varianten, a<sup>1</sup> etc. genannt, oder a, b, eventuell noch c, mit ihren jeweiligen Varianten, wie oben gezeigt. Das heisst, dass eine traditionelle Tanzmelodie aus nicht mehr als zwei oder drei Motiven besteht. Wenn man im Gegensatz dazu bei einer Tanzmelodie einen zweiten formellen Teil entdeckt, ist dies in der Regel auf ein modernes Konzept für Tanzmelodien zurückzuführen, es handelt sich dabei um eine neuere Entwicklung, wie sie beim Thema Neue Lieder kurz besprochen wird.

### **Aufführung der Tänze**

Zur Aufführung der Tänze: Die einfachste, aber selten ausgeführte Möglichkeit besteht darin, dass jemand oder eine Gruppe den Rhythmus klatscht und alle anderen dazu tanzen. Wenn die Tänze vokal aufgeführt werden, werden sie zum Beispiel durch zwei Solisten oder zwei Chöre in antiphonaler Weise in der Art von Frage und Antwort interpretiert; das heisst, ein Sänger oder ein Chor singt einen Text in einer bestimmten Melodie und die antwortende Person bzw. Chor wiederholt den gleichen Text mit gleicher Melodie, je nachdem genau gleich oder mit leichten Variationen in Text und/oder Melodie. Neuerdings ist es die Regel, dass ein Sänger (meist verstärkt) auf einer Bühne das Publikum singend animiert und dieses dazu tanzt. Er wird dabei von Musikinstrumenten begleitet. Als Melodieinstrument genügt eigentlich eines, aber es sind heute öfters mehrere; in der Regel braucht es auch nur ein Perkussionsinstrument, manchmal aber auch mehrere. Diese spielen die abgemachte Melodie, dann singt der Sänger seinen Part, also einmal gespielt, einmal gesungen.

Wenn instrumental aufgeführt, sind die wichtigsten Instrumente Dewul und Zurna, jeweils ohne Gesangsbegleitung, weil Dewul-u-Zurna viel zu laut sind. Dazu können weitere Instrumente kommen wie Baleban und Dembek oder die Hirtenflöte und allfällige weitere. Heutzutage kann jedes bekannte Instrument inklusive elektrisch verstärkte Instrumente den Tanz anführen.

### **Zu den Tanzliedertexten**

Die Texte der Tanzlieder sind Bestandteil der populären Lyrik in einfacher Sprache und handeln, allgemein gesprochen, meistens von der Liebe. Sie besingen Mädchen mit ihren Namen und werden durchaus auch explizit in Bezug auf erotische Beziehungen, was in anderen Gattungen traditionellerweise nicht möglich ist. Als Beispiel sei ein Couplet der ersten Tanzmelodie, Duser-le-ser, erwähnt: "Duser le ser serîne, nazkole u nazenîne", zu Deutsch etwa: "Zwei Köpfe auf einem Kissen liegend, wie schön wäre das." Oder etwas expliziter aus anderen Tanzmelodien zitiert: "Deine Brüste sind so schön wie reife Birnen – oh, wie schön, wenn meine Hände darauf lägen", oder: "Oh mein Gott, es ist schon Tage her, seit ich dich zum letzten Mal geküsst habe", oder: "Wie schön wäre es, wenn ich dich wieder in meinem Bett umarmen dürfte." Solche und ähnliche, nur leicht anzügliche Texte animieren und entspannen die Stimmung bei den gemeinsamen Tänzen. Es geht also um Fröhlichkeit und Ausgelassenheit, darum ist der Charakter der Texte witzig und humorvoll. Wichtig ist allerdings zu wissen, dass die einzelnen gesungenen Strophen untereinander nicht zusammenhängen müssen, sondern abrupt zwischen verschiedenen Themen wechseln können.

Zum Kontext: Es gibt verschiedene Anlässe und Gelegenheiten für die Aufführung dieser Tanzmelodien. Dazu gehören neben nationalen und kurdisch-traditionellen religiösen Feiertagen auch soziale Zusammenkünfte wie Seyran<sup>16</sup>. Aber die wichtigsten Anlässe dafür bilden die Hochzeiten, wie dies auch Christensen (1963) richtig bemerkte. Allerdings hielt er alle von ihm aufgezeichneten Tanzlieder irrtümlicherweise ausschliesslich für Hochzeitslieder. Dies hat vielleicht damit zu tun, dass eine Hochzeit in Soranî Şayî und in Kirmancî Govend heisst, genau so, wie die Kurden ihre Tanzlieder bezeichnen.

---

<sup>16</sup> Das Wort Seyran bezeichnet eine typisch kurdische Art des Picknickens, die im Frühling in der Nähe, aber ausserhalb der Stadt, im Sommer wegen der Hitze in den Bergen stattfindet. Freunde und/oder die Familie versammeln sich – geplant – am Wochenende ausserhalb der Stadt im Grünen, um zusammenzusitzen, zu essen, zu entspannen, zu spielen und eben auch zu tanzen. Anders als bei westlichen Picknicks ist dies eine von fast allen städtischen Familien gepflegte Tradition geworden, so dass man manchmal an bestimmten Orten viele Leute auf einmal antreffen kann.

## Rojhelatî

Hier soll die abwechslungsreiche Vielfalt einer ebenfalls rhythmisch geprägten Art vorgestellt werden, die im Übrigen auch bei den Nachbargesellschaften und in weiten Gebieten des Nahen Ostens und Nordafrikas bekannt ist<sup>17</sup>. Ihr Charakter ist dabei ganz anders als jener des Tanzlieds, das mit seiner Fröhlichkeit und Ausgelassenheit prädestiniert ist für Hochzeiten und andere Festlichkeiten, wo alle zusammen feiern und tanzen und wo es in der Regel kein Publikum gibt, das nur zuschaut. Das bedeutet nicht, dass an diese Tanzanlässe nicht auch Leute kommen, die spontan nur zuschauen wollen. Für die Aufführung der Gattung, die hier erstmals unter dem Begriff Rojhelatî zusammengefasst werden soll, gibt es ganz unterschiedliche Anlässe und Kriterien, je nach gesellschaftlicher Funktion und nach Veranstaltungsart, bis hin zu Konzerten mit nur zuschauendem Publikum in neuerer Zeit. Dabei gilt es zu beachten, dass dieselbe musikalische Form und stilistische Bedeutung für ganz unterschiedliche Funktionen und Anlässe (in den verschiedenen Teilen Kurdistans) angewendet wird. Infolgedessen sind auch unterschiedliche Bezeichnungen und Namen für diese Art Musik entstanden. Im Grunde genommen ist Rojhelatî nur eine von sehr vielen verschiedenen quasi rivalisierenden Bezeichnungen für diese Gattung. Es gibt durchaus sinnvolle Gründe für die Verwendung dieser Bezeichnungen, von denen hier diejenigen auch kurz erläutert werden, die unter Kurden besonders geläufig sind. Denn der Begriff Rojhelatî ist eigentlich die kurdische Übersetzung des arabischen Begriffs für orientalisches = Şerqî. Deshalb macht es keinen Unterschied, ob man den einen oder den anderen Begriff für diese Art Musik verwendet.

Allerdings meint die bei den Türken gebräuchliche Bezeichnung und Gattung Şerki (türk. = Lied; vom arabischen Wort für 'orientalisches') ein Lied im Allgemeinen; und für diese Art Musik wird eher der Begriff Arabesk verwendet, selbst von Kurden aus der Türkei. Bei den irakischen Arabern wird neben dem Begriff 'Arabisch' der Begriff Şerqî für ihre Musik allgemein gebraucht, wie etwa in el-Musîqa<sup>18</sup> el-şerqîye (= orientalische Musik). Für die hier besprochene Musikart, bei den Kurden Rojhelatî genannt, gebrauchen die irakischen Araber häufig neben weiteren Bezeichnungen den Begriff Folklore.

Ein weiterer konkurrierender Begriff zu Rojhelatî ist die häufig verwendete Bezeichnung Kewin. Kewin heisst auf Kurdisch alt. Gemäss meinen Beobachtungen ist dieser Stil auch mit Anonymität verbunden. Das heisst, man betrachtet diese Art allge-

---

<sup>17</sup> Die Verwandtschaft der verschiedenen so genannt "orientalischen" Gesangsgattungen ist schon Kurt Reinhard und Dieter Christensen aufgefallen, wie Letzterer schreibt (1963:45).

<sup>18</sup> Musîqa mit 'u' ist arabisch ausgesprochen. Es ist nicht bekannt, warum die Soranî-Sprechenden das Wort Mosîqa mit 'o' formulieren.

mein als althergebracht und anonym, aber nicht in dem Sinne wie die kurdischen Tanzlieder, die ausnahmslos alle als anonym und sehr alt angesehen und deshalb auch Folklorî genannt werden. Gemeint ist damit, dass Kurden allgemein glauben, dass die Tanzlieder vom (eigenen) Volk herkommen, während die Lieder dieser Gattung zwar auch alt und anonym sind, aber mit fremden Kulturen der Umgebung verbunden sind.

So auch der Begriff Beste, der in einer bestimmten Konstellation zusammen mit der freirhythmischen Meqam-Musik vorkommt. Das Wort ist Kurdisch und bedeutet zusammengebunden, was auf seine musikalische Funktion hinweist: Einem freirhythmischen Meqam folgt jeweils ein rhythmisches Lied. Dieses wird Beste genannt und ist so allgemein bekannt. Viele Spezialisten wissen, wann ein Beste kommt. Dies gilt auch für den irakisch-arabischen Meqam (Arab.: Maqām), der ebenfalls mit einem Beste endet und so oder manchmal – verschiedentlich von irakischen Arabern – Pasta genannt wird. Jedenfalls ist die passende musikalische Form und der Stil für ein Beste immer in der Art eines Rojhelatî.

Eine weitere solche Bezeichnung ist 'Paşbend'. Auch ein Paşbend schliesst in gewissen Gebieten, besonders bei der Soranî-Landbevölkerung, an einen ländlichen freirhythmischen Gesang an. Das Wort Paşbend setzt sich zusammen aus paş (= nach) und Bend<sup>19</sup> (= Gedicht, Strophe) und bedeutet demnach sinngemäss 'Nachstrophe' oder 'Anschlusspoesie'. Paşbend ist daher ein rhythmisches Lied, das auf ein freirhythmisch vorgetragenes populäres Gedicht oder Prosa, eben ein Bend, folgt.

Im Verlauf der Untersuchung ist auch häufig das Wort Kelam für diese Musikart bei den Kirmancî gebraucht worden, wobei Kelam ursprünglich Arabisch ist und 'Wort' heisst. Sie nennen allgemein ein Lied so, aber vor allem diese Art Musik heisst bei ihnen häufig Kelam. Dasselbe wie für Kelam gilt auch für Hozan, ebenfalls bei den Kirmancî. Es ist Kurdisch, heisst 'Poesie' und steht wiederum für diese Art Musik. Die Verwirrung wird dadurch vergrössert, dass sich einige Sänger selbst als Hozan bezeichnen.

Bei den Kurden auf der iranischen Seite hört man auch häufig das Wort Sunnetî für diese Lied-Art. Es ist arabisch und mit der islamischen Wortwurzel Sunna (Pflichten) verbunden. Es wurde im Iran zu einem allgemeinen Begriff für eine Liedgattung<sup>20</sup>.

Schliesslich wurde auch und wird heute noch manchmal, vor allem in der Stadt Erbil, die Bezeichnung Meqam für die rhythmisch geprägten Lieder gehört. Normalerweise be-

---

<sup>19</sup> Mehr zu Bend folgt bei den Überlegungen zu den freirhythmischen Gattungen.

<sup>20</sup> Eigenartigerweise wird das Wort Sunnetî im schiitisch geprägten Iran allgemein für eine Art populärer Volksmusik verwendet.

zeichnet der Begriff die freirhythmische Gattung Meqam, aber hier wird er – wie gesagt – auch ungenau und salopp für ein rhythmisches Lied gebraucht.

Vor der Musikanalyse dieser Gattung ist es angezeigt, einige Bemerkungen zur Textebene anzubringen. Die sprachliche Qualität dieser Lieder ist in der Regel sehr gehoben; manchmal handelt es sich um Poesien anonymer Herkunft, manchmal auch um Gedichte bekannter Klassiker (mit meist anonymen Melodien). Die Sprache der Gedichte ist zumindest seriös und anständig, gewissermassen aristokratisch<sup>21</sup>. Sie singen fast ausschliesslich von der Liebe oder von einem bestimmten Mädchen in jammerndem, klagendem oder melancholischem Ton. Textlich gehören sie aber durchaus auch in ganz andere Zusammenhänge. So begegnet man dieser Text-Form traditionellerweise im Kontext von Religion – insbesondere an Meulud, dem Geburtstag des islamischen Propheten Mohammed –, von Arbeit – besonders im ruralen Bereich wie bei Feldarbeit und Ernte oder Melken –, als Kinder- und Wiegenlieder und unerwarteterweise selbst in Festlichkeiten wie Hochzeiten und Ähnlichem.

Im Weiteren gilt es noch festzuhalten, dass diese Musikform wie schon angetönt in jüngerer Zeit auch in Konzerten und als Unterhaltungsmusik – etwa im Radio oder als Hintergrund – gesungen wird; und es gibt sogar Protest- und patriotische Lieder in dieser Form. Nicht zu vergessen ist auch, dass Gesänge dieser Gattung von Kurden zum Zweck des Tanzens mit entsprechendem Rhythmus und Tempo adaptiert worden sind. Für die Trauer existiert normalerweise eine eigene Gesangsform und das Wehklagen, aber es sind selbst Trauergesänge in dieser Form beobachtet worden. Es handelt sich also um eine Musikgattung, in der sehr verschiedene gesellschaftliche Zusammenhänge und Anlässe in einer offenkundig ähnlichen Form und Aufführungspraxis ausgedrückt werden.

Nachdem Funktionen und Anlässe für die Lieder dieser Gattung angedeutet und auch verschiedene Bezeichnungen dafür angeführt wurden sowie der Begriff *Rojhelafî* als einheitlicher Gattungsbegriff eingeführt wurde, folgen hier Fragen zu Anonymität, Alter und Persistenz dieser Lieder. Die Altersbestimmung ist aber eine chaotische Angelegenheit, weil derartige Lieder im Verlauf der Zeit immer wieder neu aufgeführt und übernommen wurden und noch werden. Dabei treten zu alten Melodien neue Texte oder umgekehrt alte Texte zu neuen Melodien in gleicher Form und gleichem Stil. Dabei verwischen sich die Spuren. Nicht immer kann deshalb das Alter bestimmt werden. Auch taucht die Frage nach einer möglichen Autorschaft auf und stellt so die Anonymität der

---

<sup>21</sup> Mit aristokratisch ist eine gewisse Vornehmheit und Eleganz gemeint; es entspricht aber nicht wie in Europa einer bestimmten Gesellschaftsform.

Lieder in Frage. Die im Folgenden angeführten Musikbeispiele werden dennoch aufgrund der drei Gesichtspunkte hohes angenommenes Alter, andauernde, quasi zeitlose Beliebtheit und spezifische musikalische Grundgegebenheiten ausgewählt.

Alle diese Arten von Liedern, die hier allgemein als *Rojhelatî* bezeichnet werden, sind bei den *Kirmancî* – also der Mehrheit der Kurden – sehr viel weniger häufig gefunden worden als im *Soranî*-Gebiet; das heisst, es gibt weniger althergebrachte Lieder in diesem musikalischen Stil. In neuerer Zeit gibt es allerdings auch bei den *Kirmancî* vermehrt neue Kompositionen dieser Art. Sie geben ihnen die verschiedensten Namen, wobei man am häufigsten die Bezeichnung *Arabesk* hört.

Um nun zu den musikalischen Aspekten zu kommen: Die ausgewählten Beispiele dieser Gattung wurden – neben ihrer Auswahl nach den drei erwähnten allgemeinen Hauptgesichtspunkten Anciennität, Anonymität und Persistenz – nach ihren Tonsystem-Gruppen geordnet. Dabei spielt die Art der Tonleiter beziehungsweise Skala eine bedeutende Rolle. Das steht im Gegensatz zur Tanzmusik, wo die Tonleiter keine bedeutende Rolle spielt. Es kommen aber nicht so viele Skalen zum Zug wie bei der Gattung *Meqam*. Die gebräuchlichste Skala ist wie bei allen anderen Gattungen der *Beyat* und seine Variationen. Am zweithäufigsten ist die dem harmonischen Moll sehr ähnliche Skala *H'îcaz* und ihre Variationen. Daneben gibt es weitere, weniger gebräuchliche Skalen. Sie alle werden nachfolgend aufgezählt und analysiert. Die Thematik der Skalenbildung selbst wird allerdings – neben den Erläuterungen zu den folgenden Musikbeispielen – wesentlich ausführlicher im Abschnitt zum *Meqam* behandelt. Allgemein lässt sich zudem zum Ambitus sagen, dass die melodischen Räume weiter ausgelegt sind als bei den Tanzmelodien, aber auch hier selten eine ganze Oktave oder mehr umfassen.

Daneben enthält auch der melodische Verlauf wichtige Charakteristika für *Rojhelatî*. Die Melodie läuft normalerweise schleppend<sup>22</sup> und mit einem melismatischen Verlauf ab – im Gegensatz zum syllabischen Ablauf der Tanzlieder. Dabei enthält die Melismatik sehr viele Variationsmöglichkeiten, die unmöglich alle in Noten dargestellt werden können. Wie schon bei den einleitenden allgemeinen Ausführungen zur Notation ausgeführt, beschränkt sich darum die Darstellung verschiedener musikalischer Details in der Notation auf das Nötigste.

Die verhältnismässig langsam laufenden Rhythmen sind beeinflusst durch die Rhythmen der umgebenden Gesellschaften, vor allem der arabischen. Es gibt zwar die Vor-

---

<sup>22</sup> Mit diesem Begriff ist einerseits ein etwas zögerlicher Rhythmus und eine Art *Rubato* gemeint, sodass – im Vergleich mit dem schnellen Tanzlied – ein etwas schleppender Eindruck entsteht.

stellung, dass die Rhythmen wie in historischen, auf Arabisch verfassten Schriften als verschiedene Modi namentlich bekannt seien, aber dieses Konzept existiert bei den Kurden nicht – man spielt einfach. Meist enthält ein Takt nur einen betonten (ersten) und viele Nebenschläge. Diese gelten als Verzierungsschläge. Das Tempo ist in der Regel Adagio oder Maestoso.

Die musikalische Form besteht bei dieser Gattung aus langen Motiv-Phrasierungen, die den melancholischen Gehalt der Lieder zum Ausdruck bringen sollen.

Musikalische Einzelheiten und weitere Erklärungen sowie Besonderheiten, die weiter gehen als das hier Gesagte, werden bei den einzelnen Beispielen näher erläutert.

Die Standard-Besetzung für diese Gattung besteht aus Ud, Nay, Qanun und anderen Instrumenten; seit dem 20. Jahrhundert auch aus der abendländischen Violine. Begleitet werden sie von Membranophonen wie Derebuke und der kleinen Rahmentrommel, Defzincar. In neuerer Zeit sind auch andere Instrumente wie europäisches Cello, Akkordeon, elektrische Gitarre, Keyboard und viele andere Instrumente im Einsatz, in Formationen wie kleine Ensembles bis zu mittlerer Orchestergröße.

Dabei ist die Norm der Abfolge eines Lieds so, dass die Instrumente normalerweise zuerst die ganze Melodie einer Strophe einmal von Anfang bis Ende spielen<sup>23</sup>. Dabei spielen alle die gleiche melodische Linie unisono, selbst wenn es sich um 30 oder mehr Instrumentalisten handelt. Dann singt der Sänger einmal allein oder mit dem Chor<sup>24</sup>, auch unisono, den Refrain, der gleichzeitig die erste Strophe ist, ganz durch. Es folgt die vollständige Wiederholung der gleichen Melodie durch das Ensemble; dafür gibt es eine eigene Bezeichnung: Terceme (von Arab. Tarjama = Übersetzung). Es folgt die zweite Strophe, an die der häufig vom Chor gesungene Refrain anschliesst. Die Anzahl Wiederholungen eines Couplets hängt davon ab, wie viele Verse ein Gedicht enthält oder wie viele Verse ein Sänger aus einem längeren Gedicht auswählt; normalerweise sind drei bis vier Couplets üblich.

Von dieser Norm kann je nach Aufführungssituation oder nach Liedform auf verschiedene Weise abgewichen werden, so dass es verschiedene Varianten für die Aufführungspraxis gibt. Fehlt beispielsweise ein Chor, muss der Sänger den Refrain selbst oder allein wiederholen. Oder man macht die erste Strophe nicht zum Refrain und erhält so die

---

<sup>23</sup> Die Kurden verwenden das für diese Art strophischer Lieder übliche, französische Wort Couplet: Kople.

<sup>24</sup> Das Wort Kors wird von den Kurden häufig anstatt des üblichen Wortes Chor verwendet. Aber bei den Kirmancî gibt es auch den Gebrauch des Begriffs Koro.

Abfolge: ein Couplet Terceme, ein Couplet erste Strophe, ein Couplet Terceme, ein Couplet zweite Strophe und so weiter.

Beispiel 18, "Can-azîzekem":

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. The lyrics under the first staff are: ca - n a zî z - e - kem. Labels 'a', 'a l', 'b', and 'lezme' are placed above the notes. The second staff contains measures 5 through 8. The lyrics under the second staff are: n - î - w - e se - w ra - a - burd ay - ha - war î - n - t - î - z - a - r - e - kem. Labels 'c', 'lezme', 'c l', and 'lezme' are placed above the notes.

In diesem in Soranî gesungenen Lied beruht das tonale System auf der Skala Beyat – mit den Vorzeichen mi karbemol und si bemol. Im 6. Takt wird die sechste Stufe, si bemol um theoretisch 50 Cents erhöht und wird darum ein si karbemol. Die Intervallteilung der Skala mit der entsprechenden sechsten Stufe erfüllt besser den kurdischen musikalischen Charakter. Aber bei diesem Beispiel klingt das si karbemol überraschenderweise eher wie ein typisch arabischer Rasit als wie ein charakteristisch kurdischer Beyat. Der melodische Ambitus liegt in diesem Beispiel und bei ähnlichen tonalen Fassungen verhältnismässig tiefer als bei den anderen Beispielen auf Beyat. Die Melodie beginnt bei der 3. Oberstufe und kehrt zurück zum Grundton re; beim 6. Takt strömt sie zur 3. Unterstufe und wieder zurück zum Hauptton, auf dem sie danach auch abschliesst. Diese Art von Finale, beim Hauptton, ist sehr typisch für viele kurdische Melodien. Charakteristisch für den melodischen Verlauf ist auch die Saumseligkeit der melodischen Bewegung: Der melismatische Fortgang entspricht dem Prinzip 'auf jeden Takt eine Betonung', was stellenweise eine klare Melancholie bewirkt. Eine weitere Charakteristik dieser Melodieführung ist die instrumentale Antwort wie hier im 4. Takt die unter Legato stehenden Noten ohne Text. Man sagt zu dieser instrumentalen Antwort 'Lezme' (Arab. = Hebung). Obwohl es wörtlich Hebung heisst, ist in Wirklichkeit eine musikalische Betonung gemeint. Auch in Takt 6 ist der nicht zur Poesie gehörende unterstrichene Ausruf melodisch gesehen ein Lezme, jedoch zusammengesetzt aus Text und Musik. Der 1. und 2. Takt könnten zusammengefasst unter Umständen als einheitliches Motiv angesehen werden, aber aufgrund der textlichen Unterteilungen und Abwandlungen und der textlichen Zäsur durch das Lezme wird die Melodie wie oben beschrieben motivisch unterteilt. Rhythmisch gesehen ist das Gegenteil zu den Tanzrhythmen der Fall, da hier jeder Taktanfang einen betonten Schlag (Beat) erhält. Diese Form ist eindeutig sehr langsam und eignet sich deshalb nicht für kurdische Tanzbewegungen. In jüngerer Zeit werden

solche Melodien für Tanzbewegungen adaptiert: Dabei wird das Tempo viel schneller als im ursprünglichen Charakter der Melodie. Es erreicht bis zu 120 b/min statt nur 60 b/min.

Typisch für die hier beschriebene allgemeine melodische Charakteristik ist, dass sie durch fremde musikalische Eindrücke beeinflusst wurde.

Es folgt der Text samt Übersetzung, um die melancholische und anklagende Eigenschaft dieser Gattung hervorzuheben.

Can can can can  
can azîzekem [*Lezme*]  
nîwe şew raburd (ey-hawar<sup>25</sup>)  
întîzarekem.  
Ba biçîne ser Weyss  
Weyssî xomane [*Lezme*]  
pirsîarî le keyn (dîdekem)  
xetay kam-mane.

Die deutsche Übersetzung lautet:

Seele, Seele, Seele, Seele.  
Allerwerteste Seele [*musikalische Betonung*]  
Mitternacht ist schon vorbei (oh, auweh)  
Noch immer warte ich.  
Lass uns gehen zum Weyss<sup>26</sup>  
Der unser Weyss ist [*musikalische Betonung*]  
Lass uns ihn befragen (mein Augenlicht)  
Wen von uns die Schuld trifft.

Das Gedicht beschreibt die gekränkte Liebe eines Verliebten, der seine Geliebte ruft. Obwohl er bis nach Mitternacht gewartet hat, ist sie nicht zum verabredeten Ort gekommen (wie sonst üblich). Das heisst, sie muss verärgert sein, denn er schlägt ihr vor, das Orakel zu befragen, wen die Schuld beim offenbar vorangegangenen Streit treffe (da sie ja verärgert ist). – In den eckigen Klammern wird gezeigt, wo im Gesang ein *Lezme*, eine musikalische Betonung steht.

Wie vorher in der musikalischen Analyse für die melodischen, rhythmischen und weiteren musikalisch charakteristischen Aspekte gezeigt, hat auch der Text einen deutlich melancholischen und klagenden Charakter.

---

<sup>25</sup> Ausrufe wie ey-hawar, dîdekem und viele andere wie 'mein Herz', 'meine Leber' – manchmal mit Sinn, manchmal nur phonetisch gemeint wie lolo, lêlê – sind nicht Bestandteil der Poesie, aber sie helfen, das Lied musikalisch zu strukturieren.

<sup>26</sup> Eigenen Nachforschungen zufolge ist Weyss vielleicht ein mythisches Wesen oder ein magischer Ort aus vorislamischer Zeit oder auch eine Orakelstätte der Zardeşit-Religion, die Wahrheit und Lüge entdecken kann.

Beispiel 19, "A'lem-suta":

The musical score is written in 10/16 time and consists of three staves. The first staff shows a vocal line starting with a melodic leap from the tonic to the fifth, marked with 'a'. The second staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, with the word 'lezme' written above it. The third staff shows a vocal line starting with a descending stepwise melody marked with 'b', followed by a variation 'b¹' where the melody jumps back to the tonic.

Dieses ebenfalls in Soranî gesungene Lied-Beispiel steht in der Skala Beyat. Der Sprung am Anfang, vom Hauptton zur Quinte, ist für viele Melodien, auch allgemein in kurdischer Musik, kennzeichnend. Das erste Motiv a könnte unter Umständen aus den ersten zwei Takten bestehend betrachtet werden, es wird aber durch die Erweiterung bis zum vierten Takt, wo ein ganztaktiges sol gesungen wird (das in der Transkription nicht erfasst ist), erst zum vollständigen Motiv, wobei der vierte Takt das gleichzeitig instrumental gespielte Lezme darstellt (4. Takt zeigt nur das Lezme). Das zweite, fünftaktige Motiv b fällt durch seine stufenweise bis zum Hauptton fallende Melodie auf, die sich im neunten Takt zum Quartensprung nach oben wendet. In der Wiederholung b<sup>1</sup> fällt die Melodie sprunghaft, nicht mehr stufenweise zum Hauptton, auf dem sie liegen bleibt. Diese Variation b<sup>1</sup> ist wahrscheinlich eine musikalische Neuerung der Interpretation.

Viele charakteristische Elemente der vorherigen Melodie (Bsp. 18) sind auch bei diesem Beispiel festzustellen wie etwa das instrumentale Lezme. Dazu gehören auch die Saumseligkeit, das melismatische Singen und ähnliches.

Rhythmisch gesehen handelt es sich um einen sehr bekannten Rhythmus. Er heisst Corcîna<sup>27</sup>. In diesem Rhythmus, der auf 10/16 steht, würde das Tempo auf ungefähr 360 b/min lauten, aber auf den Viertel gerechnet ergibt dies den theoretischen Beat von 90 b/min. Tatsächlich wird aber nur der erste Schlag im Takt betont, das ergibt eine Geschwindigkeit von weniger als 45 b/min pro Takt. Das bedeutet, dass er wegen seiner Langsamkeit nicht für kurdische Tänze verwendet werden kann. Aber, wie vorher schon angetönt, kann und wird auch diese Melodie als Tanzlied adaptiert.

Der Titel dieses Liedes, A'lem-suta (= Es brennt die ganze Welt), und sein Text – in vielen lokalen und personalen Varianten – sprechen die ganz grossen Gefühle an – aller-

<sup>27</sup> Die Aussprache lautet (dt.): dschordschina. Dieser Rhythmus ist auch bei irakischen Arabern sehr beliebt.

dings durchaus in ironischem Sinn. Während vorher von innigen Gefühlen die Rede war, geht es jetzt um das ganz Grosse, es wird die Tragödie angetönt. Das Gedicht beginnt etwa so:

A'lem suta bo ha'li min  
dil mecnune u Leylay<sup>28</sup> dawê  
Ay xuda leu agirbarane  
                                          barane  
                                          barane  
yar bebê to malim uyêrane

Die deutsche Übersetzung lautet:

Alle Menschen brennen für meine Leiden,  
Mein Herz ist wahnsinnig und verlangt nach Leyla.  
Oh Gott des grossen Feuerregens  
                                          Regen  
                                          Regen  
Geliebte, ohne dich ist mein Haus eine Ruine.

Beispiel 20, "Ha-gule":



Aus dem Kirmancî-Gebiet ist es, wie gesagt, schwierig Beispiele für Rojhelatî zu finden, weil ihr Charakter sowohl in Melodik wie auch in Rhythmik zu sehr dem Typus Tanzlied ähnelt oder weil es sich um neuere Lieder handelt, deren Autoren bekannt sind. Diese Melodie kann deshalb für diese Gattung in Kirmancî zitiert werden, die einige Besonderheiten aufweist, zunächst: Sie steht ebenfalls in der Skala Beyat. Aber während bei den Soranî das erste und zweite Intervall der Skala je 150 Cents betragen, folgen bei Kirmancî-Melodien zuerst ein 180-Cents- und dann ein 120-Cents-Schritt. Das bedeutet, dass die Terz vom Grundton re zum fa gleich bleibt, bei 300 Cents. Das von den Kirmancî verwendete, häufig auch variierende Intervall ist traditioneller und wirkt entsprechend charakteristisch. Auch der melodische Verlauf erinnert, wie angedeutet, mehr an die Tanzliedform als an Rojhelatî. Das erste Motiv beginnt ganz in der Art eines Tanzlieds, aber die schwankende Fortsetzung der Melodie gibt ihm eine erweiterte Form, die

<sup>28</sup> In dieser Zeile wird die berühmte tragische Sage "Leyla und Madschnun" angesprochen. Das Herz des verliebten Sängers ist ebenso verrückt geworden wie dasjenige des unglücklichen Liebhabers von Leyla.

weitere Variationen und entsprechend lange Melodieverläufe ermöglicht. Genau diese Art der Melodieführung vermittelt das Gefühl von Rojhelaî.

Da dieses Lied seit den Fünfziger Jahren immer wieder von Mih'emed A'rifi Cizîrî (1911/12-1986) gesungen wurde, wird es als sein Lied betrachtet; das heisst, sein Autor wäre also bekannt. Allerdings sind so auch die Spuren verwischt, da es nicht klar ist, ob es von ihm stammt oder anonymer Herkunft ist, ob sich dahinter eventuell ein älteres Tanzlied verbirgt oder ob es gar genuin der hier besprochenen Gattung zugerechnet werden muss.

Rhythmisch gesehen erfolgt im Gegensatz zum Charakter dieser Gattung auf jeden Viertel ein Beat, obwohl das Tempo verhältnismässig langsam ist. Dementsprechend kann man gut dazu tanzen. Und auch der Text ist fröhlicher und weniger melancholisch, als diese Gattung verlangt. Es folgt ein kleines Textbeispiel in deutscher Übersetzung:

Kommt lasst uns Blumen pflanzen!

Oh Blumen, oh Blumen, oh meine Blume! (Zuerst sind Blumen, dann der Schatz gemeint.)

Unsere Blumen sind gelb und rot ...

Obwohl es sich hier um eine gehobene Sprache handelt, ist der Text nicht klagend, nicht jammernd.

Alle die hier formulierten Eigenheiten bezüglich musikalischer Struktur und Inhalt des Textes, deuten darauf hin, dass es sich bei diesem Lied als altem, anonymem Tanzlied eher um traditionelles kurdisches Kulturgut handelt als um ein musikalisches Element fremden Einflusses.

Beispiel 21, "Bauenekey-baum":

The musical notation is written on a treble clef staff in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three lines of music. The first line contains measures 1-4, with notes labeled 'a' and 'a¹'. The second line contains measures 5-8, with notes labeled 'b', 'b¹', and 'b²'. The third line contains measures 9-12, with notes labeled 'c¹+²' and two endings: '1. lezme' and '2.'. The piece concludes with a double bar line.

Dieses in Soranî gesungene Lied ist das letzte Beispiel, das in der Skala Beyat mit dem Grundton re steht, und sein Tonraum umfasst immerhin von der Untersekunde do

bis zum oberen do eine ganze Oktave. Der Melodieverlauf und die Form weisen eher auf Rojhelatî als auf Tanzlieder hin. Dabei spannt sich der Melodiebogen, wie man sieht, in stufenweise auf- und absteigenden Wellen über das ganze Couplet des Beispiels. Im zweiten Teil endet das Lied bei der ersten Durchführung auf dem hier nicht notierten re, während instrumental ein Lezme gespielt wird, das hier ausgeschrieben wurde. Bei der Wiederholung der Melodie des zweiten Teils enden die instrumentalen und vokalen Linien gemeinsam auf dem Grundton re.

Rhythmisch gesehen steht das Lied in der Struktur eines 6/8-Taktes, ist also ternär abgefasst. Diese rhythmische Art ist besonders im Iran sehr beliebt. Diese bildete sich in der Golfregion unter dem Einfluss von Rhythmen aus, die aus Afrika oder Indien stammten und dann den Weg besonders zu den Kurden im Iran fanden. Da der Rhythmus wie jeder 6/8-Tanzrhythmus auf dem ersten und vierten Achtel einen betonten Schlag hat, vermittelt er das Gefühl eines binären Taktes.

Normalerweise wird das Tempo hier und bei weiteren Liedern in dieser Art schneller gespielt als bei anderen Stücken des Stils Rojhelatî. Also kann man ohne Mühe zu dieser Melodie in kurdischer Art tanzen.

Auch der Text, in Soranî, ist wie schon die lebhaftere musikalische Struktur andeutet, fröhlicher und ausgelassener als bei den Melodiebeispielen 18 und 19.

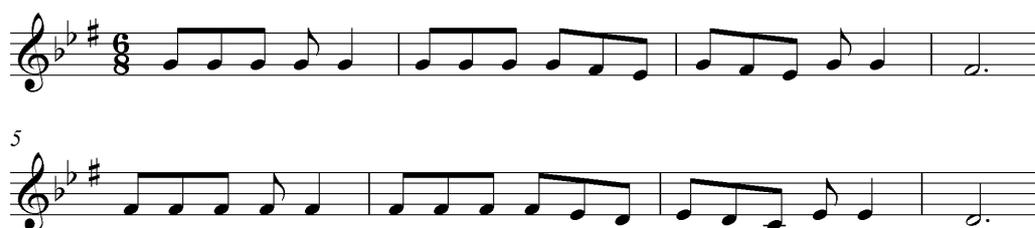
Bei meinen Untersuchungen zu diesem Lied gab es verschiedentlich Diskussionen darüber, ob es vom bekannten, aus dem iranischen Kurdistan stammenden und verstorbenen Sänger H'esen Zîrek (1921/26-1972) sei, der es in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts durch Radio und Musikkassetten verbreitet hatte, oder vielleicht doch eher alt und anonymen Ursprungs sei. Die Antwort dazu wird wohl offen bleiben müssen, da hier wie bei beinahe allen kurdischen Liedern schriftliche Quellen kaum vorhanden sind und ebenso wenig ein Urheber eindeutig zugewiesen werden kann.

Beispiel 22, "Ay-mutrîbî":

Bei diesem Beispiel, das in Soranî gesungen ist, handelt es sich um das erste in der am zweithäufigsten gebrauchten Skala H'îcaz mit dem Grundton re und den angegebenen

Vorzeichen. Es wurde in der Mitte des 20. Jahrhunderts vom berühmten kurdischen Sänger Tahîr Tofîq (gest. 1987) aus dem Irak für Rundfunk (später auch andere Medien) aufgenommen. Deswegen behaupten viele Leute, er sei der Urheber des Lieds. In meinen Untersuchungen stiess ich allerdings unter anderem auf eine Aufnahme von Reşol aus den Zwanziger oder Dreissiger Jahren. Dieses und ähnliche Lieder verweisen gemäss verschiedenen Befragungen auf einen alttümlichen Stil. Rhythmisch handelt es sich hier wieder um den im Kurdischen häufig anzutreffenden Corcîna mit einem betonten Schlag pro Takt. Melodisch gesehen handelt es sich eindeutig um einen melancholischen Charakter. Zum Text gibt es Folgendes zu erwähnen. Ein Teil des Textes lautet auf Deutsch übersetzt ungefähr so: Auf, du lieber Sänger, sing mir etwas von diesen Melodien, deinen Melodien, die mich in Zufriedenheit versetzen ... – und so fort. Der Text und seine Form hinterlassen, verglichen mit anderen Liedtexten dieser Gattung, den Eindruck, nicht wirklich alt zu sein, weil sowohl der verwendete Sprachcharakter als auch die beschriebene Gefühlslage sehr nahe bei der modernen Gedankenwelt liegt, wie etwa in diesem Ausdruck: "Oh lieber Sänger, fang an mit schönen Melodien". Wichtig aber: Auf der musikalischen Ebene bleibt das Gefühl von 'alt' erhalten, wie die oben stehende Analyse zeigt.

Beispiel 23, "Ezo-ezo":



Für die Lieder dieser Gattung im zweiten hier vorgestellten Tonsystem, H'îcaz, gibt es im Soranî- und im Kirmancî-Dialekt genügend Belege. Das hier vorgestellte Beispiel ist aber eine Melodie, die im kurdischen Zazakî-Dialekt gesungen wird. Die Zaza leben, wie im ersten Kapitel angedeutet wurde, am nordwestlichen Rand des Kirmancî-Gebiets. Wie schon das dritte Beispiel verweist die musikalische Form dieser Melodie eher auf die Tanzlied-Gattung als auf Rojhelatî, wobei die ersten vier wie auch die zweiten vier Takte nicht unterteilt sein sollen, sondern als ein Motiv angesehen werden müssen. Die tonale Anordnung, der längere Motiv-Bogen und der Text verweisen deutlich auf den melancholischen Charakter.

Der monotone Beginn mit der charakteristischen stufenweise von sol zu mi bemol über fa dies mit den dem harmonischen Moll sehr ähnlichen Intervallen von 100, 300 und wieder 100 Cents absteigenden Tonfolge gegen Ende des ersten Motivs zeigt deutlich den melancholischen Charakter, der durch das melismatische Singen noch verstärkt wird. Daher kann auch das Motiv nicht in kürzere Abschnitte unterteilt werden.

Der Rhythmus mit dem Beat je auf dem ersten und vierten Achtel und das Tempo sind hier langsam zu verstehen. Es geht schleppend voran. Man sollte allerdings nicht erstaunt sein, wenn man das Lied schnell gesungen hört – es handelt sich dann nämlich um eine neuere Variationsmöglichkeit.

Der Text drückt Traurigkeit und Niedergeschlagenheit aus, wie das folgende Zitat aus dem Liedtext zeigt:

Ich, ich, nur ich, fremd (mit 'fremd' wird Verlassenheit und Verlorenheit ausgedrückt)  
 Ich, ich, ich ohne jemanden (d.h. er hat keine Verwandten)<sup>29</sup>

Aus dieser Analyse lässt sich Folgendes schliessen: Die hier formulierten Eigenschaften bezüglich musikalischer Struktur und Inhalt des Textes weisen darauf hin, dass dieses Lied die Qualitäten alt und anonym besitzt, allerdings nicht wie 'Folklorî', sondern wie 'Kewin'. Deswegen passt dieses Beispiel gut in die Gattung Rojhelaîf.

Beispiel 24, "Eger-cefaîye":



Das tonale System dieser in Soranî gesungenen Melodie beruht auf der Skala Rasit mit dem relativen<sup>30</sup> Grundton do und den hier angezeigten Vorzeichen. Charakteristisch für die Melodien in der Skala Rasit ist, dass ihre Lage im Vergleich zu den Melodien in anderen Skalen klar erkennbar tiefer liegt, ähnlich wie im Beispiel 18<sup>31</sup>. Der Tonraum dieser und ähnlicher Melodien beruhend auf der Skala Rasit umfasst den Tonraum ungefähr von der Unterquarte zum Grundton do bis ungefähr zur Quinte über dem Grundton.

<sup>29</sup> Wörter wie 'fremd', 'ohne Angehörigen' sind Ausdruck von grosser, traurig machender Verlassenheit, deren semantischer Gehalt schwer auf Deutsch zu übertragen ist.

<sup>30</sup> Relativ bedeutet hier wie bei allen anderen Skalen (mit anderen Grundtönen), dass der Grundton do auch tiefer oder höher als ein absolutes c' liegen kann.

<sup>31</sup> Jenes liegt allerdings auf der Skala Beyat mit dem Grundton re, und es gilt als Ausnahme unter den Liedern auf Beyat. Dieses hier auf der Skala Rasit ist aber als typisch für diese Gattung anzusehen.

Metrisch und melodisch passt dieses Beispiel durch seinen beschaulichen, noch viel 'saumseligern' Rhythmus und seine Melancholie noch deutlicher in diese Gattung als das vorherige Beispiel 23; man könnte gar sagen, es sei die typische Repräsentation der Gattung Rojhelatî.

Auch der Text ist sehr symptomatisch, nämlich schwermütig:

Wenn es darum ging, mich zu quälen – es ist genug

Wenn es um eine Strafe ging – es ist genug

Verzeih mir Liebchen

Wenn es darum ging, mich zu quälen – noch einmal: genug.

Zum Alter dieser Melodie gibt es unterschiedliche Meinungen. Verschiedene Leute sagen, dieses Lied stamme von E'bas Mih'emed (geb. 1945), weil eine bekannte TV-Einspielung Ende 1970er-Jahre mit ihm gemacht wurde. Aufgrund meiner musikalischen Untersuchungen hat es sich aber gezeigt, dass der Charakter des Liedes oder zumindest ähnliche dieses Typus auf ein viel höheres Alter verweist, denn hier sind alle Elemente, die diese Musikgattung beschreiben, vereint.

Beispiel 25, "Amînê-u-Nazenînê":



Dieses in Soranî gesungene Lied enthält einen Text, der den Eindruck einer einfacheren, volksnäheren Dichtung als die sonst verwendete gehobene Poesie von Klassikern vermittelt.

Die Melodie auf der Skala Rasit bewegt sich im Tonraum vom Grundton do bis zu einer Sexte darüber, also la, was eher selten für Rasit ist. Dabei bestätigt es seinen Rojhelatî-Charakter durch die lang ausgebauten Motivlinien, durch seine Saumseligkeit und seine Melismatik im rhythmischen und melodischen Verlauf. Der Text hingegen enthält bedeutend weniger Schwermut und Tragik, als für diese Gattung üblich ist. Er beginnt mit dem Titel: Amînê-u-Nazenînê (zwei alte Mädchennamen). Der Text läuft weiter und drückt paraphrasiert etwa Folgendes aus: "Du meine Amîne und Nazenînê, die du aus einem bestimmten Dorf kommst: Ich habe mich neben dich gestellt und gesehen, dass du zwei fingerbreit grösser bist als ich ... " Wie man hier sehen kann, ist der Text nicht

gattungstypisch mit schweren Gefühlen beladen, also nicht melancholisch und erhaben, und trotzdem gehört das Lied unbedingt zu diesem musikalischen Stil dazu.

Beispiel 26, "Bauanekañ":

Dieses in Sorani gesungene Lied steht in der Skala Sêgah mit dem Grundton, einem um 50 Cents vertieften mi, d. h. mi karbemol. Auf den ersten Blick denkt man vielleicht, do sei der Grundton. Dem ist aber nicht so, obwohl do melodisch eine wichtige Rolle spielt. Die Melodie ist in zwei Teile gegliedert, wobei der erste Teil vom Anfang bis Ende von Takt 8 und der zweite Teil von Takt 9 bis zum Schluss geht. Beide Teile sind in mehrere kleine Abschnitte unterteilt, die alle je einen eigenen Charakter haben, wobei die Gruppen a/a<sup>1</sup>, b/c sowie d/e/f auch je als eine einzige Motivlinie empfunden werden dürfen (– also insgesamt drei statt sieben Motive). Der erste Teil bewegt sich im eingeschränkten Tonraum der tieferen Skalenhälfte, während der zweite Teil, von Takt 9 bis 12, auf der Sexte do beginnt und stufenweise in kleinen sinkenden Quartan hinuntersteigt – und dazwischen eine Terz zurückspringt –, wobei er genau der Skalenbildung H'îcaz entspricht. Die Melodie landet danach auf dem Grundton mi karbemol, um ihn nochmals aus dem Terzrücksprung (auf sol) anzusteuern. Auch diese Melodie-Bewegungen im ersten und zweiten Teil sind typisch für Rojhelatî.

Der Charakter von Melodie, Rhythmus und Text ist weniger melancholisch und schwermütig als andere Lieder dieser Gattung, aber auch nicht so fröhlich wie etwa ein Tanzlied.

Beispiel 27, "Bo-rencerot-kirdim":



Dieses wiederum in Sorani gesungene Beispiel steht in der Skala Nehawend mit dem Grundton re, die dem europäischen Moll (auf re mit dem Leitton do dies) entspricht und auch in der kurdischen Musik verwendet wird. Es besteht allerdings der Verdacht, dass diese Skala, ursprünglich anders strukturiert, unter dem Einfluss moderner westlicher Fixierung und gleichschwebender Temperierung der Intervalle zu einem klaren Moll geworden ist. So entstand auch der Eindruck, dass diese Melodie nicht wirklich alt ist. Es darf also vermutet werden, dass dieses Lied als westliches Kulturelement zwischen die Lieder dieser Gattung gekommen ist. Obwohl es nicht möglich ist, die Herkunft und die Art und Weise dieses Lieds genauer zu bestimmen, war es notwendig, ein Beispiel für ein rhythmisches Lied in der Skala Nehawend vorzustellen.

Beispiel 28, "Kolan-be-kolan":



Dieses in Sorani gesungene Beispiel steht in der Dur-Skala, genannt Çargah, die immer auf dem Grundton fa aufbaut. Es gibt zwar die Möglichkeit, dass allgemein ein Lied auf eine andere Tonhöhe transponiert wird. Wenn dies aber geschieht, zum Beispiel obiges Lied den auf dem Grundton si bemol steht – also etwa um eine Quinte nach unten transponiert ist – heisst die zugehörige Skala nicht mehr Çargah (F-Dur), sondern E'cem

(B-Dur). Dies wird beim Thema Intervalle im Abschnitt über den Melodietyp Meqam Çargah noch genauer besprochen.

Die vielen einander ablösenden Motive sind sehr lang, was klar auf Rojhelatî hinweist. Der Melodieablauf ist wie bei vielen anderen Melodien dieser Gattung saumselig. Auch die Interpretation erfolgt in melismatischer Manier. Rhythmisch gesehen handelt es sich um den hier schon mehrfach erwähnten Corcîna-Rhythmus, der in jedem Takt (nur) einen betonten Schlag auf eins enthält. Das Tempo ist entsprechend langsam. Wie bei den beiden vorangegangenen Beispielen handeln die Texte hier nicht so sehr von grossen, dramatischen Gefühlen, sondern sind vom Charakter her eher als seriös oder galant zu bezeichnen.

Es gibt, im Gegensatz zu den Tanzliedern, sehr wenige Lieder dieser Gattung, die in Dur gesungen werden und die als anonym und alt angesehen werden können. Dieses hier wird beispielsweise dem verstorbenen, ehemals berühmten Sänger E'li Merdan (1904-1981) zugeschrieben. Das heisst also, es ist nicht anonym. Es ist aber schon seit achtzig, neunzig Jahren im Umlauf sowie beliebt, und es passt gut für ein Rojhelatî in Dur; deshalb wird es hier als Beispiel angeführt.

Beispiel 29, "Hey-Şorê":



Dieses wieder in Soranî gesungene Beispiel steht in der Skala H'îcaz-kar mit dem Grundton sol. Wie bei der Einführung von 'karbemol' erklärt wurde, heisst kar im Altiranischen und auch im Kurdischen 'machen'. Das heisst hier konkret: sich auf H'îcaz beziehen. H'îcaz-kar ist musikalisch gesehen demnach die Kombination von zweimal dem ersten Teil der Skala H'îcaz, was zweimal der Tonfolge der zweiten Hälfte von harmonisch Moll entspricht; in westlicher Abfolge etwa: re, mi bemol, fa dies, sol, la bemol, si, do. Interessant ist hier die Intervall-Abfolge in Cents: 100, 300, 100, 100, 300, 100. Der Grundton steht hier überraschenderweise nicht auf der ersten (oder zweiten) Note der Skala, sondern in der Mitte: Es handelt sich um sol.

Der erste und zweite Takt dieser Melodie werden als ein Motiv betrachtet und normalerweise wiederholt. Aber erst die Erweiterung bis zum sechsten Takt macht das Motiv vollständig. Das heisst, dass das ganze Motiv wiederum lang ist, wie es für ein Lied im Rojhelatî-Stil passt.

Beispiel 30, "Wek-qumrî":



Dieses in Soranî verfasste Lied steht auf Seba, einer eigentümlichen Skala, die bei der Skala Beyat näher erläutert wird. Diese Skala klingt eher fremd, gemessen am kurdischen Repertoire, dafür ist sie sehr nahe an der arabischen Musik. Der melodische Ablauf hat einen weinerlichen sowie melancholischen Charakter und ist ausserordentlich stark von Melismen geprägt. Die Form der Melodie besteht aus vier Motiven, wobei sich im Vergleich zeigt, dass das zweite Motiv nur die Erweiterung und Wiederholung des ersten Motivs darstellt. Die Melodie verläuft gewissermassen monoton. Der Rhythmus ist eher schleppend, was die melismatische Interpretation der Melancholik schöner zum Ausdruck bringt. Das Tempo ist sehr langsam, etwa ein Viertel = 60 b/min.

Infolge dieser musikalischen Aspekte zeigt es sich, dass dieses Lied stilistisch sehr gut zur Gattung Rojhelatî passt.

## Neue Lieder

Es handelt sich bei dieser Gattung – wie früher angedeutet – um Lieder aus jüngerer Zeit, die meistens die Nachahmung einerseits der ersten rhythmischen Kategorie, Tanzlieder, oder andererseits der zweiten rhythmischen Kategorie, Rojhelatî, voraussetzt. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts handelt es sich dabei neben lokalen Adaptionen von westlicher Musik auch um Nachahmungen und vor allem Adaptionen der meisten anderen bekannten Musikstile der Welt.

Die Auswahl an vielgestaltigen Bezeichnungsmöglichkeiten und an der Verschiedenartigkeit der Funktionen ist hier noch grösser als bei den anderen Gattungen. Musikalische Imitationen von der einen in die andere Gattung werden mit dem Begriff nue/nuv (= neu) beziehungsweise Goranî-nue bezeichnet, wenn sie in Soranî gesungen werden, und Stranen-nuv, falls sie in Kirmancî gesungen sind. Sie behalten aber auch den Namen der spezifisch reproduzierten Identität bei: So wird ein Lied, das in der Art des Tanzlieds reproduziert ist, einfach als ein Tanzlied oder 'neues Tanzlied' bezeichnet. Aber man wird es kaum als Folklorî anerkennen, insbesondere nicht unter Musikkennern. Bei der Gattung Rojhelatî werden alle möglichen synonymen Bezeichnungen der Gattung verwendet, manchmal aber auch nur das Adjektiv 'neu' gebraucht. Unter den verschiedenen Bezeichnungen für diese Gattung wird der Begriff 'modern' sehr selten als allgemeine Bezeichnung verwendet. Man versteht darunter eigentlich nur, dass die instrumentale Begleitung mit modernen, elektrischen Instrumenten wie E-Gitarre, Keyboard und Drums gemacht wird – und zwar egal, wie der Stil musikalisch interpretiert wird. Als Synonym für 'modern' wird oft auch der Begriff X'erbî (Arab. für okzidental) gebraucht. Näheres zu diesem Thema erfährt man bei der Besprechung des Beispiels 35, "Baran-barane" (siehe später).

Das regelmässigste Thema bei dieser Gattung ist wie auch bei den anderen beiden die Liebe. Am zweithäufigsten kommen politische und national-patriotische Themen vor, aber auch andere soziale Begebenheiten werden in dieser Gattung ausgedrückt. Ausser als Tanzbegleitung dienen sie auch der Unterhaltungsmusik – wie etwa in Konzerten, im Radio oder als einfache Hintergrundmusik.

Die Gefühlslage ist auch hier – mit Ausnahme der Tanzliednachahmungen – generell melancholisch. Allerdings ist bei der Interpretation dieser Lieder durch junge Sänger und Sängerinnen die Gestik und Mimik nicht immer ihrem musikalischen Charakter und Text

angemessen. So wird ein melancholisches Lied häufig mit teils lachendem, teils traurigem Ausdruck interpretiert.

Das Thema Autorschaft ist auch hier, obwohl es sich meist um Neuschöpfungen handelt, ein Problem, weil kaum schriftliche Quellen vorhanden sind und ebenso wenig ein Urheber eindeutig zugewiesen werden kann. Es gibt allerdings viele Lieder, die mit dem Namen eines bestimmten, bekannten Sängers verknüpft sind, und ohne Zweifel sind solche Sänger häufig mit den entsprechenden Liedern berühmt geworden. Um nur einige Namen<sup>32</sup> zu nennen: Birayanî Zizî und Sêyd Mih'mmedî Sefay im iranischen Teil Kurdistans oder Kerîm Xemzey aus dem irakischen Teil für die Nachahmung von Tanzliedern. Für die Nachahmung anderer Gattungen wie Rojhelatî und ähnliche, können viele berühmte Namen erwähnt werden, die nach den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts durch die Medien sehr bekannt geworden sind, etwa die in Soranî singenden E'îf Merdan, H'esen Zîrek, Mih'emmedî Mamlê und Tahîr Tofîq oder die in Kirmancî singenden H'esen Cezrawî, Mih'emed Şêxo und Mih'emed A'rîfî Cizîrî<sup>33</sup>. Unter ihnen gibt es auch berühmt gewordene Frauen wie Gulbehar, Nesrîn Şêrwan, A'yşe Şan und andere. Nach den Siebzigern ist die Anzahl Sänger boomartig so stark angestiegen, dass es schwierig geworden ist, zu wissen, wer wirklich ein Sänger ist, gerade weil jeder singt. Einige Namen erlangten allerdings unter bestimmten Bedingungen einen beständigen Bekanntheitsgrad wie zum Beispiel Şivan Perwer, Nasser Rezazî, bei denen unter anderem auch die Politik eine Rolle dabei spielte, dass sie berühmt geworden sind. Einige andere Sänger etwa sind bekannt geworden als direkte Anhänger bekannter und grosser politischer Gruppierungen.

Für diese Gattung gibt es sehr viele Beispiele mit Adaptionen verschiedenster Art. Bei denjenigen Beispielen, die hier vorgestellt werden, handelt es sich um solche, die am häufigsten in Verwendung und bei den Leuten am beliebtesten sind.

---

<sup>32</sup> Die exakten Lebensdaten der folgenden drei Sänger konnten – gerade wegen fehlender schriftlicher Quellen – nicht genau eruiert werden, sie haben jedoch im Zeitraum von etwa 1940 bis in die Neunziger Jahre gelebt und gewirkt.

<sup>33</sup> Beide Namen Cizîrî und Cezrawî beziehen sich auf dasselbe Cezîre, das im Dreiecksland um den Grenzknotenpunkt zwischen Irak, Syrien und zum grösseren Teil in der Türkei liegt.

Beispiel 31, "Çîmen-u-çîmen":

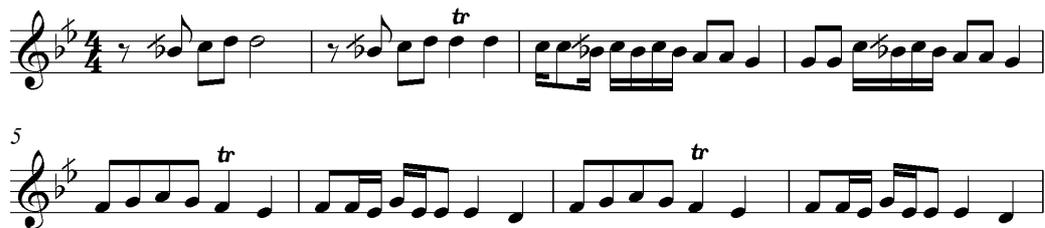
Dieses Lied in Soranî wurde von Sêyd M. Sefay als eine Art Tanzlied-Melodie gesungen, wie der musikalische Charakter zeigt. Rhythmisch gesehen ist es typisch für ein Tanzlied, aber melodisch ist es eher fern davon. Besonders die Formbildung mit relativ langen Motiven oder der zweiteiligen Form zeigt, dass die ersten sechs Takte als erster Abschnitt angesehen werden dürfen und die zweiten sechs Takte als bescheidene Variation des ersten Teils verstanden werden müssen. Die letzten beiden Takte stellen kein eigenes Motiv dar, sondern sind ein ungewöhnlicher Schluss, der auch mehrmals wiederholt werden darf. Dazu tritt die melismatische Art in den Takten 4, 6, 10 und 12. Zusätzlich muss festgehalten werden, dass der textliche Ausdruck, zusammen mit all diesen Effekten, den Zweifel daran verstärkt, dass es sich um ein altes anonymes Lied handelt. Entsprechend ist zu vermuten, dass das Lied Sêyd M. Sefay gehört. Bei diesem Liedbeispiel handelt es sich um eine Art Tanzlied-Imitation.

Beispiel 32, "Xanimê":

Das in Kirmançî gesungene Lied wurde von der Sângerin Fatê erstmals für die CD *Sheida* (Asid 1998) eingespielt. Auch hier ist die formale Phrasierung verhältnismässig lang, wobei der Rhythmus – ebenso wie oben – eher dem Tanzlied entspricht und seinen Stil imitiert. Hingegen repräsentiert der zweite Teil des Motivs, das bei b beginnt und für

kurdische Melodien erwartungsgemäss auf dem Hauptton re endet, als klare Neuschöpfung eine neuere musikalische Entwicklung als der Typus 'altes Lied'. Es gilt festzuhalten, dass das Lied vorher auch schon von anderen Sängern gleich oder in Variationen interpretiert wurde. Aber die Frage, wem es zugeschrieben werden soll, wird hier nicht behandelt.

Beispiel 33 "Kabukê":



Alle Kurden kennen dieses in Kirmancî gesungene schöne und sehr beliebte Lied. Es wurde vom berühmten blinden Sänger H'esen Cezrawî (1917-1983) Mitte des letzten Jahrhunderts erstmals gesungen, deshalb wird ihm die Autorschaft zugeschrieben. Da es in den Neunzigerjahren von der Gruppe Kamkar aufgenommen wurde, glauben viele Leute, es stamme von ihnen. Es ist aber vor mindestens 60 Jahren entstanden. Weil jedoch klar belegte schriftliche Quellen fehlen, kann das tatsächliche Alter nicht genau bestimmt werden. Die hier vorgestellte Transkription stellt eine Art Kurzform dar, weil keine der vielen möglichen Repetitionen eingezeichnet ist. Beispielsweise kann der erste Takt wiederholt werden oder nicht, dann der zweite Takt mehrmals oder auch nicht wiederholt werden und so weiter durch das ganze Lied, wie dies ja für viele kurdische Lieder möglich ist und ganz vom persönlichen Stil eines Sängers abhängt.

Die Art der Melodie, des Rhythmus und des Tempos deuten eher auf ein Tanzlied. Aber die lange Motivform, die eigentlich durch den Beat nicht klar gegliedert ist, deutet darauf hin, dass es kein Tanzlied ist. Die Form und der Inhalt des Textes sind ebenso untypisch für ein Tanzlied, auch wenn es kein melancholisches Lied ist. Auch wenn es sich also um kein Tanzlied, sondern um eines der Gattung neue Lieder handelt, kann ohne weiteres dazu getanzt werden.

Beispiel 34, "Bo Kiçêkî Bêgane"<sup>34</sup>:

**LARGHETTO**

5 **PZ** .....

10

15

21 1. 2. rit ... **VIVACE**

27 **ANIMATO**

Zor qi - ji zerd se-rin - ci ra -

35 (Music .....)

kê - şa-wim zor ça - wî\_ şîn\_ daw-ye pir - şeng\_ le ça -

42

wim zor ça wî\_ şîn\_ daw-ya pir - şeng le ça - - wim

50

56

<sup>34</sup> Einige Erläuterungen zur Originalnotation der Arrangements (s. Uria 1997:62-63).

- Sie enthält einige Tempobezeichnungen, die von Larghetto bis Vivace gehen, aber das reale musikalische Tempo der Interpretation bleibt eigentlich immer gleich.

- In Takt sieben findet sich eine nicht erklärte Ziffer '4'. Es handelt sich dabei um eine viertaktige Trommeleinführung.

- In Takt 13 steht eine halbe Pause. Es handelt sich um einen Notationsfehler, eigentlich sollte es eine punktierte Viertelpause sein.

- Anstelle des Taktstrichs zwischen T. 15 und 16 und noch einige weitere Male stehen zwei eigenartige dünne, senkrechte Linien. Es handelt sich dabei eigentlich um Wiederholungszeichen.

- Im Original steht über T. 36, 72, 81 und 84 jeweils in Englisch: "(MUSIC .....)" [ohne die Klammer zu schliessen!], wobei eigentlich jedes Mal ein Lezme gemeint ist.

- Über dem ersten Achtel, re, Takt 67 steht ein grossgeschriebenes (F); gemeint ist ein forte, *f*.

63 (F)

şan u mi - lu ger - di - nî rû -

71 (Music .....)

tî - bê - gerd sin - gî ner - m u - mem - kî.

78 1. Music 2. Music .....

- qu - tî tun - wek berd

86

bej - nu ba - la - y ke - le - ge - t û şo - xû şen - le - şû -

93

la - rî - ke - mê - goş - tin - ke - me - r - teng

98

be - jnu ba - lay - ke - mê goş - tin - ke - mer - teng

Der Text dieses in Soranî gesungenen Lieds stammt vom berühmten Dichter Ebdulla Goran (1904-1962). Die Melodie stammt von Kerîm Kaban (geb. 1929). Erstmals wurde das Lied im Fernsehen von Bagdad 1978 ausgestrahlt, gespielt vom 22-köpfigen Orchester Hewlêr<sup>35</sup> mit dem ebenfalls verstorbenen Sänger Qadir Kaban<sup>36</sup> (1937-1981). Die Besetzung dieses Orchesters bestand aus 8 Geigen, 1 Cello, 2 U'd, 1 Qanun, 1 Nay, 1 Akkordeon, 1 Bouzouki, 3 E-Gitarren, 1 Keyboard, 1 Derebuke, 1 Paar Bongos und 1 Defzincar.

Die Musiker Uria Ahmed (geb. 1948) und Rizgar Xoşnaw (geb. 1951) haben die Melodie fürs Orchester arrangiert. Dieses Lied repräsentiert typischerweise die Gattung neue Lieder Ende der Siebzigerjahre – mit grossem, allerdings unisono spielendem Orchester, mit langer, arrangierter Einleitung und mit Versuchen zu harmonischem Satz, wie in den Takten 12 bis 15. Zum Zweck der Analyse wird die von den Arrangeuren (in Uria 1997: 62-63) publizierte vollständige Notation abgebildet.

<sup>35</sup> Das Orchester trägt also den Namen seiner Stadt, Hewlêr, so der kurdische Name von Erbil. Solche Orchester werden in Kurdisch Tîp (= Gruppe) genannt. Es gibt sie auch in den Städten Sulaimaniya, Dohuk und Kirkuk sowie in den kleineren Städten Riwanduz, dort Tîpî Paşay-kore genannt, und Koysincaq/Koye, dort Tîpî Bawacî genannt. Der Autor war damals übrigens am Keyboard (im Tîpî-Hewlêr) engagiert.

<sup>36</sup> Er wurde Anfang der 1980er-Jahre von der damaligen irakischen Regierung im Gefängnis hingerichtet. Diese gab seine Hinrichtung allerdings erst später zu. Umgebracht wurde er, weil er Kurde und Sänger war und wegen seiner kommunistischen politischen Ansichten.

Die lange instrumentale Einleitung hat einen völlig anderen Charakter als das danach folgende Lied und erinnert stark an klassische (westliche) musikalische Elemente. Dass eine solche Einleitung nicht dem Couplet entsprechen soll, sondern eine spontane Erfindung sein kann, war ungefähr in den 1970er-Jahren sehr in Mode. Man wollte damit die musikalischen Fähigkeiten des Orchesters vorstellen und den ästhetischen Eindruck vermitteln, der die Grösse des Orchesters zeigt. Sie beginnt mit einem 4/4-Takt, geht über in einen 6/8-Takt, wobei das Lied im 2/4-Takt steht. Dieser für kurdische Musik nicht übliche ständige Taktwechsel war allerdings eine beabsichtigte Innovation. Im Prinzip kann es spannend sein, solche Variationen einzuführen, allerdings war dies fürs Publikum nicht nachvollziehbar und ist deshalb auch kaum angenommen worden. Entsprechend haben solche Lieder auch eine kürzere Lebensdauer als etwa die Lieder der Gattung *Rojhelatî*, die als alt gelten und trotzdem immer wieder aufgeführt werden.

Beim Wechsel zum 6/8-Takt steht eine '4' geschrieben. Es steht für vier Takte Trommelsolo im neuen Rhythmus, damit das Orchester die folgende 6/8-Melodie richtig verbindet. Das Besondere an dieser kurzen Melodie ist die unvermittelt auftretende und ebenso unvermittelt wieder verschwindende Mehrstimmigkeit (inklusive Quintenparallelen). Solche harmonischen Einschübe, die zwar der Klassik nachempfunden, aber aus der eigenen Fantasie entsprungen sind, treten bei neuen Liedern dieser Art immer wieder auf. Daran schliesst mit einer kleinen Überleitung direkt die eigentliche Melodie mit dem gesungenen Text im 2/4-Takt an, wobei der Übergang sehr überraschend erfolgt. Danach bleibt der ganze Rest auf 2/4, so dass man sich fragt, weshalb die Arrangeure in der Einleitung dreimal den Takt wechseln. Es macht den Eindruck, dass hier im Versuch, Neuerungen einzubringen, alles Mögliche hineingemischt wurde.

Die Melodie des Textteils vermittelt den Eindruck eines Lieds der Gattung *Rojhelatî*. Die erste Strophe endet dabei in Takt 36 auf dem Ton *si*. Sie wird auch abgeschlossen durch ein *Lezme* (zweite Hälfte Takt 36 plus 1. Achtel T. 37). Die zweite Strophe endet zunächst auf dem Finalton *re* (Takt 42); dann wiederholt sich der Text in der melodischen um einen Ton vertieften Variation (auf *fa*) und endet auf der vierten Stufe *sol*, hier wie eine Schlussnote empfunden, obwohl der Grundton eigentlich *re* ist.

Darauf folgt ein musikalisches Zwischenspiel, das wiederum sehr verschieden von der Einleitung und dem Lied gehalten ist. Es ist wichtig, dass hier kein *Terceme* gespielt wird, also keine instrumentale Wiederholung des gesungenen Couplets erklingt. Am Ende des Zwischenspiels gibt es eine charakteristische (und übliche) melodische Bewegung

von einer aufwärts führenden Oktave (Takte 65 und 66) mit dem Zweck, dem Sänger den relativ hoch stehenden Einsatzton vorzugeben. Die zweite Strophe ist wiederum deutlich verschieden von der vorherigen Musik. Die Melodie ist eine exakte Kopie eines Lieds ("Ya h'ebîbî qullî qullî") der berühmten ägyptischen Sängerin Şadîe, das sie mindestens zehn Jahre früher über die Massenmedien verbreitet hatte. Die erste Phrase der Melodie endet mit einem langen Lezme, gefolgt von der zweiten Phrase, wiederum mit einem langen Lezme. Diese langen Lezme sind typisch für ägyptische Musik. Man beachte aber: Alle vokal gesungenen Couplets zusammen vermitteln dem Zuhörer den Eindruck einer Art indischen Musikcharakters.

Der Text beginnt etwa so:

Viele gelbhaarige (=blonde) Mädchen haben meine Augen abgelenkt  
Viele blauäugige Strahlen spiegelten sich in meinen Augen ...

Der Dichter spricht weiter über die Physis eines Mädchens, wie zum Beispiel die freien Schultern, den weichen Busen, versteckt unter einer steinharten Hülle; den grossen schlanken Körper mit Wespentaille und Fleisch auf den Hüften. Weiter spricht er von der weissen Haut eines Mädchens, durch die die Blutäderchen durchschimmern, und den vollen Pausbacken über einem Grübchen am Kinn, um weiter ihre Lippen wie Morgenblumen zu preisen und, wie es an einer Stelle des Gedichts wörtlich heisst: "diese und noch weitere schönere Sachen".

Weiter folgen Verse wie diese:

Mein Durst und meine Herzenswünsche haben mich nicht zerbrochen  
Mein hungriger Vogel ist todmüde dennoch zurückgekehrt.

Und zum Schluss:

Keinen Garten auslassend, in dem ich eine rote Blume gesehen habe,  
Bin ich zu dieser gegangen, selbst wenn tausende Stacheln in meinen Füßen steckten.

Der Dichter, Goran, drückt sich häufig in romantisch gedachten Metaphern über das weibliche Wesen und ihren Körper aus. In diesem Gedicht spricht er drei Strophen lang von "blonden Haaren", "blauen Augen" und anderen weiblichen Reizen, seien sie verhüllt oder unverhüllt, um das Thema in der vierten Strophe ins Politische und darüber hinaus zu verwandeln. Die rote Blume ist Symbol für den Kommunismus, aber im Grunde meint er: Ich dürste, ich leide, ich sehe das Leben in den schönen Mädchen, aber eigentlich sehne ich mich nach Menschlichkeit. Der Text drückt vielmehr ein politisch-humanistisches Ideal aus als die romantische Beschreibung einer Frau, ohne diese abzulehnen.

Beispiel 35, "Baran-barane":



In den 1960er Jahren versuchte Qadir Dylan (1928/30-1999), der aus Sulaimaniya stammte, als Erster Neuerungen in die kurdische Musik zu bringen, um sie zu modernisieren. Zum einen besetzte er Ensembles mit modernen, d.h. westlichen Instrumenten wie zum Beispiel Elektro-Gitarre, Akkordeon und später elektrisches Keyboard, Schlagzeug und andere. Diese Formationen werden entweder 'Moderne' oder X'erbi genannt. Diese Neuerungen sind über Radio und andere Medien verbreitet worden. Später hatte er die Möglichkeit, für ein Musikstudium in die damalige Tschechoslowakei auszureisen, wo er später lebte und dann auch gestorben ist (heutige Tschechische Republik). In dieser Zeit begann er mit ersten Versuchen, kurdische Melodien mit klassischen westlichen Harmonien zu verbinden sowie eigene Kompositionen in klassischer Art zu schaffen. Beispiele für solche harmonisierte Melodien sind die Bearbeitungen der Hirtenflötenmusik "Cemî-rêzan" und der hymnenartigen Melodie "Demî-raperîn" (siehe Beispiel 39, Srud). Seither haben auch andere kurdische Musiker versucht, westliche musikalische Elemente von klassischer Musik bis zu modernen Pop-Musikströmungen in die kurdische Musik einfließen zu lassen. Im grossen Ganzen gab es zwar verschiedene Arten von Adaptionen, aber weder eine wirkliche Verschmelzung noch eigenständige Pop-Stile wie Rock/Pop, europäische und amerikanische Tanzmusik (von Walzer bis Country) und so weiter konnten je Fuss fassen. Mehr noch, alle diese Versuche fanden kein Echo im kurdischen Publikum. Selbst die neusten Versuche mit Rap, Techno und anderen jüngsten Trends finden, trotz einiger Präsentationen selbst im kurdischen Fernsehen, kein Echo in der Bevölkerung<sup>37</sup>. Erfolg hatte hingegen Qadir Dylan mit genau diesem Lied und ähnlichen wie "Qîşkalî-lêw-alî", das damals als 'leichte Musik' bekannt war. Weitere Sänger wie O'mer Dizey (1936) mit so bekannten Liedern wie "Qiskalî-lêw-alî", von Dylan sowie mit seinen eigenen "Çendî-geram-le-şaran" und "Birwane" haben ebenso in diesem Stil vorgetragen.

---

<sup>37</sup> Hingegen haben musikalische Neuerungen mit persischen, arabischen und besonders auch türkischen Einflüssen durchaus nachhaltige Erfolge feiern können.

Die spröde, aber durchaus geschätzte Melodie dieses Lieds ist sehr einfach im Tonraum von nur drei Tönen strukturiert, mit einem schnellen durchgehenden auf der Bassgitarre gespielten Beat. Berühmt wurde es gerade für seine für die Sechzigerjahre neuartige Besetzung mit modernen Instrumenten.

Beispiel 36, "Canê-canê":

The musical score for "Canê-canê" is written on a single treble clef staff in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, maintaining a consistent rhythmic pattern. The score is divided into six systems, with measure numbers 7, 13, 20, 26, and 34 marking the beginning of new lines. The piece concludes with a double bar line and first and second endings.

Dieses berühmte in Kirmancî gesungene Lied ist ein weiteres Beispiel der Gattung Neue Lieder. Die musikalische Struktur ist trotz einiger zusätzlicher Elemente eine Imitation des Tanzlieds mit dem Zweck, politisch-nationale Gefühle besser ansprechen zu können. Die Neuschöpfung dabei ist, die Gattung Tanzlied mit politischen Texten zu verbinden, anstelle der früheren Thematik Liebe. Ebenso gefällt diese Art Tanzlied-Gesang mit patriotischen Texten den Leuten besser als die sonst üblichen politisch-nationalen und langweilig wirkenden marschartigen Hymnen, die im folgenden Kapitel zur Sprache kommen werden.

Obwohl es eine offene Frage ist, ob gerade dieses Lied Şivan Perwer zugeschrieben werden kann oder nicht, ist er unbestritten der Vater dieser Art von neuen Liedern mit patriotisch-nationaler Funktion. Diese Art von Liedern entstand in der Diaspora in engem Zusammenhang mit der kurdischen Arbeiterpartei (PKK), zu der anfänglich auch Perwer gehörte.

In jüngerer Zeit hat diese Art von politischen Liedern an Popularität verloren, weil die politische Tendenz von den ehemals militärischen Auseinandersetzungen zu einer Strategie des Verhandeln gewechselt hat, auch wenn nicht alle kurdischen Freischärler verschwunden sind. An die Stelle von Liedern mit kämpferischem Inhalt sind vermehrt Texte freundschaftlichen Inhalts und solche, die den Frieden beschwören, getreten.

### **Politische Hymnen, Srud**

Neben diesen drei Gattungen entstand gemäss bisher bekannten Dokumenten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine andere Sorte von rhythmischen Liedern, meistens Chor-, selten auch Sologesänge, die eng mit dem politischen Widerstand verbunden sind. Dabei gilt es festzuhalten, dass der gesungene Protest und Patriotismus in Kurdistan prinzipiell nicht eine neue Erfindung des 20. Jahrhunderts ist, sondern eine lange Chronik aufweist, die bis zu den Anfängen der kurdischen Geschichte reicht. Diese letztere Art von Protestgesängen steht aber in der musikalischen Tradition der ländlichen freirhythmischen Gesänge, die sich später auch in der Tradition feststehender Meqam-Melodietypen fortsetzten. Im Gegensatz zu dieser Jahrhunderte alten Tradition des kurdischen Protestlieds ist die hier zu analysierende Gattung eng mit der Verteilung Kurdistans auf vier Staaten an der Konferenz von Lausanne am 24. Juni 1923 verknüpft. Im steten Bemühen, die integrale Selbständigkeit zu bewahren und zu verteidigen, setzten die Kurden auf viele Mittel. Eines davon ist das hymnenartige Lied im Marschrhythmus, genannt Srud. Alle die Srud genannten patriotischen Gesänge werden eigentlich nur an den jeweils dafür bestimmten, vor allem national geprägten Anlässen aufgeführt. Wie hier erklärt wurde, besteht ihre Funktion darin, das Zusammengehörigkeitsgefühl und das Identitätsbewusstsein unter den Kurden zu stärken. Die folgenden Beispiele werden dies noch verdeutlichen.

Im Irak wurden Sruds während einer bestimmten Epoche bis Ende der Siebzigerjahre des letzten Jahrhunderts im Schulunterricht zur Unterstützung des kurdischen Nationalismus verwendet. Aber ab den Achtziger- bis Anfang der Neunzigerjahre wurden sie gegen das kurdische Selbstbewusstsein und zugunsten des arabischen Nationalismus eingesetzt.

Beispiel 37, "Ey-reqîb":



Dieser ursprünglich in Soranî verfasste Srud ist das Paradebeispiel für einen Srud. Er geht auf die erstmalige Gründung einer kurdischen Republik in der Stadt Mahabad im mittleren Teil des iranischen Kurdistans am 22. oder 23. Januar 1946 zurück, die bis zum 17. Dezember 1946 dauerte. Der Name dieser Republik lautete auf Deutsch: Staat der Republik Kurdistan. Auch wenn sie nur wenige Monate gedauert hat, hinterliess die Republik drei für die Kurden wichtige Erbstücke: erstens den Widerstandsgedanken, das heisst niemals mehr nachzugeben; zweitens die kurdische Nationalflagge, Rot-Weiss-Grün, in waagrechten Streifen von oben nach unten und mit einem gelben Sonnensymbol; drittens ein marschartiges Lied, das zur Nationalhymne der Kurden wurde. Heute haben die Flagge und das Lied im irakischen Teil Kurdistans sogar einen von der kurdischen Regionalregierung anerkannten Status und sind somit Symbol für die Regierung geworden.

Die Entstehung dieser Hymne liegt wegen der prekären Quellenlage – wie vielfach in der kurdischen Geschichtsschreibung beobachtet – im Dunkeln, aber es gibt Hinweise auf verschiedene Aspekte. Der Charakter der Melodie ist eindeutig den internationalen Marschmusiken mit Hymnencharakter nachempfunden. Der Textautor war gemäss einiger Zeitzeugen der aus Koye stammende Yunis Reuf (1918-1948), bekannt als Dildar.

Die Tonalität des Srud ist Dur. Die im 2/4-Takt, also im Marschrhythmus notierte Melodie ist zweiteilig mit einem stets wiederholten Refrain. Auf der Textebene enthält das Lied fünf Strophen mit stets demselben Refrain. Zum Vergleich nur die erste Strophe mit Refrain:

Oh Beobachter, es besteht noch immer das Volk, das Kurdisch spricht

Trotz Kanonenkugeln zerbricht es nicht. (gemeint ist die jeweils aktuelle Kriegstechnik)

(Refrain):

Niemand soll sagen, die Kurden seien tot. (wiederholt)

Die Kurden leben,

Leben und ihre Fahne wird niemals untergehen.

Der Text wird insbesondere seit den Neunziger Jahren mit derselben Melodie auch in Kirmancî gesungen.

Beispiel 38, "Newroz":



Der Begriff Newroz bedeutet 'Neuer Tag' und ist ein bedeutungsgeladenes Wort. Es bezeichnet den 21. März. Gleichzeitig ist es das Datum für das kurdische Neujahr und besonders des kurdischen Nationalfeiertags. Aber das Datum steht auch für den Frühlingsanfang als Zeichen für Neuanfang in beinahe allen Bereichen des Lebens. Nach einer Legende fand an diesem Datum ein früher Aufstand der Kurden gegen ihre damaligen Unterdrücker statt, unter der Führung eines Schmieds namens Kawe. Einige sprechen von der Eroberung von Assur, der Hauptstadt der Assyrer, durch die Meder um 612 vor Christus, während die Legenden den Anfang von Newroz noch viele Jahre früher ansetzen. Am Vorabend von Newroz werden überall in Kurdistan grosse Höhenfeuer angezündet. Sie symbolisieren nicht nur das Ende des Winters, sondern sind auch ein bekanntes Symbol für die altiranischen Religionen. Am anderen Tag kommen alle draussen in der freien Natur zusammen, tanzen, singen und feiern miteinander – kurz, sie halten ein Seyran, ein kurdisches Picknick ab. Newroz wird bis heute auch bei allen anderen iranischen Völkern gefeiert.

Man weiss nicht viel darüber, mit welcher Musik dieses Datum gefeiert wurde. Sicher aber wurden Tanzlieder aufgeführt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand die hier besprochene Hymne für diesen Tag. Der Textdichter des in Soranî verfassten Srud ist Tofiq Mih'emed (1863-1950) aus Sulaimaniya, bekannt als Pîremêrd. Es wird bezweifelt, wer der musikalische Urheber ist; möglicherweise handelt es sich um Mih'emed Salih' Dylan (1927-1990). Zumindest gibt es eine von ihm auf Musikkassette aufgenom-

mene Version. Am schönsten jedoch wurde "Newroz" von H'esen Zîrek interpretiert. Normalerweise wird der Srud aber im Chor gesungen.

Diese Melodie steht wie beinahe alle Sruds in Dur. Es ist deshalb nicht nachvollziehbar, wie Salihi<sup>38</sup> auf die Idee kam, die Tonalität dieses Liedes als «*Maqām Rāst*» (1989: 154) zu bezeichnen, was eine völlig andere Tonleiter mit ganz unterschiedlichem Charakter ist. Zusätzlich spricht er von einer «*Transposition auf Ğahārkhāh (F)*» (1998: 154), obwohl Çargah keine Transposition von Rasit ist, sondern genau dem Dur auf fa entspricht – wie übrigens seine eigene Transkription, die ebenfalls in Dur auf fa steht. Des Weiteren ist seine Transkription an verschiedenen Stellen fehlerhaft und wechselt an bestimmten Stellen unnötigerweise vom 4/4-Takt auf 3/4, obwohl die jeweils liegende halbe Note eigentlich eine punktierte Halbe oder eine Halbe plus Viertelpause wäre.

Diese eigentlich nur anlässlich des 21. März gesungene Melodie, die auch als Goranî verstanden werden könnte, wird von den Kurden durchgängig als Srud bezeichnet. Dies liegt allerdings auch darin begründet, dass sich die Melodie durch einen trockenen 4/4-Rhythmus, der einer marschartigen Hymne ähnelt, auszeichnet und dass sie eigentlich nur an diesem Anlass gesungen wird.

Es folgt der Text:

Heute ist der Neujahrstag Newroz zurückgekehrt

Ein altes kurdisches Fest ist mit Freuden zurückgekehrt

Bis letztes Jahr war unsere Blume der Hoffnung viele Jahre in Wut versteckt

Das Blut der Jugend sind die aufblühenden Blumen im Frühling

Das war diese rote Farbe, die im Himmel der Kurden war

Der Morgen der Hoffnung ist für die Völker in der Nähe und in der Ferne angebrochen

Es war Newroz, das ein solches Feuer an die Nieren<sup>39</sup> gebracht hat

Die Jungen, mit Begeisterung lassen sie sich vom Tod umarmen (wiederholt).

Dieser Srud singt deutlich in politischen Bildern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und man sieht, er hat praktisch nichts mit der legendären Geschichte von Kawe dem Schmied zu tun. Trotzdem ist er im Gebiet der Soranî zum Standard-Gesang für diesen Tag geworden.

---

<sup>38</sup> Das Problem Salihis scheint allgemein darin zu bestehen, Verwirrung bezüglich der Tonalität einer Melodie zu stiften. Ein anderes Beispiel sei hier erwähnt: Ein «*Hayrān*» (1989:136) stehe in der Skala H'icaz; dabei steht ein H'eyran in der Regel immer in der Skala Beyat. Nur sehr selten und gerade nicht im zitierten Beispiel kann ein H'eyran auch mal in der Skala H'icaz stehen.

<sup>39</sup> Der Ausdruck Nieren steht hier für 'sehr nahe stehend' wie 'Herz' im Deutschen.

Anders als im Soranî-Gebiet gab es bei den Kirmancî keine starken Gefühle für die Geschichte um Newroz. In neuerer Zeit jedoch ist Newroz ein starkes politisch-nationales Symbol geworden, das alljährlich als Protestaktion gefeiert wird. Dabei sind die Srud-artigen Gesänge bei ihnen nicht sehr beliebt. Vielmehr werden an Newroz Gesänge in Form von Tanzliedern aufgeführt. Auch die Texte haben einen anderen Inhalt. Zum Beispiel:

Es ist Newroz, es ist Newroz.  
Gib mir Liebling erst einen Kuss,  
dann wird zu deinem Newroz gratuliert.

Wie der Text zeigt, sind die Gesänge eher leichtgewichtig. Und auch die Melodie ist, wie schon angetönt, lebhafter und weniger langweilig als beim Srud.

Beispiel 39, "Demî-raperîn":

6

11

16

21

Dieses Beispiel wird hier stellvertretend für viele Sruds in ähnlicher Art vorgestellt. Diese sind nicht an genau definierte Anlässe gebunden wie die beiden vorherigen Beispiele. Vielmehr eignen sie sich für alle Anlässe mit politisch-nationalem Bezug. Neuerdings sind sie etwas aus der Mode gekommen. Gerade dieses Beispiel aber, das vom schon erwähnten Qadir Dylan (Beispiel 35, Neue Lieder) klassisch-harmonisch arrangiert wurde, wurde in seiner reinen Instrumentalversion recht populär.

Musikalisch gesehen entspricht es mit seiner Tonart Dur, dem marschartigen 2/4-Takt und der westlichen Melodieform in geradezu typischer Weise der Gattung und kann deshalb stellvertretend für die meisten Sruds angesehen werden. Es sei hier jedoch nicht

ausgeschlossen, dass es neben dieser Modellform auch Varianten von Srud gibt, die nicht diesen militärischen Charakter aufweisen, sondern anderen Liedformen eher entsprechen, die aber wegen ihres patriotischen Textes trotzdem als Srud angesehen werden müssen. Insbesondere bei den Kirmançî gibt es viele patriotische Lieder, seien es adaptierte Tanzlieder oder neue Lieder; aber man nennt sie nie Srud, weil sie auch nicht die entsprechende Form besitzen.

## **Die freirhythmischen Gesänge**

Wie schon angedeutet umfasst dieser Begriff die zwei Gattungen ländliche freirhythmische Gesänge und Meqam. Im Folgenden wird dabei explizit von Gesang gesprochen, weil es sich gerade nicht um rhythmisch eng strukturierte Liedformen mit typisierter Strophenform und Refrain handelt. Allerdings schliessen an diese Gesänge am Schluss beinahe immer rhythmische Liedformen an. Allgemein darf festgehalten werden, dass besonders der ländliche freirhythmische Gesang traditionellerweise ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurde. Heutzutage ist es üblich, dass er instrumental begleitet oder auch einmal nur vokal vorgetragen wird. In der Geschichte des Meqam hingegen weist die Instrumentalbegleitung eine lange Tradition auf. Weiteren Erläuterungen ist noch vorzuschicken, dass es im Rahmen der freirhythmischen Gesänge, besonders bei in Soranî gesungenen und bei Meqam, feststehende Melodiemodelle gibt, die immer gleich interpretiert werden müssen. Sie werden an geeigneter Stelle besprochen.

### **Ländliche freirhythmische Gesänge**

Die ländlichen Gesänge werden geographisch und dialektspezifisch (siehe auch Karte Nr. 3) bestimmt – aus Rücksicht auf die reichhaltige Vielfalt der Bezeichnungen unter den Kurden, die der Kategorisierung der gesungenen Volksdichtung dienen. Dabei sind lange nicht alle Begriffe überall in Kurdistan bekannt und selbst innerhalb eines Dialekts sind viele von ihnen nur lokal gebräuchlich. Deshalb werden die ländlichen freirhythmischen Gesänge so aufgeteilt: Im Norden liegt der grösste Teil Kurdistans, wo mehrheitlich Kirmancî gesprochen wird und wo es auch am meisten solcher Gesänge gibt. Die andere besprochene Gruppe liegt im mittleren Teil Kurdistans, der südlich ans Kirmancî-Gebiet anschliesst, wo vor allem Soranî gesprochen wird. Schliesslich kommen die freirhythmischen Gesänge der anderen, kleineren Dialekte zur Sprache, insbesondere diejenigen ganz im Süden Kurdistans.

Überall, sowohl auf dem Land als auch in der Stadt, sind heute die freirhythmischen ländlichen Gesänge verbreitet. Jedoch haben diese ihren Ursprung, wie gesagt, auf dem Land. Die weite Verbreitung dieser Gesänge hat ihre Ursache im Aufkommen der Massenmedien im zwanzigsten Jahrhundert, in den sozialen Veränderungen sowie in der zunehmenden Urbanisierung. Das heisst also, dass man nicht mehr sagen kann, diese Gesänge würden nur auf dem Land vorgetragen – im Gegenteil, deren Reproduktionsprozess findet heute in den Städten statt.

Zur Geschichte der kurdischen Volksdichtung existiert bis heute keine allgemein anerkannte Theorie. So ist bis heute nicht genau bestimmt, um welche Art von Dichtungsgattung es sich bei einem bestimmten Text, egal ob oral oder schriftlich überliefert, handelt. Für die gesungene Volksdichtung gibt es auch noch keine spezifischen Erklärungen. Die Inhalte aber der Gesänge handeln bekanntermassen einerseits von Märchen, andererseits von historischen, also tatsächlich geschehenen Begebenheiten samt den vielen Möglichkeiten dazwischen wie Legenden und Mythen. Ihr Inhalt spricht meistens von Liebe; im Kirmancî-Dialekt ist diese auch eng verbunden mit dem Krieg und anderen Themen<sup>40</sup>. Charakteristisch und traditionell wird in solchen Gesängen immer eine Geschichte von Anfang bis Ende erzählt, was bis zu einer ganzen Nacht dauern kann. In der Regel werden die ländlichen freirhythmischen Gesänge mit einem rhythmischen Lied abgeschlossen, das Paşbend<sup>41</sup> genannt wird. In neuerer Zeit wurde mit dieser Tradition gebrochen und es kommt vor, dass schon nach vielleicht zwei oder drei gesungenen Versen eine rhythmische Liedform anschliesst. Zur Bedeutung des Inhalts gilt es noch Folgendes zu beachten: Im Allgemeinen liefert auch der textliche Inhalt das Stichwort für den Titel dieser Gesänge und problematischerweise oft auch für deren musikalische Gattungsbezeichnungen.

Die Aufführung dieser Gesänge ist grundsätzlich nicht an bestimmte Anlässe gebunden, aber sie findet in der Nacht statt, traditionsmässig sogar beinahe ausschliesslich in der Nacht, weshalb sie als Nacht-Musik bezeichnet wird. Ihre bewusste Funktion ist die Erzähl-Funktion als ein Mittel, die Kultur und Geschichtswerke – das heisst Chroniken der Gesellschaft – verbindet. Wie eine solche Aufführung traditionellerweise stattfand, sei kurz beschrieben: An Feiertagen, an arbeitsfreien Tagen oder auch nach dem ermüdenden Tageswerk im Alltag war es vor allem in den Dörfern üblich, in den Höfen, den so genannten Dîwanxane<sup>42</sup>, zusammenzukommen, sei es, um das Fest zu verlängern oder um sich nach der Arbeit zusammenzufinden. Man sprach Schwarztee trinkend über die Arbeit und das Tageswerk. Wenn man müde wurde, kam der Moment des Musikers oder Sängers, seine Rolle zu übernehmen. Der Musikant sang und spielte so lange, bis die Zuhörer bereit waren, entspannt und ruhiger als vorher nach Hause zu gehen. In solchen

---

<sup>40</sup> Der kurdische Schriftsteller Xefur Mexmurî, der die Widmung zum Buch von Celal Xoşnaw (Celal 2000:5) über Lawik verfasste, erwähnt dort, dass Lawik Themen wie "Geschichte, Krieg, Protest, Reiterei, Tapferkeit, Liebe und so weiter" umfasst.

<sup>41</sup> Paşbend heisst Nachstrophe, wie beim Thema Rojhelatî bereits gesagt wurde. Es ist musikalisch sehr ähnlich wie ein Beste und hat dieselbe Funktion wie Beste bei Meqam, aber der Text enthält hier ländliche Volksdichtung, während in einem Beste eher gehobener Poesie enthalten sein sollte.

<sup>42</sup> Beinahe jedes Dorf oder jeder Adliger besitzt einen eigenen Dîwanxane und einen oder mehrere dazugehörige Sänger.

Fällen wirkte die Musik wie eine Form sozialer Therapie. Diese Beschreibung beruht auf den Informationen vor allem älterer Leute. Christian Poché beschreibt dasselbe Phänomen und weist darauf hin, dass diese Informationen von kurdischen Musikern und Sängern stammen, die in Westeuropa aufgetreten sind (Poché 1989:5+15).

Es existieren bisher keine musikalisch begründeten Typologien für solche Gesänge. Die oben besprochenen Analyse-Elemente 'textlicher Inhalt', 'Text-Form' und 'Gelegenheiten für Anlässe' liefern aber keine musikalische Anhaltspunkte zur Unterscheidung von Gattungstypen. Es gibt im Grunde genommen zwei Typen, wie zum Beispiel eine Art von gesprochenem, narrativem Rezitativ sowie eine andere Art von melodisch geprägtem Gesang mit Melodietypen. Im Folgenden wird aber praktisch ausschliesslich der Gesang mit Melodietypen analysiert.

Es folgen allgemeine musikanalytische Ausführungen: Wie für die Tanzlieder schon festgehalten wurde, spielt auch hier die Tonleiter keine bedeutende Rolle, ganz im Gegensatz zu den Gattungen *Rojhelatî* und *Meqam*. Und die gebräuchlichste Skala ist auch hier *Beyat*, während die zweithäufigste *H'îcaz* ist – wie bei *Rojhelatî*. Sehr selten werden andere Tonleitern verwendet, etwa im *Kirmancî*-Dialekt und in anderen, südlicheren Dialekten.

Eine charakteristische, auf den Ton bezogene Besonderheit stellen die individuellen Schwankungen bezüglich beinahe aller Töne innerhalb einer Melodie und zwischen verschiedenen Melodien dieser Gesangsform dar. Das heisst konkret, dass in dieser Gesangsform die Intervalle nicht in bestimmten Abständen fixiert sind, sondern von Melodie zu Melodie und von Interpret zu Interpret variieren können. Dies bestätigt die schon erwähnte Schwierigkeit, bei einer gegebenen Melodie die einzelnen Tonhöhen individuell exakt anzugeben.

Der melodische Verlauf ist wie angedeutet nicht an eine feste metrische Struktur und nicht an eine feststehende Perkussionsbegleitung gebunden, die wie bei allen rhythmischen Liedern metronomartig den durchlaufenden Beat angeben würde. Das heisst nicht, dass es hier keinen Rhythmus gäbe, obwohl gemäss Befragung viele Kurden meinen, dass diese Gesangsform ohne Rhythmus sei. Diese Gesänge weisen nämlich durchaus einen bestimmten Rhythmus auf, lediglich werden diese Rhythmen sehr frei und intuitiv ausgeführt – im Gegensatz zu rhythmisch an den Beat gebundenen Musikarten.

Diese Gesänge sollten traditionellerweise notengetreu interpretiert werden, aber dies geschieht äusserst selten. Vielmehr ist die individuelle Interpretation abhängig vom per-

sönlichen Stil eines Sängers, aber auch von regionalen Gepflogenheiten sowie von den verschiedenen Verzierungsmöglichkeiten und weiteren Elementen der Interpretation. Deswegen spricht man hier weder von einer nachahmenden Interpretation noch von einer Improvisation, sondern am besten von einer Semi-Improvisation. Gemäss eigenen Nachforschungen wurde auch der Begriff 'halbe Interpretation' genannt, wobei nicht klar ist, wie gross der Anteil an Nachahmung und an Improvisation in einer Performance jeweils ist.

Ebenso folgen die Gesänge nicht der strengen Liedform wie bei den rhythmischen Liedern mit sich ablösenden und wiederholenden Motiven. Sie besitzen auch nicht die Form von Couplets mit Kehrreimen. Vielmehr handelt es sich, allgemein gesprochen, um lange melodische Bögen, die einander ablösen und dabei musikalisch locker aufeinander bezogen sind. Einzelne kurze musikalische Elemente können sich durchaus mehrfach wiederholen, aber sie geben keine Struktur vor wie feststehende Motivabfolgen bei rhythmischen Liedern im Stil von a+a<sup>1</sup>, b, c oder ähnliches.

Bei der allfälligen instrumentalen Besetzung gilt es zunächst daran zu erinnern, dass traditionellerweise diese Gesänge nicht von Instrumenten begleitet, sondern rein vokal vorgetragen wurden. Viele Leute denken aber, dass die traditionellen ländlichen Instrumente wie allgemein die Blasinstrumente, etwa Mey, Baleban, Zurna (Schalmei) und verschiedene Hirtenflöten besonders dazu passen. Heutzutage sind alle Instrumente als Begleitung dazu möglich, im Vordergrund stehen etwa Instrumente wie Streichinstrumente, Ud und Keyboard, die sich wegen ihrer Vielfältigkeit bezüglich Verzierungsmöglichkeiten und tonaler Schwankungen besonders für eine Begleitung eignen.

### **Freirhythmische Gesänge im Kirmancî-Dialekt**

Im Kirmancî-Dialekt gibt es unzählige Bezeichnungen dafür, in welcher diese Art von Volksdichtung in narrativer, rezitativer und melodischer Form existiert. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hier nur folgende geläufige Bezeichnungen in alphabetischer Reihenfolge aufgezählt: Beyt, Cîrok, Delal, H'eyrane-lawik, H'eyranok, Kelam, Lawik, Lawje, Meqam, Neğme, Payzok, Qeual und Usan-hewa.

In der westlichen Literatur wird dies noch kompliziert durch missverständliche Wendungen verschiedener Autoren wie Christensen und Poché. Christensen verwendete für die Ertuşî-Kurden beispielsweise in *MGG* (Christensen 1996:828) die Bezeichnungen: «*lavje gotin, beyt gotin, çîrok u stran, mêrkancî, xoşmêr, hejî kirinî*». Seinerseits

schreibt Christian Poché in seinem CD-Kommentar: «... *an improvisation called lawko in the mountains and Lo delal in the plains*» (Poché 1989:5).

Auch sind die musikalischen Elemente wie Tonskalen, Melodie-, oder Verzierungstypen nicht das Entscheidende für die Bezeichnungen der freirhythmischen Gesänge. Aufgrund eigener Nachforschungen lässt sich dies schon nur bei den einleitend genannten Gattungsbezeichnungen sehr schön zeigen. Dazu folgende Beispiele: Das Wort Beyt (Arab. = Vers) wird oft genannt, weil man damit auf die Dichtung verweist. Oder wenn man in einem anderen Fall danach fragt, warum ein Sänger seinen Gesang Cîrok (= Erzählung) nennt, erhält man oft die Aussage: "Weil das eine Erzählung ist." Bei einigen dieser Begriffe enthält der Gesangstext genau dieses Wort in häufiger Wiederholung, etwa bei Delal, Heîranok und ähnlichen. Manchmal werden einfach Fremdwörter wie Meqam, Neğme, Qeual, Usan-hewa und weitere ähnliche Begriffe für diese Art Gesang verwendet. Auf die Frage nach dem Sinn des Wortes Payzok (= Herbst) kamen etwa folgende Antworten: "Weil der Gesang vom Herbst handelt", "weil er im Herbst vorgelesen wird" oder "weil der Gesang aus der Provinz Botan kommt", aber auch: "Weil er nicht in der üblichen Tonart für einen Lawik (i.e. Beyat) gesungen wird, sondern in einer anderen." Besonders die letzte Antwort zeigt, dass mit einem speziellen Begriff oft auch versucht wird, auf eine musikalische Besonderheit hinzuweisen, wobei es vorkommt, dass der Sänger merkt, dass es sich um etwas anderes handelt, ohne immer zu wissen, was geändert hat.

Im Grunde genommen könnten noch viele ähnliche Begriffe für dieselben freirhythmischen Gesangsformen gesammelt werden, aber sie würden höchstens die Verwirrung vergrößern. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass die Bezeichnung Lawik unter anderem allgemein bei den Kurden und besonders bei den Kirmancî am häufigsten verwendet wird. Wie bei den anderen Bezeichnungen verweist Lawik nicht auf Gesang, Dichtung, eine Gattungsart oder ähnliches, sondern es heisst einfach 'jung'. Bei den Nachforschungen dazu, weshalb eine Gesangsform Lawik/Jung genannt wird, kamen unter anderem folgende Antworten: "Weil sie von oder über Junge(n) gesungen wird", was aber nicht der Realität entspricht, weil sie von allen Leuten, eher von älteren Personen, interpretiert wird. Oder es heisst: "Weil im Gesang immer wieder der Begriff Lawik als Ausruf vorkommt"; "weil es sich auf die Gesangsform bezieht, die nur in Kirmancî gesungen wird und nicht in anderen Dialekten." Trotzdem und gerade weil Lawik sehr allgemein verwendet wird, kann folgende Schlussfolgerung gezogen werden: Jede Art dieser Gesänge, von gesprochener Volksdichtung in der Rezitationsform bis hin

zu allen melodischen Typen, wird als Lawik verstanden<sup>43</sup>. Lawik wird also als allgemeine Bezeichnung für diese Art von Gesang gebraucht.

Die textliche Ebene spielt bei dieser Art Gesänge eine bedeutende Rolle. Sie werden oft gerade durch den Inhalt identifiziert, der jeweils den Titel für einen Gesang liefert und manchmal als Gattungsbezeichnung gehandelt wird. Dabei werden vor allem die Themen um Liebe und Krieg, Şer-u-Evînî (Şer = Krieg, Evînî = Liebe), spezifisch mit Lawik verbunden, wie auch Christensen verschiedentlich beobachtet hat. Aber es gibt auch andere Themen, etwa die langen Geschichtserzählungen mit Chronik-Charakter, Çirok-u-Stran, das heisst gesungene Geschichte, genannt, oder allgemein bekannte Epen wie Mem-u-Zîn und so weiter. Weitere Titel-gebende Themen betreffen die Tapferkeit, die Reiterei und auch Protestgesänge. Die sprachliche Form der Gesänge reicht von relativ einfacher Sprache bis zu ausgearbeiteten poetischen Formeln.

Als Besonderheit für den gesungenen Lawik werden zu Beginn oft syllabische Ausrufformeln angetönt. Solche ohne Bedeutung lauten: lê-lê, lo-lo, da-lê-lo, da-lo-lo, da-hêyê hêyê, ey-lê-wayê, nema-nema und andere mehr. Manchmal tragen sie eine Bedeutung und bezeichnen beispielsweise Namen von Helden und Adligen wie Şêx-Meh'mud, Şêx-Eh'med Barzanî oder Simkoy-Şikak, aber auch Frauen wie Zêynebê, Cewahîrê. Wie in der Einleitung zu den ländlichen freirhythmischen Gesängen schon angetönt, sind diese Silbenfolgen manchmal verwirlicherweise auch zu Gattungsnamen geworden. Sie haben aber keinerlei musikalische Erklärungskraft.

Bei dieser Gattung fehlen systematische textliche und musikalische Begründungen, um verschiedene Beispiele auszuwählen. Aus den Untersuchungen und im Vergleich mit den eigenen Feldaufnahmen wird sehr deutlich, dass viele dieser gesungenen Stücke Nachahmungen von älteren Versionen sind, die der Untersuchung zur Verfügung stehen. Es gibt von Solecki (1955) und Christensen (1963 und 1965) aufgezeichnete Beispiele für Lawik, aber diese sind wenig hilfreich, da es sich auch um Wiederholungen älterer Versionen handelt. Deshalb drängt es sich auf, eine allgemein akzeptiertere, ältere und womöglich originale Reproduktion aufzugreifen. Da liegen die Aufnahmen des Sängers Kawês Ax'a (1889-1936) auf Schallplatten aus der Zeit von 1929-1935 von Baidaphon, der Bagdader Niederlassung von Odeon, sowie von Schallplattenfirmen wie Ne'ym und Nayf nahe. Sie wurden später immer wieder auch mit anderen Reproduktionsmöglich-

---

<sup>43</sup> Man darf diese Bezeichnung nicht mit dem Begriff Lawik in den irakischen Maqamat verwechseln, da der irakische Lawik eine einfache melodische Nachahmung eines kurdischen Lawik in einer einzigen Version ist.

keiten und Medien verbreitet. Die Aufnahmen von Kawês Ax'a, die wirklich überall als Lawik bezeichnet werden und auch später immer wieder nachgeahmt wurden, oft selbst unter anderen Bezeichnungen von anderen angeeignet wurden, sind eher original und deshalb repräsentativer für diese Gesangsform. Selbstverständlich gibt es neben Kawês Ax'a in der Geschichte des Lawik andere prominente Namen von verstorbenen Interpreten, deren Aufnahmen auch zur Verfügung stehen: Şakiro, Xerbetî Haco, H'emed Ax'ay-Mendo und Alî Jengarî sowie von Frauen wie Gulê und Mincê Jengarî als auch die berühmte Meryem Xan.

Ein kurzes Porträt zu Kawês Ax'a<sup>44</sup>, dessen richtiger Nachname Weys Eh'med lautet, beruht auf den Informationen von Celal Xoşnaw (1939-2005)<sup>45</sup>: Er wurde 1889 beim Berg Çarçil im Herzen Kurdistans beim Grenzpunkt zwischen Irak, Iran und der Türkei geboren. Er war ein Angehöriger des seminomadischen<sup>46</sup> Stamms der Herkî. 1915 wurde er sesshaft und lebte ein Jahr in der kleinen Stadt Riwanduz und später, bis zu seinem Ableben in einer anderen kleinen Stadt, Şeqlawe; beide Orte liegen in der Provinz Erbil. Seine Kunst hat er durch dieses seminomadische Leben, von Ort zu Ort reisend, gelernt; auch als Sesshafter besuchte er immer wieder die Nomaden, die regelmässig in seiner Umgebung erschienen, um wiederum neue Gesänge zu lernen. Eigentlich war Kawês Ax'a Stotterer, aber wenn er sang, konnte man nichts hören davon. Das heisst, er sang absolut fließend. Auch sein Gedächtnis war aussergewöhnlich gut, sodass er sehr viele Erzählungen, Märchen und Geschichten auswendig kannte. Darüber hinaus war er mit einer starken und schönen Stimme gesegnet. Charakteristisch für seine Stimme und deren Umfang war, dass er meistens im Kopf-Register sang und höchste Stimmlagen erreichen konnte, was immer besonders kennzeichnend war und ist für eine typisch kurdische Intonation. Von ihm wird also ein herausragender Lawik – "Genc Xelîl" – vorgestellt und analysiert.

Dieser Gesang wurde mit Kawês Ax'a wie gesagt in den frühen 30er Jahren aufgenommen, der ihn selbst von seminomadisierenden Kirmancî-sprachigen Kurden kennen gelernt hatte. Er wurde aus ungefähr 30 aufgezeichneten Gesängen nicht nur wegen seiner Schönheit und herausragenden Qualität ausgewählt, sondern auch weil er mit seinem Namen verbunden sehr vielen Leuten bekannt und beliebt ist. Auf der poetischen

<sup>44</sup> Ax'a bedeutet Lehnherr, Adliger, das heisst Landbesitzer. Kawês Ax'a war selber kein Adliger, aber er war immer mit solchen Leuten zusammen, weshalb er mit der Zeit so genannt wurde.

<sup>45</sup> Die Informationen Celal Xoşnaws zu Kawês Ax'a verdanke ich einerseits persönlichen Gesprächen und direkten Aufzeichnungen, die ich mit ihm machen durfte, als auch seinem Buch (2000) über den Sänger.

<sup>46</sup> Als Seminomaden werden diejenigen Gruppen und Stämme bezeichnet, die im Winter in ihren Dörfern der Täler wohnen und im Sommer mit ihrem Vieh auf den Höhen der Berge weiden. Der Übersommernsort heisst in Kirmancî Zozan und in Soranî Kwêstan.

Ebene handelt es sich beim Text wie bei vielen ländlichen Gesängen um Volksdichtung. Die Geschichte erzählt von einem Adligen namens Genc Xelîl, der sich anscheinend unfreiwillig unter den Osmanen in der Provinz Şam<sup>47</sup> befand. In dieser verhältnismässig kurzen Geschichte finden sich alle poetischen Elemente, die in einem Lawik ausgedrückt werden können, wie Liebe, Reiterei, Protest, Leiden, Sehnsucht und Heimweh sowie Hoffnung. Auf der formalen Ebene fallen zu Beginn und zwischen den einzelnen Textteilen die für Lawik typischen bis zu fünfzehnmal wiederholten Ausrufsilben auf: De-lê-lê were-lê-lê, were-lê-lê (bis), oder (dazwischen): Nemayê, nemayê (bis).

Diesen Gesang nahm Christensen (cf. 1965:13-14; Side A, Band 5) im Juli 1962 mit dem damals siebzigjährigen Sänger Hadji Hemedereş auf, der allerdings einen etwas beliebig wirkenden Soranî-Text dazu sang, was der Lawik-Tradition gar nicht entspricht. Es ist falsch, ein in Kirmancî gesungenes, bekanntes und verhältnismässig altes Helden-Epos durch ein andersartiges, simples Liebesgedicht in Soranî zu ersetzen. Diese allen Kurden geläufige Regel war Mitte des letzten Jahrhunderts für einen der Sprache nicht mächtigen Forscher nicht leicht zu durchschauen. Auch aufgrund des Vergleichs der Audioaufnahmen wird sofort klar, dass Hemedereş Kawês Ax'a nachgeahmt hat, wobei die Melodie nur annäherungsweise den Aufführungsregeln für Lawik entsprechend gesungen ist. – Nun hat Salihi in seinem Werk (1989:94-98) genau diesen Lawik vorgestellt, ohne seine Quelle, nämlich Christensen, anzugeben. Dabei macht er keine Anmerkungen dazu, dass der Originaltext (gewissermassen irrtümlich) in Soranî gesungen ist, und er übersetzt direkt aus dem Englischen den bei Christensen (1965:13-14) aufgenommenen Text (Salihi 1989:95). Dabei unterlief ihm der Fehler, die von Hemedereş gesungenen einleitenden Ausrufsilben "lê-lê", von Christensen in seiner Fussnote 36 (1965:14) korrekt mit *«has no meaning, as such, being used here for its alliterative value»* wiedergegeben, als Mädchennamen, nämlich als Leyla, misszuverstehen<sup>48</sup>.

Das Notenbeispiel 40, auf der folgenden Seite, enthält fünf Ausschnitte aus dem längeren Gesang von Kawês Ax'a, der melodisch immer dem gleichen Melodiemuster folgt, aber textbedingt unterschiedliche Längen aufweist. Wollte man die Noten des Gesangs vollständig aufschreiben, ergäbe dies für jedes Segment seitenlange Wiederholungen.

---

<sup>47</sup> Şam ist der alte im Mittleren Osten gebrauchte Name für das heutige Syrien.

<sup>48</sup> Dieser Exkurs zur Tradierungsgeschichte von Genc Xelîl ist ein weiterer Grund, warum hier genau dieses Beispiel zu Lawik ausgewählt werden musste.

Beispiel 40, Lawik "Genc Xelîl":

The image displays a musical score for 'Genc Xelîl' in staff notation. It consists of seven staves of music, all in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation is characterized by frequent slurs and ties, indicating a continuous, flowing melodic line. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. A triplet of eighth notes is visible in the fourth staff. The overall style is that of a traditional folk melody, likely from the region of the Lawik.

Wie man sieht, ist der Verlauf der melodischen Bögen immer sehr ähnlich mit musikalisch locker aufeinander bezogenen Varianten; aber es ist wichtig festzuhalten, dass die einzelnen Tonhöhen deutlich schwanken können, was nicht mit den Noten dargestellt werden kann, wie schon mehrmals angedeutet wurde. Gerade weil die Noten nur wenig über den Charakter dieser freirhythmischen Gattung aussagen können, werden sie hier stellvertretend für alle Gesänge dieser Gattung zu Analysezwecken wiedergegeben.

Traditionellerweise wird der Grundton von diesem Lawik ungefähr auf der Stufe Dugah gedacht. In der heutigen Praxis ist Dugah mit dem absoluten Ton re gleichgesetzt. Die Noten sind in jener Höhe notiert, in welcher Kawês Ax'a selbst singt, also in der Kopfstimme, was der traditionell richtigen Vortragsweise für diese Art Gesang ent-

spricht. Der Beginn des Melodiebogens ist sehr typisch für einen Lawik mit dem charakteristischen, zwei oder drei Töne umfassenden Schritt von der zweiten zur vierten Stufe; er könnte auch auf der dritten oder sechsten Stufe beginnen. Er geht dann vom tieferen zum höheren Raum der vierten und fünften Stufe, wobei er immer wieder in diesem Raum hinunter- oder hinaufspringt. Terz- und Quart-Bewegungen sind allgemein sehr charakteristisch für Lawik. Zum Abschluss kehrt er wieder zurück zum abschließenden Grundton.

### **Freirhythmische Gesänge im Soranî-Dialekt**

Im Soranî-Dialekt gibt es wiederum sehr viele Begriffe für die vielen freirhythmischen Gesänge, aber sie lassen sich nicht unter einem einheitlichen Wort zusammenfassen wie im Kirmancî unter Lawik. Es gibt verschiedene Gründe für die vielen Bezeichnungen: Einige freirhythmische Formen sind eigenständige Gattungen, andere sind vom Typus her wie Meqam-Modelle oder haben Meqam-ähnliche feststehende Melodien, aber es gibt auch Bezeichnungen, die nur bestimmte Wörter im gesungenen Text aufnehmen oder andere akzidentielle Verwendungen aufweisen. Die im Folgenden besprochenen freirhythmischen Formen lauten H'eyran, Beyt, Qetar, Xezal, und Bend. Daneben gibt es einige freirhythmische Gesänge, die Bezeichnungen wie Ella-weysî, Ay-ay, Xawker und anderes tragen und von vielen Leuten in verwirrlicher Weise als selbstständige Gattungen angesehen werden. Es handelt sich dabei eigentlich um Meqam-Melodietypen, die deshalb beim Thema Meqam behandelt werden.

Zum Begriff H'eyran gibt es unterschiedliche Meinungen. Einige sagen, H'eyran sei ein arabisches Wort und bedeute: bewundern. Andere denken, dies sei ein kurdisches Wort oder aus dem Arabischen entliehen und bedeute auf Kurdisch: sich opfern. Es gibt auch Personen, die damit nicht einverstanden sind und weitere Interpretationen dafür angeben, aber diese vermögen nicht zu überzeugen. H'eyran<sup>49</sup> als selbstständige Untergattung der ländlichen freirhythmischen Gesänge hat seinen Ursprung auf dem Land rund um Erbil in einem Bogen von Nordosten über Westen bis Südwesten, aber nicht in der Stadt selbst. Es verbreitete sich über die ganze Provinz Erbil hin und nordöstlich über die Grenze bis ins iranische Mukryan-Gebiet. In diesem Gebiet wird mit der Soranî-Dialektvariante Mukryan eine dem ländlichen, in der Umgebung von Erbil gesprochenen

---

<sup>49</sup> H'eyran ist eine eigenständige Gattung. Hier wird sie als Untergattung der ländlichen freirhythmischen Gesänge angesehen, weil sehr viele Gattungsbezeichnungen, die vom Charakter her ähnlich sind, zu einem grossen musikwissenschaftlichen Durcheinander führen würden.

Soranî-Dialekt sehr ähnliche Variante, Kirmancî-Destî-Hewlêrê<sup>50</sup>, gesprochen. Heute aber wird H'eyran auf dem Land und in der Stadt Erbil gepflegt. In den anderen umgebenden Regionen verbreitete sich H'eyran deshalb nicht, weil einerseits andere Dialekte, nämlich Kirmancî im Nordwesten und Silêmanî-Soranî im Südosten gesprochen wird, eine Soranî-Dialektvariante, die sich aufgrund von Lautverschiebungen weniger gut für H'eyran-Texte eignet. Auch Richtung Süden und Südwesten verbreitete er sich nicht, weil dort der Übergang ins arabische Sprachgebiet ist.

Zum textlichen Inhalt und zur Form gibt es für H'eyran einzelne schriftliche Arbeiten, während es keine Studien zur Musik gibt. In den textbezogenen Arbeiten unterscheiden Autoren wie Eh'med-H'eyran (1988), Se'dula-Şêxanî (1988), X'efur-Mexmurî (1996) nach verschiedenen Kriterien und stellen verschiedene Kategorien vor: zum Beispiel geographische – es wird zwischen Ebene und Berggebiet unterschieden – mit entsprechenden Unterteilungen. Andere Autoren unterscheiden nach Lokalität, wobei sie sich vorstellen, dass im Hof anders gesungen werden muss als draussen auf dem Berg. So werden eher ruhig und in tieferen Lagen vorgetragene H'eyran dem Hof oder der Ebene zugeordnet, während hoch, akzentuiert und eher laut vorgetragene draussen oder den Bergen zugeordnet werden. Dabei zeigt sich musikalisch, dass es sich bei beiden Kategorien um eine einzige Gattung handelt, die immer H'eyran genannt wird. Auch unterschiedliche Text-Inhalte führen nicht zu musikalisch relevanten Unterschieden: H'eyran handelt meistens von der Liebe; mit der Zeit wurden auch H'eyran gefunden, die von der Geschichte, von Sehnsucht nach der Heimat, Reiterei, Tapferkeit sowie Protest und anderem handeln, aber dies führt weder poetologisch noch musikalisch zu Unterschieden bei H'eyran.

Es gibt in der Geschichte viele prominente H'eyran-Sänger, von denen auch einige Aufnahmen überliefert sind. Die Wichtigsten unter ihnen waren: U'sman H'eyran Sincauy (1921-1967), H'esen H'eyran (gest. 1984), H'esen Sîsauey (geb. 1926), Resul Bêzar Gerdî (1922-1994) und andere.

Bei meinen Untersuchungen entstanden viele Feldaufnahmen von H'eyran-Sängern und es sind viele, auch kommerziell erhältliche Tonträger zusammengekommen. So gibt es auch die Aufnahmen von Solecki (1955:6; Side I, Band 8: "Hairan") und Christensen (1965:15; Side B, Band 2: "Heyran"<sup>51</sup>). Man kann ein paar charakteristische melodische

---

<sup>50</sup> Die Leute im Hinterland der Stadt Erbil werden allgemein Kirmancî genannt, aber sie sprechen nicht Kirmancî, sondern einen Soranî-Dialekt.

<sup>51</sup> Es ist immer schwierig, Sprachen wie das Kurdische mit lateinischer Schrift zu reproduzieren, wie die beiden unterschiedlichen Schreibweisen – und auch die früheren eigenen Unsicherheiten zeigen. Nach

Struktur-Elemente aufzeigen, die meistens so zu hören sind und deshalb eine Art Standard darstellen, wie im folgenden Notenbeispiel gezeigt wird.

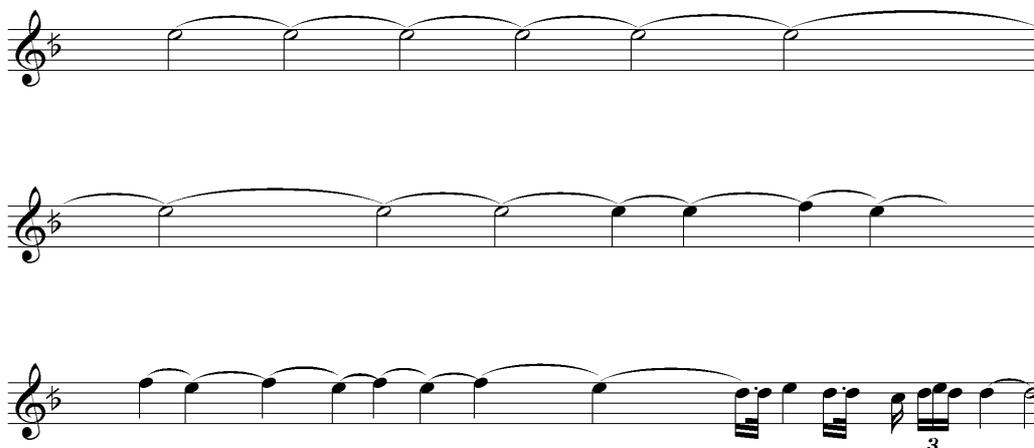
Beispiel 41a, "H'eyran":



Angenommen, es handelt sich um einen H'eyran auf re, beginnt er auf der zweiten Stufe mit einem charakteristischen, raschen Dreiton-Schritt, um anschliessend auf der vierten Stufe eine Weile liegen zu bleiben. In einer mittleren Phase schwankt der Sänger gerne in einer mittleren Lage zwischen fünfter/sechster und zweiter Stufe, bis er zum Schluss hin sehr typisch aus von oben zurück zum Grundton kehrt, den er deutlich, manchmal lange aussingt.

Es fehlt aber für H'eyran – ähnlich wie bei Lawik – eine systematische, musikalisch begründete Auswahl repräsentativer Beispiele, weshalb hier auf die Aufnahmen von 1992 mit A'reb U'sman (geb. 1954) zurückgegriffen wird, die auf der CD *Tenia – Kurdische "Lawik u Heiran" und Tanzlieder* (Asid 1999) publiziert wurden. A'reb U'sman ist nicht nur der Sohn des für seine Authentizität bei H'eyran bekannten U'sman H'eyran Sincauy (1917-1968) und Nachahmer des berühmten Sängers Resul Bêzar Gerdî (1922-1994), sondern er repräsentiert selbst mit grosser Authentizität die H'eyran-Tradition, wie dies heute nur noch wenige tun. Hier wird also ein H'eyran von A'reb U'sman (Asid 1999) als Beispiel zwecks Analyse transkribiert.

Beispiel 41b, "H'eyran" von A'reb U'sman:



---

reiflicher Überlegung wird das Wort H'eyran nur so geschrieben wegen seinem gutturalen Eingangslaut; mehr dazu siehe im Anhang.



Nun, er beginnt in einer höheren Tonlage mit dem relativen Grundton auf la – die Tonskala ist aber Beyat, also typisch für H’eyran. Wie man sieht, lässt er den charakteristischen Dreitonschritt aus und beginnt direkt auf der fünften, nicht nur vierten Stufe, die er sehr lange in der Art des spanischen "cante jondo"-Stils aussingt, bis er in die mittlere Phase mit den typisch schwankenden Tönen kommt. Er beschliesst den H’eyran in charakteristischer Weise mit einer längeren absteigenden Sequenz, um auf dem Grundton zu landen.

Eine andere in Soranî verwendete Bezeichnung für gesungene Volksdichtung heisst Beyt. Selbst im Kirmancî wird das Wort Beyt neben vielen anderen Begriffen verbreitet für 'Volksdichtung' verwendet. Es wird überall fälschlicherweise auch häufig anstatt Lawik oder andere Gattungsbezeichnungen gebraucht, wie früher schon angedeutet wurde – angesichts der Tatsache, dass für jede poetische Strophe Beyt (wie früher erklärt = Vers) gesagt wird. In der Umgebung der Stadt Mahabat im iranischen Teil Kurdistans jedoch sind solche Gesangsformen eine eigenständige Untergattung. Auf der Textebene gedacht wird sie manchmal als eigenständige Gattung angenommen; inhaltlich erzählt sie eine vollständige Geschichte. Sie hat mit der Zeit den Namen Beyt bekommen. Auf der musikalischen Ebene folgt mehrmals wiederholt auf eine Art gesprochener Rezitation ein

freirhythmischer Gesang. Abgeschlossen wird ein Beyt in der Regel mit einem rhythmischen Lied, genannt Paşbend. Diese Untergattung ist heutzutage die einzige freirhythmische ländliche Form, die zu Recht als Beyt bezeichnet werden kann.

Der Gesang mit dem Titel "Xecê-u-Syamend" ist der bekannteste Beyt, der von vielen Kurden leicht als solcher erkannt wird. Ein weiteres Beispiel für Beyt gibt es auf einer von Christensen veröffentlichten Schallplatte (1965: Side A, Band 4) mit dem Titel "Şor Mehmûd û Xatû Merzêgan", das dort als «*Narration with inserted sung recitations, beyt*» (1965:11) bezeichnet wird.

Gemäss Nachforschungen über die Frage, ob es sich etwa bei Qetar wirklich um eine selbstständige Gattung der ländlichen freirhythmischen Gesänge handelt, hat sich immer wieder gezeigt, dass es dabei um einen einzigen Gesang geht, der überdies immer wieder gleich vorgetragen und Qetar genannt wird. Musikalisch gesehen handelt es sich eigentlich um einen bestimmten Meqam-Melodietyp. Qetar ist allerdings auf dem Land verbreitet, nicht in der Stadt – und zwar im südlichen und südöstlichen Teil des Soranî-Gebiets.

Daneben gibt es eine ganze Reihe ländlicher freirhythmischer Gesänge, in Soranî gesungen, die aber religiöse Texte enthalten und deswegen eigene Bezeichnungen erhalten: Xezel, Medih', Teratîl, Zikir, Laja und andere. Da sie, musikalisch betrachtet, alle mit Rezitation und in gleicher freirhythmischer Art vorgetragen werden, gibt es keine Gründe, ihnen eine eigene musikalische Untergattung zuzuweisen, sondern sie sollen als muslimische ländliche freirhythmische Gesänge angesehen werden.

Es gibt auch noch andere Gesänge in Soranî, die freirhythmisch gesungen werden, die verschiedene Namen wie Dilo, Gelo, Suare und Behar tragen, die als eigenständig angesehen werden, darunter auch Bend (Kurd. = Vers), der oft von Beyt (Arab. = Vers) unterschieden wird. In Wirklichkeit handelt es sich immer um dieselbe freirhythmisch vorgetragene Art: Volksdichtung.

### **Freirhythmische Gesänge in anderen, kleineren Dialekten**

Es gibt auch in Gebieten mit kleineren lokalen Dialekten freirhythmische Gesänge, die viele verschiedene Bezeichnungen tragen; es ist aber ähnlich wie mit denjenigen bei den grösseren beiden Dialekten: Es handelt sich immer um rezitierte und gesungene Volksdichtung. Allerdings gibt es eine Art freirhythmischer Gesänge mit einer besonderen Gesangstechnik, die für die südlichen Dialekte spezifisch ist, also für den Dialekt Guranî, speziell Hewremanî, auf deren Erwähnung hier nicht verzichtet werden kann, obwohl sie nur in einem sehr kleinen Gebiet Kurdistans verbreitet sind. Sie lassen sich allerdings

noch schwieriger in westlicher Notation transkribieren wegen starker tonaler Schwankungen und der Oszillation der Stimmgebung, die charakteristisch ist für diese freirhythmischen Gesänge.

Diese spezielle Gesangsart ist allgemein bekannt unter dem Namen Hore, von den Einheimischen Hure genannt. Zu dieser Gesangsart wird auch oft Syaçemane gesagt. Obwohl behauptet wird, es bestehe ein Unterschied zwischen diesen beiden Arten, werden sie beide auf die gleiche Art mit gleicher Gesangstechnik vorgetragen. Eine beinahe gleiche Vortragsart gibt es bei einer kurdischen Stammesgruppe, genannt Caf. Diese Art Gesang ist deshalb bekannt als Horey-Caf. Dasselbe gilt für die Stammesgruppe Gelhurî, die mit der Verwendung der Eigenbezeichnung andeuten will, dass diese Gesänge ihre eigenen Gesänge sind und deshalb mit ihrem Stammesnamen, Gelhurî, benannt werden.

## Meqam

### Einleitung, Begriffsgeschichte und Definitionsversuche zu Meqam

Die Definition von Meqam und das musikalische Verständnis darüber verlangt zunächst eine kurze Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte und mit der Frage, woher die Bezeichnung Meqam kommt, die hier kurz nachgezeichnet wird. Für diese Art von Musik wurde ursprünglich nicht das Wort Meqam angewendet, wie die schriftlichen Quellen bezeugen. Das Wort erschien erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts und wird seither bis heute verwendet. Es war der Kongress von Kairo über arabische Musik, 1932, der sich entschied, die Bezeichnung Meqam als einheitlichen Terminus einzuführen anstelle vieler verschiedener historisch bezeugter musikalischer Begriffe. Unter anderem waren dies Awaz, Berde, Burc, Destan, Deur, Eduar, Leh'n, Neg'me, Nube, Perde, Şed, Şidud und Tebi'.

In diesem Zusammenhang ist es nützlich zu wissen, dass Meqam mehrere Bedeutungsebenen hat, die kurz wie folgt zusammengefasst werden: Zunächst bezeichnet Meqam Töne und deren Intervalle, dann wird das Wort für Skalen verwendet, sodann wird es für Melodietypen gebraucht und schliesslich wird damit der melodisch-musikalische Charakter erfasst. Die Bezeichnung Meqam vereint alle diese Bedeutungen unter sich, so dass der Begriff heutzutage für alle genannten musikalischen Aspekte gebraucht wird<sup>52</sup>.

Um die Verwendung der musikalischen Begriffe einordnen zu können, ist es notwendig, in den historischen Quellen nachzusehen, welche Termini auf welche Weise eingesetzt wurden. So bezieht sich der irakisch-arabische Autor Hashim al-Rajab in seinem Buch über Musik und Musiker des Dunkeln Zeitalters<sup>53</sup> auf den grossen Musiktheoretiker Sefî-edîn el-Urmewî (1216-1294), der als Erster die Begriffe el-Eduar und Awazat anstelle von Destan, E'sabî und Teqenîs für solche Art von Musik verwendete (siehe al-Rajab H. 1982:22). Vom Musiktheoretiker Qudbedîn el-Şîrazî (1232/6-1310) behauptet er, dass dieser als Erster in der Geschichte in seinem Buch *Dirat al-Tac* das Wort Meqam verwendet habe anstelle der Wörter Deur und Şed (1982:27). In der Geschichte und zum Teil bis heute wurden aber sehr wohl alle oben genannten Wörter und weitere solche Begriffe im Zusammenhang mit dieser Art Musik und Gesang gebraucht.

<sup>52</sup> Die heutigen kurdischen Musiker vermeiden allerdings die damit verbundenen Komplikationen und verwenden stattdessen für Noten das Wort Note und den jeweiligen Notennamen oder für Skalen das Wort Skêl und dann deren Namen, also z. B. Skêl Beyat, und verstehen unter Meqam nur die melodisch-melodischen Aspekte und deren spezifischen Charakter und Affekte.

<sup>53</sup> Gemeint ist die Zeit seit der Zerstörung von Bagdad durch Hulagu, 1258, zugleich das Ende der goldenen Zeit der Abassiden, bis 1904.

Henry George Farmer bezieht sich in seiner *A History of Arabian Music* (1967, erstmals 1929 erschienen) auf den alten Musikhistoriker Isfahani (897-976), der sich seinerseits auf Yunis el-Katib (gest. 765) mit der ältesten schriftlich überlieferten Quelle beruft, der damals die Musikgeschichte von der Zeit der Sassaniden (ca. 224-642 n. Chr.) bis zu seiner eigenen frühislamischen Zeit beschreibt. In diesem Buch schreibt Farmer allerdings, «[t]he word *dastān* is Persian for "fret", [...] places on the finger-board of the *'ūd* (lute) and *tunbūr* (pandore). Further, there are reasons for believing that the Arabs altered their *accordatura* of the *'ūd* according to the Persian method» (Farmer 1967:70). Farmer erwähnt auch den Musiktheoretiker 'Abd al-Qādir ibn Ghaibī (gest. 1435), der von den Melodien, die zu den rhythmischen Modi gesetzt worden seien, schrieb, dass sie als die *Dastanat* (Sing. *Dastan*<sup>54</sup>) bekannt gewesen seien und dass ihr Ursprung Barbad dem Hof Sänger eines Sassaniden-Monarchen zugeschrieben worden sei (Farmer 1967: 198-199).

Die historischen Zeugnisse verschiedener Autoren, die Farmer in Auszügen in seiner Studie versammelt hat, zeigen, dass das altiranische Wort *Destan* ebenfalls multifunktional angewendet wurde, nämlich einmal für die Bundstege auf der *U'd*, das heisst also die Fingerpositionen darauf, ein anderes Mal für die Melodien, die zu rhythmischen Modi gesetzt wurden. Im Zusammenhang mit der Position der Finger auf dem Saiteninstrument gibt es eine weitere, auffällige musikalische Parallele zwischen *Destan* und *Meqam*: Beide beziehen sich darauf. Während das altiranische Wort für Hand mit der Zeit musikalisch die Bedeutung für Fingerstellungen auf der *U'd* bekam, hat das Wort *Meqam* zunächst die allgemeine Bedeutung Platz – für alle Orte – und wurde dann ebenfalls als 'Positionen der Finger auf der *U'd*' verwendet.

Es zeigt sich also, dass beinahe alle historischen Quellen das Wort *Destan* für *Meqam* verwendeten. Man darf also davon sprechen, dass das Wort *Meqam* in gewisser Weise die Bedeutung und die Philosophie von *Destan* geerbt hat. Wenn wir daher von dieser Art Musik sprechen, ist es selbstverständlich und logisch, den Begriff *Meqam*, der sich verselbständigt hat, zu gebrauchen. Die Vermutung, dass die Verbreitung des Begriffs *Meqam* etwas mit dem Versuch einer möglichen Arabisierung zu tun haben könnte, bleibt eine offene Frage. Dabei wird das Wort *Meqam* im musikalischen Sinne in den arabischsprachigen Ländern selten gebraucht, sondern es gibt viele andere Wörter mit

---

<sup>54</sup> Eigenartigerweise wurde die Pluralform «*Dastan*» im Arabischen als Singular verstanden und deshalb nochmals pluralisiert zu «*Dastanat*». Das Wort *Dest* heisst auf Kurdisch und Altiranisch Hand, *Destan* meint Hände und wird wie folgt gebraucht. Man sagt: Leg deine Hand (*Dest*) auf das Griffbrett, und meint: Leg deine Finger darauf; also Hand für Finger.

derselben Bedeutung: Mawal in Aegypten, Qudud Helebie in Syrien, Tebi', Taabi' und Nube allgemein in Nordafrika, speziell in Tunesien, und Jebelî oder Mawal Jebelî in Libanon; im arabischen Irak südlich von Bagdad sagt man unter anderem Abu-z'th'ya, Sueh'lfî oder E'tabe; in Bagdad, Mosul und Kirkuk jedoch gibt es eine grosse irakische Meqam-Tradition, die Meqam genannt wird. Im Gegensatz dazu wird Meqam oder eine sehr ähnliche Schreibweise davon in den meisten nicht-arabischsprachigen Ländern, insbesondere in der Türkei, in Aserbajdschan und anderen Ländern, sowie im südwestlichen Teil Kurdistans verwendet: Maqam, Meqam, Mugam, Megam, Mekam, Makam, Muqam, Maqamat, und in Usbekistan wird diese Tradition als Şeş-Meqam bezeichnet. Einige Kurden sagen dazu auch Mqam, in lateinisch-kurdischen Buchstaben Miqam geschrieben. Ein Sonderfall stellt die persische Musik dar, wo gemäss dem persischen Musikwissenschaftler Hormoz Farhat vor der Qajar-Periode (1785-1925) der Begriff «*Maqām*» sowohl inhaltlich als auch als Name im Gebrauch war, der nachher abgelöst wurde vom Dastgah-Konzept (Farhat 1990:19).

Gemäss den Meinungen verschiedener Experten erweist sich die Definition und das Studium von Meqam als ein sehr schwieriges Unterfangen für beide Seiten, einerseits für die Träger der Tradition, andererseits für die westlichen Forscher. Zunächst also die Vorschläge einiger Spezialisten zum Thema. Jürgen Elsner hält fest:

*«Seit Jahrzehnten schon und heute immer noch zieht das Problem des maqam als Besonderheit der Musizierpraxis bzw. der Musikproduktion des muslimischen Kulturbereiches die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft auf sich. Die Gründung der Study Group „maqam“ beim International Council for Traditional Music auf einer ersten Arbeitstagung 1988 in Berlin hat das erneut unterstrichen. Jedoch muss bei aller Wertschätzung der bisherigen Bemühungen und vieler hervorragender Forschungsergebnisse (s. Khatschi, Oransay, Wilkens, Massoudieh, Touma, Nettle, Sieglin, Signell, Ogger u.a.) festgestellt werden, dass die Lösung des vielgestaltigen Problems noch keineswegs gefunden ist und weiterer intensiver Bemühungen bedarf.»*  
(Elsner 1992:131)

Einige Wissenschaftler nutzen eine vereinfachende Definition von Meqam als Arrangement von Intervallen, und andere definieren ihn einfach als Improvisationstechnik. Wieder andere wie Scheherazade Qassim Hassan schreiben:

*«1) Makam as a melodic mode is the basis of all categories of musical forms in the Arab and Islamic world. 2) Makam is a specific vocal art form which, except for Irak, is unknown elsewhere in the Arab world.»* (Hassan 1989:133)

Weiter beschreibt Hashim al-Rajab den irakischen Meqam als eine Gruppe von Melodien, die zusammen harmonieren (al-Rajab H. 1983:64). Jürgen Elsner hingegen nimmt Meqam als *«Melodiegestalt, Melodietyp, Melodiemodell, melodischer Gestalttyp, melodisches Skelett, modaler Melodietyp, Raummodell u.s.w.»* (Elsner 1975:208; Wiederabdruck in 1989:8). Touma beschreibt Meqam als ein Phänomen oder genauer: *«Das Maqamphänomen ist eine vokal oder instrumental improvisierte Musikform, die ein einzigartiges Improvisationsverfahren innerhalb der heutigen traditionellen Kunstmusik der Araber darstellt»* (Touma 1975:57).

Hormoz Farhat beschreibt den persischen Destgah mit einer anderen Definition: *«A dastgāh has been taken to be the counterpart of the Indian raga and the maqām of the Turko-Arabian musical traditions. [...] None of these describes a dastgāh adequately.»* An gleicher Stelle sagt er, *«[a]ccordingly, a dastgāh signifies both the title of a grouping of modes, of which there are twelve, and the initial mode presented in each group»* (Farhat 1990:19). Über Meqam in persischer Musik findet er: *«[M]aqām signified a mode, with its usual properties of pitch function and intervals, plus a particular melodic format upon which improvisation and composition are created»* (Farhat 1990:23).

Neben den vorgestellten Definitionsversuchen gibt es noch eine weitere Anzahl komplizierender Vorstellungen über Meqam wie Kunstmusik, klassische Musik, Elitenmusik, urbane Musik, aristokratisch-gehobene Musik, arabische Musik und so weiter. Wie beschrieben, kann das Problem Meqam auf diese Weise nicht als Ganzes gelöst werden, aber es lassen sich einzelne Knoten auflösen, wie im Folgenden gezeigt wird.

### **Meqam als Bezeichnung von Tönen**

Meqam ist also, wie gesagt, ein multifunktionaler Begriff, der mehrere musikalische Themen gleichzeitig anspricht. Als Erstes bezeichnet Meqam die Position der Finger auf einem Saiteninstrument, traditionellerweise eine Tenbur oder U'd. Die Noten und Stufen, ausgehend von der leeren Saite und dann jede Fingerposition, erhalten das Wort Meqam in der Bedeutung von 'Position'; und jede Stufe bekommt einen eigenen Namen, in anderen Worten: Jede Note hat einen eigenen Namen. Die Höhe des ersten oder tiefsten Tones wurde traditionsmässig an die Stimme, das heisst den tiefsten Ton des Sängers angepasst,

so dass ein Ton manchmal tiefer, manchmal etwas höher gestimmt wurde. Als man das erste Mal versuchte, das westliche Notationssystem darauf anzuwenden, gab es Komplikationen und Schwierigkeiten, weil der tiefste Ton nicht mit einem absoluten Ton la mit der auf 440 Hz bestimmten Frequenz in Übereinstimmung oder wenigstens in ein stabiles Verhältnis gebracht werden konnte; dieser tiefste Ton weist nämlich keine exakte Frequenz, sondern nur annähernd die Frequenz von  $\pm 200$  Hz auf. In der späteren osmanischen Zeit hat man für die tiefste Stufe  $re_2$  gesetzt. Noch später wurde  $re_2$  durch  $sol_2$  ersetzt<sup>55</sup>. Der musikalische Raum für Meqam umfasst ungefähr zwei Oktaven, in welchem die Töne entsprechend ihre eigenen Namen haben. Der erste oder tiefste Ton wird also immer Meqam Yekgah, d. h. Position Yekgah, genannt. Von diesem Yekgah ausgehend wird der musikalische Raum in 49 tonale Stufen unterteilt, die, gemäss temperiertem System theoretisch je 50 Cents<sup>56</sup> Abstand voneinander haben. Es gilt dabei zu beachten, dass diese Stufen in der praktischen Musik nie chromatisch nacheinander angewendet werden, sondern dass sie in bestimmten tonalen Kombinationen eingerichtet sind; der Mindestabstand zwischen zwei Tönen entspricht einem Intervall von zirka  $\pm 100$  Cents. Das kleinste Intervall darf konkret schon etwa 80 oder weniger als 100 Cents umfassen, aber nie ein solch kleines Mass wie 50 Cents erreichen.

Viele Namen der einzelnen Töne, die für Meqam in einigen geschichtlichen Quellen darüber überliefert wurden, enthalten kleine Partikel, die überall in dieser Musikart verwendet werden, um kleine Variationen anzudeuten: qerar (Arab. = tiefe Stimmlage), meint eine Oktave unterhalb des Referenznamens; nîm (Pers. = halb), bezieht sich auf die Note nachher und meint eine halbe (westlich gedacht: vierteltönige) Vertiefung der nachfolgenden Note; tek (Kurd. = neben), bezieht sich auf die vorhergehende Note und meint eine Erhöhung von ungefähr 50 Cents; cewab (Arab. = Antwort), meint eine Oktave über dem Referenznamen, zum Beispiel: cewab H'îcaz = die Oktave über H'îcaz.

Es folgt eine Liste mit den durchnummerierten Notennamen in der Abfolge der Stufen, die den gesamten Tonraum des Meqam-Repertoires umfassen, und ihre Übersetzung beziehungsweise Bedeutung. Zum Vergleich und besseren Verständnis dieser Namen siehe das anschliessende, analog durchnummerierte Notenbeispiel.

---

<sup>55</sup> In neuerer Zeit ist  $sol_2$  als Standard für Yekgah gesetzt worden, auf den alle anderen Töne bezogen sind.

<sup>56</sup> In der Praxis weisen gesungene Meqams mit Frequenzanalyse traditionellerweise und bis heute nicht temperierte Abstände, das heisst nicht immer genau 50 Cents, auf.

- 1- **Yekgah** (sol<sub>2</sub>), Altiranisch: yek<sup>57</sup>, Kurdisch = eins oder Erster, gah<sup>58</sup> = Position oder Platz, also Yekgah = der erste Platz
- 2- **Nîm qerar H'îsar**, h'îsar = umzingelnd oder Embargo, also: eine Stufe, d.h. ein angenommener Viertelton tiefer als eine Oktave unterhalb von H'îsar
- 3- **Qerar H'îsar**, Arabisch: qerar = tiefe Stimme, also: eine Oktave unterhalb von H'îsar
- 4- **Tek qerar H'îsar** = höher als qerar H'îsar
- 5- **Uşeyran**, Arabisch: hat verschiedene Erklärungen und Interpretationen; einige sagen, dass es eine Grassorte sei, und andere, dass es ein Wort mit Verkleinerung von Eşîre = Stamm sei
- 6- **Nîm E'cem U'şeyran** = tiefer als E'cem U'şeyran
- 7- **E'cem U'şeyran**, Arabisch: die Araber sagten früher zu allen nicht-arabischen inklusive altiranischen Völkern E'cem = Fremde Völker
- 8- **Îraq**: bezieht sich auf den Irak
- 9- **Keweşit**, Altiranisch
- 10- **Tek Keweşit** = höher als Keweşit
- 11- **Rasit**, Altiranisch, Kurdisch = gerade und geradeaus
- 12- **Nîm Zêrgule** = tiefer als Zêrgule
- 13- **Zêrgule**, Altiranisch, Kurdisch: Zêr = Gold, gul = Blume, Zêrgule = goldene Blume
- 14- **Tek Zêrgule** = höher als Zêrgule
- 15- **Dugah**, Altiranisch: du = zwei, Gah = Platz; sozusagen zweiter Platz
- 16- **Nîm Kurd** = tiefer als Kurd
- 17- **Kurd**: bezieht sich auf die Kurden
- 18- **Sêgah**, Altiranisch: sê = drei, also dritter Platz
- 19- **Busalîk**: manche verstehen es als Ebu Salîk, in Arabisch Ebu = Vater, Salîk als Personennamen: Vater von Salîk
- 20- **Tek Busalîk** = höher als Busalîk
- 21- **Çargah**, Altiranisch: çar = vier, also vierter Platz
- 22- **Nîm H'îcaz** = tiefer als H'îcaz
- 23- **H'îcaz**: der alte Name für die Arabische Halbinsel
- 24- **Tek H'îcaz** = höher als H'îcaz
- 25- **Newa**, Altiranisch, Persisch = Mitte
- 26- **Nîm H'îsar** = tiefer als H'îsar
- 27- **H'îsar**: Name siehe oben
- 28- **Tek H'îsar** = höher als H'îsar
- 29- **H'useynî**, Arabisch: bezieht sich auf den Personennamen Huseyn
- 30- **Nîm E'cem** = tiefer als E'cem
- 31- **E'cem** = Name siehe oben
- 32- **Auc**, Persisch = aufwärts
- 33- **Mahur**, Neu-Persisch: ma = Wasser, Lehnwort aus dem Arabischen; Hur = Freiheit, ebenfalls Lehnwort aus dem Arabischen, Mahur = Wasser des freien Willens
- 34- **Tek Mahur** = höher als Mahur
- 35- **Kurdan**: bezieht sich auf Kurden, Kurdisch: Plural von Kurde
- 36- **Nîm Şah-naz** = tiefer als Şah-naz
- 37- **Şah-naz**, Altiranisch: Şah = König, naz = kokett; also Şah-naz = Liebste des Königs, wenn sie etwas von ihm will

<sup>57</sup> Yek, du, sê, çar und pênc sind kurdisch-persische Zahlwörter für eins bis fünf, die bei Meqam in allen Kulturen zur näheren numeralen Bezeichnung musikalischer Verhältnisse verwendet werden – wie hier für die Tonstufen.

<sup>58</sup> Die kurdische Silbe gah findet sich bei den Wörtern als Suffix, bei denen angedeutet werden soll, dass es dafür einen Platz gibt. Wie zum Beispiel in Cêgah (= Platz an einem bestimmten Platz), Rêgah (= Weg an einem bestimmten Ort), Dergah (= Platz, wo man durchgehen kann: Türe).

- 38- **Tek Şah-naz** = höher als Şah-naz
- 39- **Muh'eyer**, Arabisch = Erstaunen
- 40- **Nîm Sunbule** = tiefer als Sunbule
- 41- **Sunbule**, Kurdisch = Ähren
- 42- **Buzurk**, Persisch = riesig
- 43- **H'useynî-şed**, Arabisch: şed = binden: an Huseyn gebunden
- 44- **Tek H'useynî-şed** = höher als H'useynî-şed
- 45- **Mahuran**: verbunden mit Mahur (siehe oben)
- 46- **Nîm cewab H'îcaz** = tiefer als Oberoktave zu H'îcaz
- 47- **Cewab H'îcaz**, Arabisch: Oberoktave zu H'îcaz
- 48- **Tek cewab H'îcaz** = höher als H'îcaz
- 49- **Remel-tutî**, Bedeutung in den Sprachen des Mittleren Ostens unbekannt; dazu existiert eine alternative Bezeichnung, die manchmal statt Remel tutî gebraucht wird: **Şhim**, Arabisch = Pfeil

Beispiel 43, Tonhöhen der 49 Notennamen im Fünfliniensystem.

Wie man leicht erkennen kann, erschliesst sich der Sinn einiger Namen ganz von selbst wie Yekgah, Dugah etc., die sich auf Stufenbezeichnungen beziehen. Andere Namen lassen immerhin ein Ordnungsprinzip erkennen wie topographische oder botanische Bezeichnungen. Aber die musikalische Logik dahinter ist kaum zu verstehen. Daneben gibt es ganz andere Namen, die sich noch viel weniger erklären lassen. Dennoch haben sie sich als Notennamen etabliert.

Ebenso leicht ist zu erkennen, dass die Namen aus verschiedenen Sprachen stammen, und zwar je ungefähr ein Drittel aus dem Persischen, Kurdischen und Arabischen. Aber es finden sich unter diesen Bezeichnungen keine anderen Sprachen des Mittleren Ostens. Trotzdem gibt es auch in anderen Gesellschaften rund um die genannten Sprachgebiete musikalisch differenzierte und hoch entwickelte Kulturen des Meqam wie etwa in der Türkei und in Aserbaidshän.

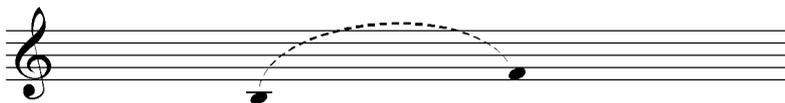
Einige dieser Namen, die auf nicht-arabische Wurzeln verweisen, werden von anderen Autoren, besonders einigen arabischen, nicht richtig ausgesprochen und entsprechend falsch transkribiert, wie zum Beispiel Yakah statt Yekgah, Zirkulah statt Zêrgule oder Sikah statt Sêgah u.s.w., wobei sie von den irakischen Arabern richtig, das heisst in ihrem

ursprünglichen Wortlaut geschrieben werden. Einer der Gründe für die falsche Aussprache liegt darin, dass es sich für sie um fremdsprachliche Wörter handelt, ein anderer liegt darin, dass auf dem Kairoer Kongress nicht die originalen Bezeichnungen, sondern arabische Transkriptionen festgelegt wurden. Nun fragt man sich, warum Salihi als Kurde die arabisch transkribierten Bezeichnungen verwendet. Eine mögliche Begründung liefert er selbst, weil er das meiste einfach vom Kairoer Kongress übernimmt (1989:114ff., etc.), ohne darüber nachzudenken<sup>59</sup>.

### **Meqam als Bezeichnung für Tonräume/Skalen**

Neben den Noten werden auch die Skalen Meqam genannt, und sie tragen eigene Namen. Auch die exakte Tonhöhe ihrer Grundtöne ist variabel und liegt traditionell im Tonraum von etwa dem Frequenzbereich zwischen  $\pm 250$  Hz und  $\pm 350$  Hz.

Beispiel 44, ungefähre Tonraum für die Grundtöne der Skalen:



Heutzutage werden die Grundtöne der Skalen auf den tiefsten Ton Yekgah bezogen, der wie gesagt absolut genommen als  $sol_2$  angesehen wird. Von diesen Grundtönen aus werden tonale Räume mit bestimmten Intervallabfolgen oder Ton-Kombinationen gebildet. Dabei gilt es daran zu denken, dass der Grundton eines Tonraums diesen sowohl nach oben wie nach unten definiert. Das heisst, der Grundton muss nicht der tiefste Ton einer Skala sein. Es gibt im Grunde für kurdische Musik sieben Möglichkeiten, diese tonalen Räume zu bilden, die als Skalen verstanden werden. Sie lauten: Beyat, Çargah, H'îcaz, Kurd, Nehawend, Rasit und Sêgah. Dabei geht man von den traditionellen Möglichkeiten aus, die Intervalle von jeweils ungefähr 100, 150, 200 und 250 bis etwa 350 Cents zulassen – ohne dabei zu vergessen, dass es sich um theoretische Intervalle zwecks Analyse handelt, weil in der Praxis von Meqam das Schwanken um eine Tonhöhe das wesentlichste Element ist. Es muss festgehalten werden, dass die Umstellung von einem Teil einer angegebenen Skala zusammen mit einem anderen Teil einer angegebenen Skala als neu konstruierte Skala angesehen werden könnte. Beispiel: Nehawend ist wie ein harmonisches Moll auf re. Wenn der zweite Tetrachord dieses harmonischen Molls als erster Tetrachord genommen wird und der erste als zweiter darübergestellt wird, wird daraus eine Skala H'îcaz. Weitere solche Umstellungen (nicht nur mit Tetrachorden) ermöglichen die Bildung vieler weiterer Skalen, die von vielen deshalb als eigenständig

<sup>59</sup> Dies zeigt sich auch in der unreflektierten, weil falschen Aussage, dass für das kurdische Tonsystem das arabische gelten müsse, das auch für die persische und türkische Musik gelte (Salihi 1989:113).

interpretiert und mit weiteren Skalenbezeichnungen benannt werden, was zu einer nahezu unbegrenzten Anzahl Skalenvarianten führen würde. Diese Umstellungsverfahren gehören aber zu den skalenbildungstechnischen Möglichkeiten der genannten Skalen – und zwar als Variationsmöglichkeiten, wie sie bei den einzelnen Skalen vorgestellt werden. Trotzdem haben einige Theoretiker und Autoren unterschiedlicher Herkunft (auch aus unterschiedlichen Kulturen) eine andere Vorstellung davon und zählen deshalb die Skalen auf andere Art und Weise.

Die traditionelle Logik der Grundtöne jeder Skala mit dem Bezug auf den tiefsten Ton des Sängers als Yekgah wurde beibehalten. Der zweite Ton, Dugah, liegt ungefähr eine Quinte über Yekgah, entspricht also heutzutage unter absoluten Verhältnissen dem Ton re. Die Grundtöne der Skalen Beyat, H'ıcaz und Kurd liegen auf der Stufe Dugah. In der traditionellen Logik muss der Grundton von Rasiit und Nehawend ungefähr einen Ton tiefer liegen als Dugah. Der Grundton von Sêgah muss ein bisschen über Dugah, aber keinen Ganzton höher liegen. Absolut und temperiert gesehen, liegt er dementsprechend einen Dreiviertel-Ton höher als Dugah. Und der Grundton von Çargah liegt traditionellerweise an höchster Stelle von allen Skalen, etwa anderthalb Ganztöne über Dugah. Als Neuerung ist es heutzutage durchaus möglich, dass die Skalen, d.h. ihre Grundtöne in anderen Lagen angesetzt werden – besonders in höheren Lagen, die als Transpositionen angesehen werden.

Es gibt verschiedene Gründe für diese Einteilungen. Einer ist: Traditionellerweise achtete man darauf, den tiefsten Ton eines Sängers als Referenz, also Yekgah, zu nehmen und den Grundton für die Skalenbildung eine Quinte darüber zu legen. Der zweite Grund bezieht sich auf die Instrumentalstimmung: Wenn man ein Saiteninstrument stimmt und die tiefste leere Saite als tiefsten Ton Yekgah nimmt, dann liegt der Grundton des tonalen Raums ungefähr eine Quinte darüber. Die dritte Argumentation arbeitet mit dem Konzept 'Grundton und darüber liegende Stufen': So werden die Töne als Stufen über dem tiefsten Ton, Yekgah, gedacht mit der zweiten Stufe eine Quinte darüber. Dort werden die Grundtöne der tonalen Räume oder Skalen angesiedelt. Normalerweise wird zur Stufe Derece (Arab. = Stufe) gesagt und die entsprechende Nummerierung gesetzt, z.B. Derece Dugah, Derece Sêgah, Derece Çargah, Derece Pêncgah<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Interessant ist die Beobachtung, dass in den geschichtlichen Quellen und auch heute das arabische Wort Derece neben die altiranischen, kurdischen und persischen Stufenbezeichnungen tritt, um den musikttheoretischen Begriff zu bilden.

Einzelne hier präziser vorgestellte Skalen wurden schon in anderem Zusammenhang genannt und verschiedene Charakteristika davon angetönt, die hier nochmals erwähnt werden. Die Darstellungsreihenfolge der Skalen wird nach ihrem Gewicht oder der Häufigkeit ihres Gebrauchs geordnet.

Es folgen noch zwei Anmerkungen: Das jeweils über einem Ton notierte T bezeichnet den Grundton einer Skala; alle notierten Töne zusammen umfassen jeweils den ganzen Tonraum einer Skala, wie er von den verschiedenen Meqams ausgenützt wird.

Beispiel 45, Skala Beyat:



Der Name Beyat ist wie andere Namen Objekt ständiger Diskussionen und Kontroversen. Der Term Beyat wurde schon in einigen alten Musiktraktaten benutzt. Unter ihnen befinden sich diejenigen von Qutbedîn Şîrazî (1232/6-1312), E'bdulqadir el-Merag'î (1354-1434), el-Laziqî (gest. 1494) und von Mîxayl Meşaqe (1800-1888) als letztem wichtigem Theoretiker der Zeit vor dem Kongress von Kairo (1932). Habib Touma schliesslich schreibt in seiner Dissertation zum Gebrauch des Begriffs Beyat: *«Es ist also sehr wahrscheinlich, dass 'Bayati' nach den kurdischen Stämmen al-Bayat, die heute noch im Gebel Himrin im Irak leben, benannt wurde»* (Touma 1976:17). Im Zusammenhang mit dieser Skala sei daran erinnert, dass Beyat auch für andere Gesangsformen bei den Kurden als die typische Skala im Gebrauch ist. Dies geht von den Tanzliedern über die ländlichen freirhythmischen Gesänge bis zum Meqam.

Traditionellerweise liegt der Grundton (= T) von Beyat wie bereits erklärt ungefähr auf der Tonhöhe von Dugah, was heutzutage einem re entspricht. Der Tonraum bewegt sich dabei im Allgemeinen von do bis ungefähr zum hohen sol, wobei nicht alle Meqam-Melodien den ganzen Tonraum ausnützen. Die Hauptcharakteristik der Intervallabfolge für Beyat liegt beim ersten und zweiten Intervall, die sich beide in einem flexiblen Raum von 120 bis 180 Cents bewegen, sowie bei der sechsten Stufe, die zwischen si bemol und si karbemol schwankt. Obwohl in kurdischen Meqams häufig si karbemol verwendet wird, wird ein si bemol vorgezeichnet, um Verwechslungen mit einer anderen Skala zu vermeiden. Und so sind si bemol und mi karbemol zu Standardvorzeichen<sup>61</sup> für Meqam Beyat auf re geworden. Die hier beschriebene Intervallabfolge ist – mit den erwähnten,

<sup>61</sup> Die Vorzeichen werden selbstverständlich immer musikalisch logisch angepasst, wenn die Skalen auf andere Töne transponiert werden, wie dies heute für alle Skalen und auf fast beliebige Tonhöhen möglich ist.

nötigen Besonderheiten – relativ einheitlich und infolgedessen existieren keine Variationsmöglichkeiten für die Skala Beyat.

Nach der Meinung vieler gehört zur Skala Beyat auch die Skala Seba mit dem Grundton re. Allerdings wirken ihre ersten paar Intervalle vom Grundton aus: re, mi karbemor, fa, sol bemol, la, si bemol (und so weiter), mit 150, 150, 100, 300 und 100 Cents, sehr ungewohnt. Sie vermitteln der Melodie einen weinerlichen Charakter – eher arabisch als kurdisch –, wie beim rhythmischen Melodie-Beispiel 30, "Wek-qumrî" für die Gattung Rojhelatî bereits gezeigt wurde. Der für Kurden fremd und weinerlich wirkende Charakter dieser Skala, die aber in der kurdischen Musik tatsächlich vorkommt, lässt eigentlich nur den Schluss zu, sie als eine fremdartige Skala zu taxieren.

#### Beispiel 46, Skala H'îcaz:

H'îcaz Dîwan oder normaler H'îcaz

H'îcaz-kar

H'îcaz Hemayon

Bei H'îcaz ist der Grundton traditionellerweise und auch heute noch ein re, ausser die Skala wird auf eine andere Tonhöhe transponiert. Ihre Charakteristik besteht in der typischen Intervallabfolge mit der ungefähren kleinen Sekunde, der erhöhten grossen Sekunde und nochmals ungefähren kleinen Sekunde – dies ist analog zum zweiten Teil von harmonisch Moll. Dann folgt im H'îcaz der Rest der Skala – analog zum ersten Teil von Moll. Mit anderen Worten: H'îcaz entspricht einem umgestellten harmonischen Moll, wobei der Grundton charakteristischerweise re bleibt. Es ist anzumerken, dass bei H'îcaz die Möglichkeiten, die ersten drei Intervalle zu variieren, sehr gross sind. Als moderne Erscheinung wurde beobachtet, dass die Musiker praktisch ausschliesslich westlich temperierte Intervalle in dieser Skala verwenden. Speziell für H'îcaz sind schliesslich die Umstellungsmöglichkeiten der Skala zu nennen, weshalb die Standardform, die H'îcaz heisst, auch H'îcaz Dîwan genannt wird. Beim zweiten Skalenbeispiel mit dem Grundton sol stellt man die ersten drei Intervalle zweimal übereinander, was wie folgt aussieht: re, mi bemol, fa dies, sol, la bemol, si, do – siehe auch die Skalenbildung in Rojhelatî (im

Beispiel 29). Diese Skala wird H'îcaz-kar genannt. Wie schon angedeutet heisst kar 'machen', hier: einem H'îcaz nachmachen. Musikalisch ist damit gemeint: Die ersten vier Intervallschritte von H'îcaz, mit re beginnend, werden von sol ausgehend wiederholt wie ein H'îcaz. Eine andere Variante hat als Grundton do und ist wie ein H'îcaz aufgebaut, wie das oben abgebildete dritte Skalenbild zeigt: Sie wird Hemayon und Negrîz oder auch H'îcaz Hemayon genannt.

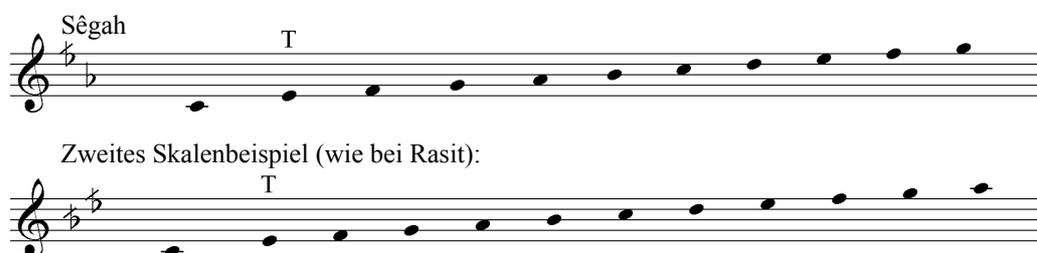
Im Zusammenhang mit den Vorzeichen bei H'îcaz auf re schreiben die Musiker häufig nur die vertiefenden si bemol und mi bemol als Standard vorneweg. Dies könnte als B-Dur missverstanden werden. Wenn sodann im Verlauf der Melodie das fa dies ausgezeichnet erscheint, könnte dies als g-Moll missverstanden werden. Deshalb wäre es für H'îcaz auf re besser, das fa dies würde auch vorneweg vorgezeichnet, wie in den oben dargestellten Noten gezeigt, auch wenn dies (be- und fis-Zeichen gleichzeitig) westlich geschulten Augen etwas ungewohnt erscheint. Ungewohnt ist auch die Vorzeichenabfolge bei H'îcaz-kar: zuerst mi bemol, dann la bemol und fa dies. So lässt sich diese Skala leichter identifizieren. Um alle Zweifel hinsichtlich einer verwendeten Skala auszuräumen, schreibt man in der Regel vor den Noten nicht nur die dynamischen Bezeichnungen, sondern auch die Skala (z. B. Meqam H'îcaz) hin.

Beispiel 47, Skala Çargah:

Traditionellerweise ist Çargah (= vierter Platz) die am höchsten liegende Skala im oben angegebenen Tonraum, wie früher bereits gesagt. Der Grundton liegt heute also auf dem Ton fa (ohne die möglichen Transpositionen einzurechnen). Generell entspricht Çargah einer Dur-Skala. Für einige Skalen Çargah gibt es auf der Untersekunde zum Grundton die Möglichkeit zur Vertiefung um ungefähr ein Karbemol. Bei einer allfälligen Transposition in eine andere Tonhöhe erfolgt die Anpassung der Vorzeichen analog zu den Dur-Vorzeichen. Gemäss traditioneller Tonlogik gibt es die Möglichkeit, eine Dur-Skala in tiefere Lage zu setzen, das heisst zwei Ganztöne unter Dugah (= re) also auf si bemol. Sie heisst dann E'cem. Diese Position – in der tieferen Lage – wird von einigen als die typische Möglichkeit für die Dur-Skala angesehen. – Wie die zwei Skalen-

beispiele zeigen, kann man nicht von verschiedenen Skalenmöglichkeiten sprechen, auch wenn sie zwei (oder mehr) Namen haben, sondern es handelt sich, wie gezeigt, immer um ein Dur.

Beispiel 48, Skala Sêgah:



Wie angedeutet wurde, heisst Sêgah bei den Tönen 'dritter Platz', und hier wird damit eine Skala mit zwei unterschiedlichen Charakteristiken bezeichnet. Der Grundton befindet sich hier auf mi karbemol, was zu einem charakteristischen ersten 150-Cents-Intervall nach fa führt, gefolgt von einem Ganztonschritt zu sol. Zwischen sol und do findet sich wieder die zweite Hälfte eines harmonischen Molls (wie bei H'îcaz). Weiter ist für Sêgah sehr charakteristisch, dass unter dem Grundton eine übermässige Untersekunde mit einem Intervallsprung von (schwankenden) 350 Cents liegt, die in westlicher Notation als do geschrieben werden muss. Erwähnenswert ist diese aussergewöhnliche, wenn auch variierende Intervallabfolge: 350, 150, 200, 100, 300, 100, 200 Cents und so weiter. Dies führt zu den Vorzeichen, wie im ersten Skalenbeispiel Sêgah dargestellt. Es ist noch anzumerken, dass der achte Ton über dem Grundton im melodischen Verlauf meistens wie ein Halbtonschritt mit 100 Cents eingeordnet und so (mit mi bemol) vorgezeichnet wird, also nicht 150 Cents umfasst, wie das Vorzeichen mi karbemol vermuten liesse, das sich nämlich auf den Grundton bezieht.

Wie bei vielen Skalen gibt es bei Sêgah mehrere Namen für Variationen innerhalb der gleichen Skala: Wenn Sêgah mit der gleichen Intervallabfolge auf si karbemol transponiert wird, wird die Skala beispielsweise Iraq, Euc oder Beste-nîgar<sup>62</sup> genannt. Wenn Sêgah mit der Intervallabfolge wie im zweiten Skalenbeispiel aufsteigt und mit der Intervallabfolge wie im ersten Beispiel wieder hinuntersteigt, wird dies Huzam oder Xuzam<sup>63</sup> genannt. Die zweite Skalenabfolge (siehe Skalenbeispiel) sieht wie eine Rasit-Kombination aus, hat aber gegenüber dieser Skala den unterschiedlichem Grundton mi karbemol

<sup>62</sup> Um die Erklärungen zu den musikalischen Bezeichnungen noch zu erweitern: Nîgar ist auf Kurdisch eine Blumenart. Beste-nîgar heisst demnach auf Deutsch ein Bund (oder Strauss) von Nîgar(-Blumen).

<sup>63</sup> Huzam oder Xuzam ist vom kurdischen Wort Xezêm abgeleitet und bedeutet Nasenschmuck. Im Arabischen wird dies Xuzam genannt, im Türkischen wird aus jedem 'x' ein h, also wird Huzam ausgesprochen.

(statt do). Das bestätigt die Hypothese, dass es sich nicht um eine neue Skala handelt, sondern nur um eine Kombination innerhalb der angedeuteten sieben Skalenmöglichkeiten. Die Skalenbildung für Sêgah ist nur möglich wie im ersten Skalenbeispiel; dies gilt selbstverständlich auch für die Transposition von Sêgah in andere Lagen. Die zweite Skala wurde hier nur für die Diskussion über verschiedene Aspekte der tonalen Kombination abgebildet.

Beispiel 49, Skala Rasit:



Wie das Notenbeispiel zeigt, soll der Grundton dieser Skala einen Ganzton tiefer liegen als bei Beyat; heutzutage liegt er also auf do. Der Tonraum geht ungefähr von drei Tonstufen unterhalb des Grundtons aus und reicht ungefähr 16 Tonstufen darüber hinaus und ist somit viel grösser als ein Oktavraum. Charakteristisch für die Skala Rasit ist, dass die Intervallmöglichkeiten 150 oder 200 Cents haben. Schwankungen sind aber auch hier möglich. Diese Charakteristik führt zu den Vorzeichen si karbemol und mi karbemol für die Skala Rasit (in do). Um diese Skala besser von anderen Skalen unterscheiden zu können, wird vor die Noten der Name, Meqam Rasit, geschrieben. So ist man sicher, dass man sich wirklich in dieser Skala befindet.

Beispiel 50, Skala Nehawend:



Nehawend<sup>64</sup> ist eine Stadt im mittleren Iran. Wie andere topographische Namen fand er Eingang in das Skalensystem. Die Skala entspricht genau einem europäischen harmonischen Moll mit westlicher Temperierung. Sie beruht auf dem Grundton do, wobei daran erinnert sei, dass der zweite Teil dieses Molls immer dem ersten Teil eines H'îcaz entspricht. Manchmal ist eine Skalenbildung mit natürlichem Moll nicht auszuschliessen.

Es gibt aber Stimmen, die bezweifeln, dass temperiertes Dur und Moll wirklich original in die Skalensysteme des Mittleren Ostens gehören. Wie die Noten hier zeigen, wird Nehawend auf do nicht wie c-Moll mit drei 'be' ausgezeichnet (um dann unnötiger-

<sup>64</sup> Nehawend wird bei den Kurden auch als Mädchenname gebraucht.

weise si bemol jedes Mal aufzulösen), sondern es werden lediglich mi bemol und la bemol vorgezeichnet. Deswegen handelt es sich hier um eine Skala Nehawend und ist keine Moll-Tonleiter.

Beispiel 50, Skala Kurd:



Trotz ihres Namens wird diese Skala bei den Kurden recht selten<sup>65</sup> gebraucht, sie ist aber allgemein und besonders bei den Türken sehr beliebt. Ihr Grundton ist traditionellerweise ein re und deren Intervalle entsprechen der phrygischen Skala. Es gibt eine Hypothese, wonach der Ursprung der Skala Beyat mit dem veränderten zweiten Ton (mi karbemol wird mi bemol) von der Skala Kurd abstammt – oder umgekehrt. Die Vorzeichen für Kurd heissen wieder si bemol und mi bemol. Um sicherzugehen, dass es sich nicht um B-Dur oder g-Moll handelt, schreibt man den Namen der Skala, also Meqam Kurd, über die Noten. Dies geschieht nur bei rhythmischen Melodien, da bisher keine Meqam-Melodiemuster, die sich auf die Skala Kurd beziehen, gefunden wurden.

### Meqam verstanden als Melodie

Es werden nicht nur Noten und Skalen Meqam genannt, sondern auch verschiedene Melodietypen. Allerdings beziehen sich die meisten Autoren, aber auch Musiker, Amateure und viele weitere Personen in ihren Aussagen nur auf die Bedeutung von Meqam als Melodietyp – oft die eine Ebene mit der anderen vermischend oder sie gar ignorierend.

Die Meqam-Melodien werden traditionellerweise vokal vorgetragen, dabei werden sie von Musikinstrumenten begleitet. Ebenso traditionellerweise werden Blasinstrumente wie Nay, und Saiteninstrumente wie U'd, Kemance, Qanun, Derebuke und andere; in jüngerer Zeit hat die europäische Geige die traditionelle Kemance ersetzt und ist dominierenden Instruments innerhalb des Ensembles geworden. Heutzutage begleiten meist mehrere Instrumente den Vokalist. Die Instrumente üben dabei verschiedene Funktionen aus: Sie beginnen alle zusammen nahezu immer mit einem rhythmischen Musikstück, genannt Peşraw (Kurd. = Einleitung), als Vorspiel, dem ein Solo in der Art von Meqam folgt. Dieses Solo wird – als Instrumentalversion – Teqsîm genannt. Dann kommen wieder alle Instrumente zusammen auf den Grundton als Schlussston der Einleitung,

<sup>65</sup> Christian Poché behauptet in seinem CD-Kommentar (1989:3), die Kurden würden nur eine einzige Skala verwenden, die er Kurd nennt, obwohl die Kurden wie alle anderen Völker des Mittleren Ostens verschiedene Skalen und Intervallkombinationen kennen.

auf welchem sie bordunmässig liegen bleiben und warten, bis der Sänger einsetzt. Einzelne Instrumente bleiben auf dem Bordun, während andere den Gesang heterophon oder die Melodie umspielend begleiten. Zwischen einzelnen gesungenen Melodien können sie auch ein instrumentales Zwischenspiel geben. In den allermeisten Fällen wird eine Meqam-Aufführung mit einem rhythmischen Lied, dem Beste, abgeschlossen.

Bei manchen Meqam-Aufführungen gibt es auch – wider Erwarten – die Möglichkeit, dass der Gesang zwar melodisch freirhythmisch weiterläuft, die Instrumente jedoch rhythmisch strukturierte Musik dazu spielen – etwa in der folgenden Weise: Die Melodieinstrumente wiederholen ritornello-artig ein bestimmtes Melodie-Segment, manchmal auch nur zwei bis drei im gleichen Rhythmus der Perkussion wiederholte Töne, und die Perkussionsinstrumente spielen einen verhältnismässig langsamen Rhythmus mit mehr oder weniger durchgehendem Beat, wobei eine gewisse Agogik zugelassen und erwünscht ist. Weder für diese Spielart noch für die einzelnen Teile davon gibt es eine nähere Bezeichnung. Dieses Phänomen wird beim Beispiel 54, Melodietyp Meqam Beyat-Urfe, eingehend am Detail erläutert.

Die Perzeption von Meqam bei den Kurden kann wie angedeutet sowohl als eine Gruppe von Melodien als auch als Melodietypen formuliert werden. Diese Melodien sind nicht exakt definiert als einzelne ausgearbeitete Melodien, weil individuelle melodische Fortschreitungen offensichtlich flexibel sind. Eine Charakteristik bei der Aufführung von Meqam ist es, zu vermeiden, die Melodien auf genau fixierten Tonhöhen zu interpretieren. Meqam-Performance ist eher eine Kreation als eine notengetreue Interpretation. Deshalb ist es unmöglich und zugleich inadäquat, eine fixierte Melodie-Linie eines Meqams herauszuschälen. Konsequenterweise wechselt die Variabilität von Tonhöhen von Fall zu Fall, das heisst von Meqam zu Meqam, von Region zu Region, von ethnischer Gruppe zu ethnischer Gruppe sowie vor allem von Interpret zu Interpret und hat entsprechenden Einfluss auf den Melodieverlauf und die Art, wie die Melodietypen variieren. Demzufolge ist das Transkribieren von Meqam-Melodien mit westlicher Notation ein immenses Problem, weil jede Aufführung einer bestimmten Meqam-Melodie wieder verschieden ist von der vorherigen – und deshalb keine Transkription desselben Meqams gleich wäre wie eine andere. Ausserdem ist diese Art Musik neben den variierenden melodischen Möglichkeiten der Aufführung charakterisiert durch ihre freie temporale Organisation, was jeden Notenwert eines bestimmten Meqams auch auf der rhythmischen Ebene vom nächsten unterscheidet<sup>66</sup>. In einer westlichen Melodie,

---

<sup>66</sup> Verschiedene Autoren, unter ihnen auch einige arabisch-irakische wie Bahir al-Rajab in einem Buch

aber auch in manchen kurdischen rhythmischen Liedern sind die Intervalle und rhythmischen Verhältnisse in den meisten Fällen klar vorgegeben, das heisst, die Tonhöhen stehen innerhalb einer gegebenen Skala immer an gleicher Stelle und die Rhythmen stellen regelmässige Schlagmuster wie 2/4, 3/4 etc. dar. Die Qualität eines Meqam-Interpreten ist dagegen gekennzeichnet durch seine Fähigkeit im Umgang mit Melismen, Tonschwankungen und weiteren Techniken, einen bestimmten Melodietyp mithilfe seiner Erfindungsgabe mit neuen musikalischen Gefühlen oder neuem Ausdruck zu verbinden, indem er die tonalen und rhythmischen Freiheiten ausnützt und so den Melodieverlauf virtuos variiert. Wenn er dies tut, geschehen Komposition und Interpretation gleichzeitig, wie es typisch für Improvisation ist.

Um einen Versuch für die Notation mitsamt der grossen Variabilität innerhalb eines als Einheit verstandenen Melodietyps zu geben, seien hier drei Eröffnungen oder Anfänge eines bestimmten Typs von Beyat präsentiert, die alle bei einer Gelegenheit von demselben Sänger vorgetragen wurden. Als er über die individuellen Unterschiede befragt wurde, meinte er sinngemäss, er habe immer dasselbe gesungen.

Beispiel, 52:

A.

B.

C.

Nachdem also Meqam eine gewisse Unbestimmtheit bezüglich der Notation der musikalischen Verhältnisse erkennen lässt, stellt sich die Frage, wie sich die einzelnen Melodietypen unterscheiden lassen. Das wichtigste musikalische Unterscheidungskriterium für die Meqam-Melodietypen ist die jeweils zugrunde liegende Skala, das heisst die Intervallabfolgen, die in einem jeweils spezifisch definierten Tonraum liegen. Von den sieben vorher besprochenen Skalen, am meisten von der Skala Beyat, sind sehr viele Meqam-Melodietypen abgeleitet. Man gibt jedem dieser Melodietypen einen eigenen Namen. Deshalb vermuten viele, dass es sich dabei um selbständige Meqams handle.

(al-Rajab B. 1982), versuchen allerdings, Meqam-Melodien notengetreu zu transkribieren. Er lieferte nur zwei, drei Beispiele für Meqam-Melodiemuster und beschränkte sich damit auf eine enge Auswahl aus einer enormen Vielfalt von Möglichkeiten.

Einige Autoren nennen eine fixierte Anzahl von Meqams. Freilich ist es nicht möglich, eine exakt definierte Zahl zu bestimmen, denn viele Meqams unterscheiden sich beispielsweise von anderen nur durch ihre Namen. In einem Versuch, möglichst viele dieser Namen zu sammeln, entstand eine Liste von mehr als 800 Meqams, die im Anhang 2 eingesehen werden kann. Sie ist aber keineswegs vollständig. Dem liegt ein allgemein logisches Problem der Namensgebung für jede einzelne mögliche Melodiegestaltung zugrunde, insbesondere für die Art, wie in Meqam als einer Art Improvisation mit bestimmten Regeln Melodien gebildet werden. Wie die Meqam-Liste im Anhang zeigt, wurde trotzdem immer wieder versucht, einem bestimmten Melodietyp einen bestimmten Namen zu geben. Dies hat allerdings als Hintergrund die Tatsache, dass man diese Melodietypen zu Zeiten, als man sie weder mit Noten aufschrieb noch elektro-akustisch aufzeichnen konnte, mit Hilfe ihres Namens zu memorisieren versuchte. Es stellte sich allerdings heraus, dass sich alle diese Melodietypen im Rahmen des Tonraums jeweils einer der zuvor vorgestellten Skalen befinden.

Darüber hinaus gibt es ein Kriterium, um diese Melodietypen in kleinere Segmente aufzuteilen; diese Technik wird bei den Persern beispielsweise Gusha genannt, bei den arabischen Irakern heisst sie Qit-e'. Bei Kurden ist die Logik etwas anders: Für diese kleinen Subunterteilungen gibt es bei ihnen keine Bezeichnungen. Hingegen haben einzelne längere Melodiemuster eines Meqam eigene Namen; sie können deshalb als selbstständige Meqam-Melodietypen – meist im Rahmen eines durchs seine Skala definierten Meqam – angesehen werden, wie dies vereinzelt selbst kurdische Theoretiker tun. Aber auch diese Melodietypen bewegen sich jeweils im Rahmen des Tonraums einer der zuvor vorgestellten Skalen.

### **Bemerkungen zur Erkennung von Meqams**

Zur Unterscheidung zwischen verschiedenen Meqams existieren auch andere wichtige musikalische Faktoren. So ist es von Bedeutung, dass jeder Meqam als Ganzes einen eigenen Charakter im Sinne von Ethos besitzt mit hohem Wiedererkennungswert selbst bei Laien. In einigen arabischen Ländern ist dieses Ethos bekannt als Seele (Arab. = Ruh'ye) oder Charakteristik (Arab. = tebi'). Die Kurden gebrauchen oft den arabischen Begriff Ruh'ye oder sagen Can (Kurd. = Seele). Wichtig ist auch die Klangfarbe des Gesangs, die zum Beispiel deutlich wechselt zwischen tiefen und hohen Registern der Singstimmen, also zwischen Brust- Kopf- und Kehlkopf-Stimme; sie dient – manchmal

unbewusst – als Kriterium zur Unterscheidung von Meqams, sodass sie als verschiedene Meqams verstanden werden, die dementsprechend auch unterschiedlich benannt werden.

Es gibt auch sprachliche Unterscheidungsmerkmale. Eines betrifft die Ansage eines Titels. Traditionellerweise kann von den Teilnehmenden an einer Meqam-Aufführung gemeinsam bestimmt werden, welcher Meqam aufgeführt werden soll. Heutzutage ist es auch möglich, dass ein Meqam vor der Präsentation explizit angekündigt wird. Ein weiteres, textliches Unterscheidungskriterium betrifft die Poetik eines Gesangs. Es gibt Regeln, die vorschreiben, welche Art Poesie zu welcher Art Meqam gehören soll. Neben den beiden genannten Sprachkriterien sind die syllabischen Ausrufe die auffälligsten Erkennungsmerkmale, die meist zu Beginn eines Meqam ertönen. Sie sind am deutlichsten standardisiert, aber auch hier ist es möglich und erlaubt, Ausnahmen zu machen. Die folgende kleine Liste ist zwar nicht vollständig, bietet aber für jeden Melodietyp Beispiele. Bei Meqam Beyat Muh'eyer ist die syllabische Silbenfolge beispielsweise: Aman-Neman; bei Urfe: Ey dad-Hey dad; bei anderen Beyat-Typen wie Qoryat oder Deşit: A-ha-a-ha; bei Meqam H'îcaz: A-ha-ax, O---f, Erê delal; bei Çargah: Êy-Êy; bei Sêgah: Eman; bei Rasit: A-oh; bei Nehawend: A---x; und andere<sup>67</sup>.

Es ist unmöglich, alle Eigenschaften der verschiedenen Melodiemuster aufzuzeigen, weil sie unzählbar viele Varianten aufweisen, und so werden nur ein paar verschiedene Melodie-Möglichkeiten vorgestellt, die möglichst repräsentative und standardmässige Charakteristika enthalten. Um ein wenig Ordnung in diese Vielfalt zu bringen, werden sie in sechs Meqam-Kategorien<sup>68</sup> gemäss ihrer Häufigkeit im kurdischen Meqam-Repertoire unterteilt: Beyat als wichtigster und quantitativ häufigster Meqam, der musikalisch eine besonders intensive kurdische Charakteristik aufweist, sodann H'îcaz, Çargah, Sêgah, Rasit und Nehawend. Verzichtet wird hier aber auf Kurd, der von verschiedenen Autoren als eigener Meqam angesehen wird<sup>69</sup>. Er wird aber im Zusammenhang der Erläuterungen zum Meqam Beyat zur Sprache kommen. Innerhalb der sechs zu besprechenden Meqams werden je einzelne Melodiemuster und ihre Eigenschaften, wie sie für den einzelnen Meqam charakteristisch sind, gezeigt und analysiert.

---

<sup>67</sup> Einige der Silbenfolgen haben keine eigene Bedeutung. Andere hingegen sind eigenständige Wörter wie etwa Neman, was auf Deutsch übersetzt etwa heisst: alles zu Ende, alles vorbei.

<sup>68</sup> Auf die Darstellung der vielen möglichen Abzweigungen von den Haupt-Meqams, die von verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Namen wie Unter- oder Neben-Meqam, Modi und Untermodi oder anderen Begriffen belegt werden, wird in der Regel verzichtet.

<sup>69</sup> Auf Kurd als einen selbständigen Meqam zu verzichten ist für national-patriotisch gesinnte Kurden ein grosses Übel, weil sie finden, dass es schön wäre, einen eigenen Meqam, der auf die Kurden anspricht, zu haben. Dies ist aber nicht sehr schlimm, weil, wie oben angetönt wurde, auch alle anderen Meqams den Kurden entsprechen.

Bei allen Meqams und ihren Melodiemustern spielt die Gestaltung des Anfangs samt Grundton und Skalenraum eine wichtige Rolle, um jeweils einen bestimmten Meqam anzusteuern. Die meisten Zuhörer können so sofort einen bestimmten Meqam erkennen. Auch am Schluss jedes Meqam und seiner Melodiemuster gibt es charakteristische Kadenz, um den Abschluss und Übergang zur nächsten Phase empfindungsmässig anzutönen. Diese Aspekte werden bei den Untersuchungen zu den einzelnen Meqams eingehend besprochen.

### **Analyse einiger Standard-Melodietypen in Meqam**

#### Beispiele zum Melodietyp Meqam Beyat

Meqam Beyat als Melodietyp ist unter Kurden der gebräuchlichste und wichtigste, wobei er auch mit anderen ethnischen Gruppen wie den Persern, Arabern und Türken geteilt wird und bei ihnen beliebt ist. Um das musikalische Gewicht dieses Meqam bei den Kurden zu verdeutlichen, sei darauf hingewiesen, dass im Vergleich zwischen Beyat und allen übrigen Meqams die Anzahl Möglichkeiten und Variationen inklusive eigener Namen bei Beyat viel grösser ist, als bei allen anderen Meqam-Melodien zusammengenommen.

Normalerweise gibt es in Beyat keinen bestimmten Melodietyp, der ausschliesslich mit dem Namen 'Beyat' identifiziert wird, wie dies für alle anderen Meqams üblich ist, sondern die Melodietypen in Beyat tragen eigene Namen, die sodann als selbständige Meqams betrachtet werden. Im Grunde genommen handelt es sich aber um Beyat-Melodietypen. Entsprechend kann vor einen solchen Melodietyp immer 'Beyat' gesetzt werden, also zum Beispiel Muh'eyer oder Beyat-Muh'eyer. Die wichtigsten dieser Typen heissen Muh'eyer, Urfe, Deşit, Sefer und Qoryat. Urfe und Deşit werden traditionellerweise H'useynî oder Beyat-H'useynî genannt, wenn sie auf la transponiert sind. Neben diesen Varianten existieren überraschenderweise einige Melodietypen in der Skala Seba, die deshalb von einigen Kurden als ein zu Beyat gehöriger oder gar eigenständiger Meqam angesehen wird.

Trotz meinen intensiven Nachforschungen über das Vorhandensein eines eigenständigen Melodietyps mit dem Namen Kurd wurde eigentlich nichts gefunden. Einige Informanten nennen vereinzelt Beispiele für Kurd. Es hat sich jedoch gezeigt, dass es sich eher um Melodien im phrygischen Skalenraum handelt, die möglicherweise mit den mediterranen Kulturen verbunden sind. Wenn man bei der Skala Beyat die zweite Stufe vertieft, wie dies für Kurd gilt, erhält man eine phrygische Skala. Dies ist eher fremdartig

für kurdische Musik. In anderen Worten: Es gibt keine Melodie in einem solchen Skalenraum. Aber es lässt sich die Überlegung anstellen, ob sich die Bezeichnung Beyat, unter welcher sich so viele spezifisch kurdische Musik vereinen lässt, über einen möglicherweise ursprünglicheren Namen Kurd gelegt hat. Das hiesse, dass heute Beyat genannt wird, was einmal Kurd geheissen haben könnte.

Beispiel 53, Melodietyp Meqam Beyat-Muh'eyer.

Melodiemuster 1:

Melodiemuster 2a:

Melodiemuster 2b:

Melodiemuster 3:

Melodiemuster 4:

Schluss:

Dieses Beispiel zeigt den Melodietyp Meqam Beyat-Muh'eyer, auf re. Praktisch immer beginnt er auf der sechsten Stufe, si karbemol, und leitet über in die eine wichtige Rolle spielende Oktave, wie das erste Melodiemuster zeigt. Dann folgt alternativ entweder Melodiemuster 2a oder 2b, gekennzeichnet durch den grossen Querstrich. Im dritten Melodiemuster springt er beispielsweise nach der ersten Alternative des zweiten Musters von der Oktave wieder zurück zur dritten Stufe, wo er zwischen fünfter, dritter und vierter Stufe hin und herpendelt, um im vierten Melodiemuster spielerisch von fa nach re zu zielen. Der Meqam macht den für Muh'eyer charakteristischen Schluss, der aus der sechsten Stufe über die siebte auf der Oktave endet. Normalerweise wird eine Meqam-Melodie auf dem Grundton beendet, aber es gibt Ausnahmen dazu wie Beyat Muh'eyer.

Beispiel 54a, Melodie Urfe:

Instrumentale Einleitung Urfe

The musical score for 'Instrumentale Einleitung Urfe' is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melodic line of quarter notes and eighth notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic line with some rests and eighth-note accompaniment. The third system (measures 9-11) shows the melodic line moving to a higher register with eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 12-14) concludes the introduction with a melodic line of quarter notes and eighth-note accompaniment.

Beispiel 54b, Meqam-Melodie Urfe:

The musical score for 'Meqam-Melodie Urfe' is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It begins at measure 15. The treble clef part features a melodic line with a meqam-like character, including a trill (indicated by a wavy line) over a quarter note in the first measure, followed by eighth notes and a half note. The bass clef part provides a steady eighth-note accompaniment. The score spans four measures (15-18).

Für Beyat-Muh'eyer erübrigt sich eine Wort-Definition, da Muh'eyer (Arab. = Erstauen) schon bei den Notennamen übersetzt wurde. Urfe kommt dort nicht vor und ist der Name einer Stadt in der Türkei – was aber nicht automatisch heissen muss, dass Beyat-Urfe aus dieser Stadt stammt, sondern es entspricht einer allgemein bekannten Namensgebung-Tradition für Meqam und Melodietypen.

Beyat-Urfe ist ein gutes Beispiel dafür, wie das oben erwähnte Verhältnis zwischen dem freirhythmischen Gesang und der rhythmisch-melodischen Begleitung aussieht.

Wie die Noten zeigen, beginnt ein Urfe (mit dem Grundton la) mit einer instrumentalen Einleitung von normalerweise vier Takten, die das Ritornello vorwegnimmt, das anschliessend bis zum Ende des Meqam-Teils fortgesetzt wird. Im fünften Takt beginnt die für Urfe charakteristische Melodie, die selbst Musik von Urfe genannt wird. Sie schliesst in T. 13+14 mit den gleichen Tönen wie in den ersten beiden Takten ab, um direkt in das mehrmals wiederholte Ritornello überzugehen. Die instrumentale Einleitung wird selbstverständlich durch eine Perkussion im Vierviertel-Rhythmus begleitet. Diese Einleitung dient auch immer wieder als Zwischenspiel zwischen den Melodiemustern.

Es folgt der freirhythmische Teil mit rhythmischer Begleitung: zuerst ein (hier nicht transkribiertes) Instrumentalsolo Teqşım, dann der Sänger, der auf der fünften Stufe beginnt und sich räumlich immer im Bereich von fünf Tönen rund um die fünfte Stufe, von sol bis do, bewegt, um immer wieder eine Zäsur auf der fünften Stufe zu machen; er schliesst – typisch für Urfe – auch auf dieser fünften Stufe ab. Dabei laufen selbstver-

ständig Ritornello und Perkussion durch. Die Entwicklung des Meqam in diesem Tonraum von fünf Tönen um mi kann eine Stunde oder länger dauern – sie wird aber mit einer Art sehr charakteristische, kurzen Kadenz, die von der fünften Stufe auf den Grundton la absinkt, beendet. Diese wird nur einmal dargeboten. Wie für alle Meqam-Aufführungen üblich wird der Beyat-Urfe mit einem Beste vervollständigt.

Beispiel 55, Melodietyp Meqam H'îcaz:

Melodiemuster 1:

Melodiemuster 2:

H'îcaz ist der zweithäufigste und zweitwichtigste Typus innerhalb der kurdischen Meqam-Musik. Als Standard-Melodietyp wird H'îcaz auf re mit den drei Tönen von der zweiten Stufe mi eröffnet, um zuerst auf der vierten Stufe sol zu landen, wie man beim ersten gezeigten Melodiemuster sieht. Die Melodie pendelt sodann bis um eine Sekunde höher oder tiefer um diese vierte Stufe und geht dann stufenweise mit nebeneinanderliegenden Tonschritten zurück zum Grundton. Diese Eröffnung mit exakt auf den angegebenen Tonhöhen interpretierten Noten ergibt eine Art arabischen Charakter, ist also eher temperiert im Sinne des Kairoer Kongresses. Das zweite abgebildete Melodiemuster beginnt auf der vierten Stufe sol und spielt mit den zwei Intervallen la-fa, la-sol. Dazu tritt der in Terzen ab und auf springende Melodieverlauf, der charakteristisch meistens auf der fünften Stufe sol endet und erst ganz zum Schluss auf dem Grundton re, wie im ersten Melodiemuster, abschliesst. Dieses zweite Melodiemuster ergibt mit den nicht temperierten Vertiefungen und Schwankungen (siehe fa kardies) einen eher kurdischen Charakter der Melodie.

Auf die Darstellung der auch bei H'îcaz auftretenden vielfältigen melodischen und tonalen Bearbeitungsmöglichkeiten, die oft als Abzweigungen des Meqam H'îcaz angesehen werden, wie z. B. Hemayon, H'îcaz-kar und Negrîz, wird hier, wie einleitend erwähnt, verzichtet.

### Beispiel 56, Melodietyp Meqam Çargah:

Melodiemuster 1:

Melodiemuster 2:

Melodiemuster 3:

Als dritter Melodietyp wird Çargah ausgewählt, weil es sich bei Çargah auch um einen verhältnismässig wichtigen Meqam handelt und weil auch die meisten Melodien der rhythmischen Lieder skalenmässig zu den bisher genannten drei Meqam-Typen zugeordnet werden können.

Das erste abgebildete Melodiemuster in Çargah umspielt den Grundton fa pendelnd zwischen Untersekunde und erster Sekunde über dem Grundton, wie die Noten zeigen. Normalerweise wird mit der Untersekunde zum Grundton begonnen. Es ist aber möglich, mit der in Klammern gesetzten Unterquarte oder auch mit dem Grundton anzufangen.

Das zweite gezeigte Melodiemuster in Çargah beginnt auf der vierten Stufe, geht über die dritte zurück zur vierten und landet auf der fünften Stufe, wo es zwischen sechster und fünfter pendelt und auch mal charakteristisch zur achten und zurück zur fünften Stufe springt.

Das dritte abgebildete Melodiemuster zeigt ein Abschlussmodell in einer Art Kadenz für Çargah, das von den hohen Tönen bis zum Grundton runtersteigt und dabei kurz die Untersekunde berührt. Dabei ist es für Çargah zwingend, die Melodie auf dem Grundton abzuschliessen.

Eine Besonderheit für Meqam Çargah ist, dass er als ein anderer Meqam, E'cem, verstanden werden kann, wenn er in tieferer Lage und mit charakteristisch eigenem Melodie-Verlauf interpretiert wird. Er bekommt so auch eine andere Klangfarbe.

In einigen Melodietypen besteht die Möglichkeit, die Untersekunde zum Grundton in bestimmten melodischen Verläufen vertieft zu interpretieren und also nicht wie hier (für Çargah) mi, sondern etwa mi karbemol zu intonieren. Diese Eigenschaft gibt es bei E'cem in gar keinem Fall, das heisst E'cem bleibt immer reines Dur. Deshalb verstehen einige, etwa arabische Autoren wie Touma (1975:53) E'cem als Haupt-Meqam und

Çargah gehöre dazu, während andere wie Şeu'bî İbrahim Xelîl (Şeu'bî 1982:73) dies gerade umgekehrt sehen.

Verschiedene Autoren erwähnen gewisse andere von Çargah abgeleitete Meqam-Typen, denen sie eigene Namen geben und die sie als selbständig ansehen. Für die Kurden sind solche Abzweigungen und Namen allerdings nicht vorstellbar.

Beispiel 57, Melodietyp Meqam Sêgah:

The image displays four melodic patterns for Meqam Sêgah, each on a single staff with a key signature of one flat (B-flat).  
 Melodiemuster 1: A sequence of notes starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note.  
 Melodiemuster 2: A sequence of notes including a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and ending with a half note.  
 Melodiemuster 3: A sequence of notes starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note.  
 Melodiemuster 4: A sequence of notes starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note.

Sehr charakteristisch für diesen Melodietyp beginnt Sêgah mit der übermässigen Untersekunde zum Grundton mi karbemol und springt sofort auf diesen. Nachfolgend geht die Melodie mit einem Zwischenschritt in die darüberliegende Terz. Das ergibt logischerweise zweimal einen Intervallschritt von 350 Cents. Nach einer kurzen Wechselbewegung zwischen dritter und vierter Stufe springt die Melodie auf die fünfte Stufe, um von dort wieder auf den Grundton zurückzukehren. Das zweite Melodiemuster spielt sich im Raum eines H'îcaz ab und landet anschliessend auf der Terz. Das dritte Muster ist wie das zweite eine Fortsetzung des Meqam Sêgah – beide Melodiemuster können wie die Fortsetzungen bei allen Meqams längere Ausführungen bekommen. Das vierte Muster, ein typischer Abschluss (Kadenz) für Sêgah verläuft wie gezeigt von der vierten zur fünften Stufe und stufenweise zurück zum Grundton mi karbemol.

Auch vom Melodietyp Sêgah werden in anderen Meqam-Kulturen wie bei der Skala Sêgah Abzweigungen angeführt, die als selbständige Meqam verstanden und wie die Skalen Huzam, Sêgah Iraqî oder Sêgah Turkî genannt werden. In Nachahmung dieser Philosophie verwenden auch einige Kurden solche Abzweigungen. Aber in kurdischer Meqam-Musik gibt es diese Vorstellung von Abzweigungen nicht und folglich auch keine weiteren Namen.

### Beispiel 58, Melodietyp Meqam Rasit:

Melodiemuster 1:



Melodiemuster 2:



Melodiemuster 3:



Melodiemuster 4:



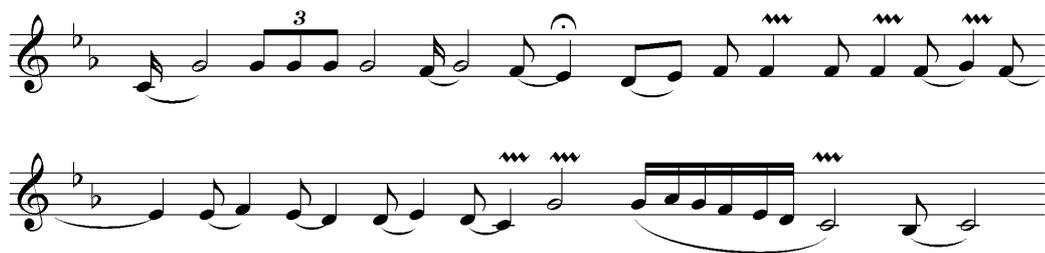
Dieser Meqam wird in der Theorie – aufgrund historischer Vorläufer – als wichtigster und oft sogar als Haupt-Meqam über allen anderen Meqams angesehen und von vielen, insbesondere arabischen Autoren und Interpreten deshalb meist an erster Stelle behandelt. Bei den Kurden hingegen ist er zwar wichtig, aber nicht sehr verbreitet, weshalb er hier an fünfter Stelle untersucht wird.

Die Einleitung führt manchmal von der Unterquarte zum Grundton do, weshalb bisweilen eine gewisse Verwandtschaft zu Çargah diskutiert wird. Dabei führt die Melodie zunächst in tiefer Lage zur Unterquarte und immer wieder zum Grundton do zurück. Im zweiten Melodiemuster bildet do eine Art Achse, um die nach oben und unten ausgewichen und wieder zurückgekehrt wird. Im dritten steigt die Melodie in die Höhe bis zum la, bleibt eine Weile in diesem Tonraum und steigt dann bis zum tiefen la hinunter. Damit wird eine ganze Oktave ausgereizt. Das letzte Melodiemuster, das als Kadenz anzusehen ist, bewegt sich stufenweise (nicht sprunghaft) so, wie die Noten inklusive rhythmischer Freiheiten zeigen, was für einen Rasit charakteristisch ist – Variationen sind nicht ausgeschlossen –, und endet mit einer charakteristischen Abschlussequenz auf dem Grundton do.

Zum Thema Abzweigungen und Neben-Meqams gibt es bei Rasit eine starke Meinungstendenz zugunsten einer grossen Vielfalt. So wird ein Rasit in tiefer Lage (ungefähr vier Stufen tiefer als Rasit) allgemein auch als Yekgah, ein Rasit auf ungefähr der fünften Stufe als Rasit-pençgah (Pençgah = fünfter Platz, bzw. fünfte Stufe) und Rasit ungefähr ein Ganzton höher, auf re, als Isfehan bezeichnet. Wie man hier sieht, handelt es sich um Transpositionen von Rasit auf verschiedene Tonhöhen. Weil sich bei den Transpositionen

die Klangfarben hörbar verändern und manchmal auch leicht die Melodiemuster, empfinden viele diese als selbständige Meqams. Diese Meinung wird auch von einigen kurdischen Musikern und Meqam-Experten vertreten; aufgrund der bisherigen Untersuchungen kann dies nicht bestätigt werden, weil es nur eine Art von Rasit gibt mit verschiedenen melodischen Variationen, die jedes Mal nur Rasit genannt werden, und weil das Repertoire an Rasit bei den Kurden nur gering ist.

Beispiel 59, Melodietyp Meqam Nehawend:



Wie schon für die Skala gezeigt, handelt es sich beim Meqam Nehawend um einen Melodietyp mit Moll-Charakter. Allerdings gibt es nur wenige Meqam-Melodien in Nehawend und es ist deshalb nicht ganz ersichtlich, warum Nehawend als eigener grosser Meqam behandelt werden soll.

Die Noten zeigen, dass das Melodiemuster zuerst vom Grundton do auf die fünfte Stufe springt, dort eine Weile liegt, um dann von der vierten auf die fünfte Stufe gehoben zu werden und via vierte auf der dritten zu landen. Die Melodie geht dann von der zweiten Stufe schrittweise auf die vierte und setzt dieses Muster als Fortsetzung in diesem Tonraum fort, bis sie auf do landet. Es folgt da jeweils eine lange Fortsetzung dieses Mittelteils im selben Tonraum. Manchmal kann die Fortsetzung auch höher, in den Raum von H'ıcaz auf sol steigen, um stufenweise wieder hinunterzusteigen. Danach folgt ein typisches Abschlussmuster für Nehawend, das von der fünften Stufe über die sechste stufenweise rasch hinuntersteigt bis zum Grundton und diesen wie im europäischen Moll mit der Berührung der ersten Unterstufe – quasi als Leitton – bestätigt.

Die möglichen traditionell bekannten Abzweigungen und Namen wie U'şaq, Newa-  
 eser, Farh'feza oder Newa werden hier nicht weiter behandelt, da sie bei den Kurden praktisch inexistent sind. Nebenbei gesagt, wird in der Türkei dieser Meqam oft als Uşak bezeichnet.

Wie erläutert wurde, beruhen die verschiedenen Meqam-Melodietypen auf den angegebenen Skalen. Sie können deshalb alle in die hier vorgestellten sechs Meqam-Arten eingeteilt werden. Obwohl sich also alle Melodietypen von diesen sechs Meqams

ableiten lassen, werden viele Melodietypen, die aufgrund verschiedener – vor allem textlicher – Kriterien eigene Namen tragen, als selbständige, unabhängige Meqams angesehen. Aus den beliebig vielen Möglichkeiten, die daraus entstehen und zu nichts führen – wie die schon erwähnte, im Anhang aufgeführte Liste mit über 800 Meqams zeigt –, nehmen einige Kurden wie Şarbajêrî (1985) und Zamdar (1989) ein paar wenige Namen heraus, und bezeichnen nur diese als kurdische Meqams. Zu diesen werden unter anderem Ay-ay, Behar, Ella-weysî, Elwend, Erêgule, Gebir, Gelo, Nîwe-şew, Qetar, Qetar-ella-weysî, Sefer, Suare, Xawker, Xurşîdî gezählt. Wenn man nach den Kriterien für diese Auswahl forscht, erhält man drei Merkmale, die spezifisch kurdisch sind: Erstens handelt es sich dabei um Namen, die nur von Kurden verwendet werden, und zweitens um in Kurdisch gesungene Inhalte. Als drittes Kennzeichen sind die spezifischen Melodieverläufe dieser Melodietypen zu nennen, die nur bei den Kurden so gesungen werden. Als Melodie-Typen jedoch sind sie jeweils leicht einem der sechs vorgestellten Meqams zuweisbar. Und so wie diese können alle Meqam-Melodietypen, die von den genannten sechs Kategorien ableitbar sind, als spezifisch kurdisch betrachtet werden – wenn sie denn mit einem kurdischen Text gesungen und von kurdischen Sängern vorgetragen werden.

### **Weitere Gesichtspunkte zum Thema Meqam**

Neben den hier durchgeführten Musikanalysen zu den verschiedenen Meqam-Melodietypen ist es sinnvoll, einige Anmerkungen zur Textebene zu machen. Die sprachliche Qualität ist noch mehr als bei den Rojhelatî-Texten gehoben, sie gibt sich den Anschein von Anstand und Seriosität. Manchmal handelt es sich dabei um dichterische Texte anonymen Herkunfts, manchmal aber auch um Poesien bekannter Klassiker.

Die Inhalte sprechen meist in melancholischem Ton von Liebe, und dergleichen. Im Dienste der islamischen Religion, besonders bei Meulud, werden zwar nur religiöse Gesänge, aber in demselben melancholischen Ton verwendet. In neuerer Zeit wurden auch national-patriotische Texte mit Meqam-Melodietypen verbunden. Daraus entstanden unter anderem Gesänge mit feststehenden Melodien, die bei jeder Aufführung in der Regel mehr oder weniger gleich interpretiert werden sollen. Als herausragendes Beispiel dafür kann der Gesang mit dem Titel "Şîrin-behare"<sup>70</sup> von Tahîr Tofîq genannt werden, der im Übrigen viele solche feststehende Meqam-Gesänge geschaffen hatte.

---

<sup>70</sup> Die von Salihi (1989:151) notierte Melodie wurde von ihm als Goranî (rhythmisches Lied) bezeichnet, dabei handelt es sich jedoch um eine feststehende Meqam-Melodie.

Die Meqam-Praxis ist nicht im ganzen kurdischen Gebiet verbreitet, sondern beschränkt sich nur auf den südwestlichen Teil, und dort vor allem auf die Innenstadt von Erbil, auf Koye/Koysencaq in der Provinz Erbil und auf Kirkuk und das umliegende, bei den Kurden Germyan<sup>71</sup> genannte Gebiet. Besonders in den Städten Erbil und Kirkuk gibt es auch eine turkmenisch gesungene, im Übrigen urbane Meqam-Tradition, die bei ihnen eigentlich Qoryat genannt wird. Im Rahmen des turkmenischen Meqam gibt es auch eine andere Art Gesang, die eher erzählenden Charakter aufweist. Dieser Meqam-artige Gesang heisst Kerem<sup>72</sup>. Im arabischen Irak beschränkt sich die Meqam-Tradition auf die Städte Mosul im Norden und besonders Bagdad, wobei sie dort lediglich in der sunnischen Elite gepflegt wird. Auch Touma in *Die Musik der Araber* bestätigt dies, indem er über Meqam sagt: «*Al-Maqam Al-Iraqi, den man seit etwa 400 Jahren in Bagdad, Mosul und Karkuk kennt [...]*» (1975:81). Die im Irak und besonders in Bagdad gepflegte Meqam-Praxis hat eine grosse und originale Tradition. Sie wird Meqam al-Iraqî genannt und wird mit einem bestimmten Instrumentalensemble mit dem Namen Çalx'î-el-Bax'dadî aufgeführt.

Als prominente Vertreter für Meqam unter den Kurden wurden viele Meqam-Sänger bekannt, die mit ihrer Art als Vorbild gewirkt haben, sodass man von eigentlichen Schulen sprechen kann. Zu den so genannten alten Prominenten gehören der Christ Silêwe Yelde Silêwe (1891-1964) aus Koye, bekannt gewesen als Sêwe (siehe Kerîm Şareza 1982:17-20), dessen Meqam-Melodietypen mit christlich-orientalischen kirchlichen Elementen durchmischt sind; oder der von Kirkuk stammende E'li Merdan (1904-1981), der von vielen als genuiner und originaler Meqam-Schöpfer verehrt wird, obwohl er in Bagdad lebend den Stil arabisch-irakischer Meqam-Tradition nachgeahmt hatte. Dann auch der aus Sulaimaniya stammende Mih'emed Salih' Dylan, der sehr wohl und gut in der genuin kurdischen Meqam-Tradition gesungen hat. Zu ihnen gehört auch Mişko, mit richtigem Namen Şewket Sa'yd Dêrey (1908-1989), der aus Erbil stammt und mit eigenem Stil eine wichtige Meqam-Tradition repräsentiert. Auch der mehrmals erwähnte, aus Koye stammende Tahîr Tofîq bildete einen eigenen Meqam-Stil aus, der viele Nachahmer gefunden hat. Vor ihnen allen gilt es aber den aus Germyan stammenden Reh'malla

---

<sup>71</sup> Germyan heisst Warmes Gebiet, befindet sich im Südwesten Kurdistans und ist das bekannteste Meqam-Gebiet; es gilt allgemein als Ursprungsgebiet des Meqam überhaupt.

<sup>72</sup> Kerem ist Arabisch und heisst 'Grosszügigkeit'. Es ist allerdings nicht geklärt, warum diese Art so genannt wird. Als Antwort wurde oft einfach gesagt, weil darin von Grosszügigkeit gesungen werde. Qoryat ist ein arabisches Fremdwort im Turkmenischen (Arab. = Qurey-at) und heisst 'kleine Lesung'. Es besteht die Vermutung, dass dies so heisst, weil Meqam-typisch eher kurze Gedichtformen gesungen werden.

Şiltax (1799-1870<sup>73</sup>) zu erwähnen, der eine ganze Generation berühmter nicht nur kurdischer, sondern auch arabisch-irakischer Meqam-Sänger geprägt hatte, wie auch Touma schreibt und dabei explizit darauf hinweist, dass er ein Kurde gewesen sei (Touma 1975:85).

### **Zu Aufführungspraxis und Kontext**

Meqam wird bei den Kurden traditionellerweise in einer intimen Kombination mit hoher poetischer Imagination aufgeführt, wie mittlerweile klar geworden sein dürfte. Auf diese Weise gewinnt er mehr Emotionen und Leidenschaft und speziell die klangliche Animation gewinnt an Liebreiz. Eine vollständige musikalische Aufführung von Meqam kann kontinuierlich über eine ganze Nacht andauern und erst am Morgen enden. Die Norm ist so, wie einleitend zu Meqam als Melodietyp bei der instrumentalen Begleitung bereits angedeutet wurde: Sie beginnt mit einem rhythmischen Musikstück, Peşraw. Bevor mit dem Gesang begonnen wird, spielt man ein instrumentales Solo. Traditionellerweise ist eine Meqam-Aufführung in verschiedene Abschnitte aufgeteilt, die eine halbe oder auch eine ganze Stunde dauern können, abhängig von der Länge eines Teils oder eines ganzen Meqam. Jeder Meqam, manchmal auch ein Teil davon, wird mit einem Beste abgeschlossen. Dieser wird in der Regel von allen Beteiligten im Chor gesungen und ist stets eine fröhliche, entspannende Angelegenheit. Wie im entsprechenden Abschnitt bei Rojhelatî schon angedeutet, handelt es sich dabei um rhythmische Lieder mit der dort beschriebenen Form. Wenn ein Beste am Ende eines Meqam kommt, hat es die Funktion einer Coda und deutet sein Ende an. Heute ist eine solch lange Aufführung nicht mehr üblich, sondern man singt sozusagen ein Beste, das von ein paar Versen in einer Meqam-Melodie eingeleitet wird. – Der Unterbruch, Fesil (Arab. = Trennung) genannt, wird – ähnlich wie bei einem westlichen Konzert die Pause – dazu genutzt, um zu sich entspannen und zu erfrischen.

Eine Zusammenkunft unter Kurden mit der Möglichkeit Meqam aufzuführen, die ausschliesslich Männern vorbehalten war, konnte traditionellerweise auf zwei Arten stattfinden: Entweder sie versammeln sich am frühen Abend ohne konkreten rituellen Anlass mit der Absicht, sich ein bisschen zu entspannen inklusive Alkoholkonsum und sodann Musik und Gesang zu pflegen. Oder die Versammlung ist an Familienfeierlichkeiten wie Hochzeit, Beschneidung und Ähnliches gebunden, die normalerweise in drei Phasen ablaufen: Zuerst die eigentliche Zeremonie der Feierlichkeit, dann eine religiöse Zeremo-

---

<sup>73</sup> Celal Xalîd gibt für ihn 1798-1871 an und meint, obiges Datum stamme vom Buch von Celal H'enefi mit dem Titel *Bagdader Sânger und Meqam al-Iraqî* (in Arabisch, Erscheinungsdatum nicht bekannt).

nie, Meulud<sup>74</sup> genannt und schliesslich die Phase der eigentlichen Meqam-Aufführung. Meqam findet in rein vokaler Form schon während dem Meulud statt, aber nur mit religiösem Inhalt und unter Einhaltung des Alkoholverbots; in den Pausen, Fesil, wird nur stark gesüsster Schwarztee gereicht. Bei der eigentlichen Meqam-Aufführung gibt es keine religiösen Texte mehr und Alkohol ist erlaubt. Wenn die Meqam-Aufführung am gleichen Ort nach Beendigung des religiösen Teils stattfindet, gehen einige Leute weg (eher die Frommen unter ihnen), andere bleiben und wieder andere kommen erst jetzt dazu (diejenigen natürlich, die vor allem an der Musik – und am Alkohol – interessiert sind).

Diese meist nächtlichen Zusammenkünfte – seien sie nun durch Feste oder den Alltag gegeben –, bei denen man sich amüsieren und entspannen kann, haben in dieser Form eine sozialtherapeutische Funktion für den Seele<sup>75</sup>, ähnlich wie die ländlichen freirhythmischen Gesänge. Anders als bei diesen, werden den Meqams verschiedene, aber konkrete Affekte und Gefühlslagen zugeschrieben, die sich bei einer Aufführung auf die Teilnehmer übertragen. Zu den Meqam-Funktionen ist noch zu erwähnen, dass schon in alten Quellen die Beziehung zwischen Musik und Medizin, beziehungsweise Meqam und Therapie hergestellt wurde, wie zum Beispiel von İbin Sîna (Avicenna, 980-1037) in seinem Buch *el-Şefa* (= Die Heilung) oder von Sefî-edîn el-Urmewî (1216-1294), der eine ähnliche Vorstellung über Meqam-Musik hat, indem er sagt, dass jeder Meqam einen bestimmten Einfluss auf die Seele ausübt. Auch heute gibt es noch ähnliche Ansichten, dass Meqam mit bestimmten Affekten und Emotionen verbunden sei. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass die Kurden davon ausgehen, dass Meqam Beyat Liebe und patriotischen Affekt ausdrückt, dass Meqam Rasit Ehre und Ruhm vermittelt, Meqam H'îcaz Nostalgie und Melancholie, Meqam Sêgah Freundschaft, Meqam Çargah und E'cem Natur und Universum und schliesslich Meqam Nehawend Eleganz und Vornehmheit. Alle Meqams dürfen – ohne Instrumente mit Ausnahme von Def allerdings – in religiösen islamischen Kontexten eingesetzt werden, wobei es unterschiedliche Vorstellungen darüber gibt. So werden Meqam Rasit und Çargah als geeigneter dafür empfunden als Meqam Beyat oder Nehawend. Freilich sind die genannten Beziehungen zwischen Meqam und Affekt zwar individuell und spezifisch für die kurdische Musik,

---

<sup>74</sup> Meulud ist der Geburtstag des Propheten und wird einmal pro Jahr aufgeführt, aber auch bei vielen Feierlichkeiten. Dabei wird das Leben und die Gestalt des Propheten in gesungenen Meqam-artigen Versen gelobt.

<sup>75</sup> Eine ähnliche sozialtherapeutische, aber mehr körperbetonte, quasi sportliche Funktion haben die Anlässe, an denen die Tanzlieder aufgeführt werden.

können aber auch verallgemeinernd auf die Bedeutungen bei anderen Gesellschaften übertragen werden.

### **Zum Verhältnis zwischen den ländlichen freirhythmischen Gesängen und Meqam**

Es gibt eine Diskussion darüber, ob es sich bei den ländlichen freirhythmischen Gesängen um Meqam handle. Dies hat damit zu tun, dass es sich bei dieser Art Volksdichtung musikalisch gesehen um rhythmisch-metrisch freie Melodien handelt, die meist in der Skala Beyat, manchmal auch H'îcaz und selten in anderen Skalen stehen. Dass die ländlichen freirhythmischen Gesänge diese beiden musikalischen Aspekte mit Meqam teilen, führt oft dazu, dass sie irrtümlich als Meqam betrachtet werden. Die bisher durchgeführten Untersuchungen zeigen allerdings, dass es sich dabei nicht um dasselbe handeln kann.

Auf der sprachlichen Ebene unterscheiden sich die beiden Gattungen auf drei Arten: Erstens handelt es sich einerseits um ländliche Volksdichtung und andererseits um gehobene Poesie, zweitens sind die bei beiden Gattungen vorkommenden syllabischen Ausrufe deutlich voneinander verschieden und drittens handelt es sich bei der Volksdichtung in der Regel um längere, meist vollständige Erzählungen, während ein Meqam stundenlang von den gleichen fünf Zeilen eines Gedichts leben kann.

Musikalisch gesehen wird bei Meqam die Entscheidung zu einem bestimmten Gesang wesentlich von der Wahl des Grundtons, der Skala und auch der Auswahl einer passenden Poesie geprägt, während bei den ländlichen Gesängen die Geschichte, also der Text das wesentliche Auswahlkriterium darstellt. Dazu kommt, dass die Durchführung des Melodieverlaufs bei ländlichen freirhythmischen Gesängen mehr oder weniger erkennbar wiederholt werden soll, während bei Meqam der individuellen Freiheit bei der Durchführung eine grosse Bedeutung beigemessen wird.

Ein wichtiger, bisher nicht genannter Unterschied besteht auch auf der Ebene von Gestik und Mimik, indem die Sänger ländlicher Gesänge typisch rurales Verhalten und die Sänger des städtischen Meqam eher typisch urbanes Verhalten zeigen: Die Haltung eines Meqam-Sängers ist seriös und die Muskeln sind eher angespannt, während der ländliche Sänger entspannt und locker vorträgt, wobei er mit den in der Geschichte aufscheinenden Gefühlen mitgeht, also weint, wenn es traurig wird, und bei fröhlichen und witzigen Situationen lacht. Die Gesichtsmimik ist bei Meqam von Stolz und Vornehmheit geprägt, während sie beim Sänger ländlicher Gesänge lebhaft ist, wobei er oft

auch die rechte Hand an die Backe hält und manchmal, gesangstechnisch bedingt, das Ohr abdeckt.

Beim Meqam gibt es eine urbane Szene von Connaisseurs, Meqam-Zan genannt, inklusive Sänger, die wichtige, auch religiöse Persönlichkeiten sein können, genannt Meqam-Bêj, während es auf dem Land dafür nichts Vergleichbares gibt. Ihre Sänger werden Şayer, Mutrib, Lawik-Bêj oder H'eyran-Bêj genannt. Als Bestandteil der städtischen Bevölkerung, die sich der ländlichen Bevölkerung oft etwas überlegen fühlt, schämen sich traditionelle Meqam-Sänger ein bisschen, Lawik oder H'eyran zu singen – sie kennen das allerdings auch nicht.

Diese Ausführungen beweisen zusammengenommen, dass es sich bei den ländlichen freirhythmischen Gesängen um eine andere Philosophie und Praxis handelt als bei Meqam. Deshalb sollte zwischen diesen beiden Gattungen auch klar unterschieden werden.

Heutzutage gibt es in bestimmten Kontexten, insbesondere in Shows (Fernsehen und Bühne) eine zunehmende Tendenz bei jüngeren Leuten, die Unterschiede zwischen Meqam und ländlichen freirhythmischen Gesängen in Musik, in sprachlicher Hinsicht und in Bezug auf das Verhalten oft unbewusst zu vermischen. Dies ist heute manchmal ein weiterer Grund dafür, dass nicht klar zwischen den beiden freirhythmischen Gattungen unterschieden werden kann.

## Bemerkungen zur Instrumentalmusik

Bisher wurden ausschliesslich vokal aufgeführte Gattungen beschrieben und eine entsprechende Systematisierung vorgenommen. Allerdings wurde verschiedentlich schon der Gebrauch von Musikinstrumenten für die Begleitung erwähnt und ihre Funktion, wo nötig, erklärt. Alle diese Gattungen, rhythmisch oder freirhythmisch, können auch rein instrumental aufgeführt werden. Deshalb lassen sie sich genau auf die vokalen Gattungen beziehen. Dabei ändert sich musikalisch in der Regel ausser der Bezeichnung nichts.

Die erste rhythmische Gattung, Tanzlied, wird, wenn rein instrumental aufgeführt, Tanzmusik genannt. In Kirmancî sagt man dann statt Stranên-Govendê Muzikên-Govendê, in Soranî und anderen südlichen Dialekten Mosîqay-Şay-u-Helperkê<sup>76</sup>. Die wichtigsten traditionell verwendeten Instrumente sind die schon erwähnten Dewul<sup>77</sup>-u-Zurna, ein Duo aus grosser zweifelliger Röhrentrommel und zylindrischer Schalmei mit Schalltrichter (Oboe). Daneben gibt es auch das etwas leisere Duo Baleban-u-Dembek, bestehend aus der zylindrischen Oboe mit breitem Doppelrohrblatt und einfelliger Kelch-trommel. Als weitere Blasinstrumente kommen Duzele (= eine Doppelklarinettenart), Blur (= Holzrohrflöte) und Şimşal (= Metallrohrflöte) in Frage. Des Weiteren gibt es für Tanzmusik in bestimmten Gebieten Streichinstrumente wie Erneb und weitere Saiteninstrumente wie Tenbur, Saz (beides Langhalslauten) und andere. Heutzutage werden auch neu eingeführte Instrumente eingesetzt, insbesondere das allseits beliebte elektrische Keyboard, das manchmal alle anderen zusammen ersetzt.

Bei der Gattung Tanzlied besteht eine Konkurrenz zwischen reiner Instrumentalmusik und gesungener Musik. Diese Konkurrenz entsteht daraus, dass die traditionellen Tanzmusikinstrumente, vor allem Dewul-u-Zurna, wegen ihrer Lautstärke, den Tanz besser unterstützen können als ein Sänger (ohne Verstärkung).

Für Rojhelatî als gesungene Gattung gibt es ursprünglich keine reine Instrumentalversion und dementsprechend keine instrumentale Bezeichnungsart. Allerdings sind manchmal Instrumental-Ensembles aus verschiedenen Instrumenten wie Ud, Qanun, Nay, Derebuke, Defsincar und oft inklusive Violine sowie auch Erweiterungen mit beliebigen anderen Instrumenten beobachtet worden, die das Repertoire von Rojhelatî rein instrumental vortragen. Dafür gibt es keine eigenständige Bezeichnung, weshalb sie hier einfach Rojhelatî-Musik genannt wird.

---

<sup>76</sup> Das Wort Mosîqa ist eine Nachahmung der arabischen Ausdrucksweise für Musik. In der letzten Zeit wird überall und allgemein immer mehr die Bezeichnung Muzik vorgezogen.

<sup>77</sup> Das Kirmancî-Wort Dewul wird in Soranî Dehol ausgesprochen, umgangssprachlich oft auch Dol (Soranî) oder Dola (Kirmancî). Daneben hört man besonders bei den Kirmancî auch die Bezeichnung Def.

Die neuen Lieder werden, rein instrumental vorgetragen, neue Musik genannt, das heisst in Kirmançî Muzîkên-nuv und in Soranî sowie anderen Dialekten Mosîqay-nue. Dabei können beliebige Instrumente miteinander gemischt werden, die gerade zur Hand sind. Imitiert werden zunächst alle Arten der eigenen kurdischen Vokalmusik, dann auch die musikalischen Stile und Arten der die Kurden umgebenden Gesellschaften. In letzter Zeit werden Versuche, westlich-klassische Musik zu imitieren, immer beliebter. Daneben sind auch instrumentale Imitationen von Musik aus aller Welt möglich.

Eine wichtige Ausnahme im Verhältnis von rein instrumentaler gegenüber vokaler Musik stellt die Gattung Semi-Improvisation dar. Sie geht aus von bekannten Melodien aus verschiedenen hier vorgestellten kurdischen Gattungen, aus denen Motive herausgenommen und je nach improvisierendem Moment neu zusammengesetzt werden, wobei auch stilistische Elemente aus fremden Musikrepertoires nicht auszuschliessen sind. Dabei wird, wie für eine Semi-Improvisation typisch, im gleichen Augenblick komponiert und interpretiert und so die jeweilige Stimmung des Musikers, manchmal auch die Atmosphäre der Zuhörer, ausgedrückt.

Die politischen Hymnen, Srud, können als Instrumentalensembles aus den verschiedensten Instrumenten gebildet werden, je nachdem was gerade in die Hand kommt. Gerade die Nationalhymne, "Ey-reqîb", wird oft rein instrumental vorgetragen.

Die ländlichen freirhythmischen Gesänge leben ja vom Text, der etwas erzählt. Dies ginge in rein instrumentaler Musik verloren. Dennoch gibt es traditionellerweise ein Instrument, das auf musikalischer Ebene genau die Charakteristik der ländlichen freirhythmischen Gesänge spielt: die Hirtenflöte. Manchmal wird diese Musik auch mit einer Saz oder einer Tenbur gespielt.

Auch Meqam kann rein instrumental aufgeführt werden. Er wird dann – wie bereits erläutert – Teqsîm genannt, gleich wie bei den Arabern, die eine rein instrumentale Meqam-Aufführung auch Teqsîm nennen. Wie beim gesungenen Meqam folgt dem (freirhythmischen) Teqsîm im Allgemeinen eine rhythmische Melodie, die allerdings keine eigene Bezeichnung analog zu Beste trägt. Normalerweise handelt es sich dabei um ein instrumental vorgetragenes und durch seinen Titel bekanntes Lied.

Traditionellerweise gibt es keine grösseren Ensembles in kurdischer Musik. Üblich waren kleine Formationen wie die oben aufgeführten Duos. Später, etwa ungefähr seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist beobachtet worden, dass Formationen von kleineren Ensembles bis zu mittlerer Orchestergrösse entstanden sind, wie im Zusammenhang mit der

Gattung Rojhelatî erläutert wurde. Grössere Ensembles sind erst ungefähr in den siebziger Jahren entstanden. Zu dieser Zeit sind die Möglichkeiten zur Orchesterbildung von kurdisch-orientalisch bis westlich-international beliebig geworden, wie etwa die schon früher bei den Neuen Liedern, Beispiel 34, "Bo Kiçêkî Bêgane" erwähnten fünf Orchester<sup>78</sup>, besetzt mit mehreren westlichen Streich-Instrumenten, einigen Blasinstrumenten, weiteren Saiteninstrumenten, elektrischen Instrumenten und begleitenden Perkussionsinstrumenten. Wie überall in der Welt werden die oben erwähnten Interpretationen westlich-klassischer Musik mit verschiedenen Formationen vom Quartett bis zum Symphonie-Orchester in allen Varianten gemäss der entsprechenden Musik gespielt.

Es gibt auch Kombinationen europäisch-klassischer Instrumente mit modernen, elektrischen sowie elektronischen Instrumenten und sogar mit traditionellen kurdischen Instrumenten. Mit diesen Formationen werden beliebige Stücke gespielt, die manchmal an einen bekannten Stil erinnern, manchmal aber auch beliebig bleiben. Eine mögliche solche Instrumentenverbindung stellt die Rockband-Formation<sup>79</sup> E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug und Keyboard dar. Zu dieser Verbindung und nur zu ihr sagt man moderne Musik oder X'erbî (Arab. = okzidental).

Seit den Siebziger Jahren hat sich allerdings auch eine andere Art Ensemble zur Tanzlied-Begleitung und für die Tanzmusik mit den Instrumenten Tenbur oder Saz, Baleban, Sentur, Dembek und Def herausgebildet. Sie markiert gewissermassen den Beginn einer Tradition, die versucht(e), grössere Formationen mithilfe traditioneller kurdischer Instrumente zu bilden. In den Neunziger Jahren entstanden so Orchester mit bis zu dreissig Instrumentalisten inklusive Dirigenten – einer vorher unbekanntem Neuerung in kurdischer Musik. Eines davon wurde vom Autor dieser Studie gegründet sowie dirigiert und wies ungefähr folgende Besetzung auf: 4 Kemance, 2 U'd, 1 Sentur, 1 Qanun, 1 Baleban, 2 Mey oder 1 Mey plus 1 Zurna, 7-8 Saz oder Tenbur, 3 Def, 1 Dembek und 1 Derebuke.

---

<sup>78</sup> Instrumentalformationen verschiedener Grösse werden wie erwähnt Tîp (= Gruppe) genannt. Formationen wie die fünf hier genannten Orchester werden auch als Textî Şerqî mit eigenem Namen bezeichnet.

<sup>79</sup> Die Besetzung entspricht zwar einer Rockband, macht aber keinerlei solche Musik, wie mehrfach angedeutet.

## **Zusammenfassung: Musikalische Gattungen und ihre Funktionen**

Es sollen hier nochmals die wesentlichen musikalischen Elemente und Funktionen erwähnt werden, welche die **Tanzlieder**, die allgemein als Folklore betrachtet werden, ausmachen: kurze, syllabische Melodien in verhältnismässig engen Tonräumen, durchgehende und meist geradzahlige Rhythmen bei regelmässigem Metrum, schnelles Tempo (mindestens 100 b/min), zum Vulgären neigende und ausgelassene Texte. In der traditionellen Aufführungsart werden sie meistens von Blasinstrumenten und Trommeln begleitet werden.

Die sozialen Funktionen des Tanzlieds bestehen, wie der Name schon sagt, darin, den Tanz zu unterstützen, und es ist allgemein für festliche Situationen gedacht. In neuerer Zeit wird diese Gattung auch auf die Bühne in Sälen mit Konzertbestuhlung gebracht. Da die Leute nicht mehr traditionell oder frei tanzen können, beginnen sie, auf dem Stuhl sitzend die Schultern zu bewegen, quasi im Sitztanz. Eine weitere neuere Veränderung der Funktion betrifft die Tatsache, dass Tanzaufführungen als visuelle Elemente in Videoclips eingebaut werden und so Vortragscharakter bekommen.

**Rojhelatî** als Gattung, die allgemein als alt (Kewin) angesehen wird, enthält folgende wesentliche musikalische Elemente: im Vergleich zum Tanzlied etwas längerer und melismatischer Melodieverlauf in weniger engen Tonräumen; die Tonleiter ist von Bedeutung; verhältnismässig langsam verlaufende Rhythmen im Tempo von Adagio oder Maestoso, Beeinflussung durch die Musik der die Kurden umgebenden Gesellschaften. Die Sprache der Texte ist gehoben. Traditionell werden Instrumente wie U'd, Nay, Qanun u. a. eingesetzt. Unter anderem folgt ein Rojhelatî meist einem freirhythmischen Gesang, bei ländlichen Gesängen Paşbend, bei Meqam Beste genannt.

Rojhelatî lässt sich traditionellerweise in praktisch allen Funktionen einsetzen: als Mittel in romantischen Beziehungen (Liebe), bei der Arbeit wie Feldarbeit oder Melken, bei festlichen Gelegenheiten wie Hochzeit und Beschneidung der Jungen, bei religiösen Anlässen sowie als Kinder- und Wiegenlieder. In letzter Zeit wurde Rojhelatî auch immer mehr als Unterhaltungs- und Hintergrundmusik verwendet, sei es in Konzerten, im Radio oder bei Videoclips. Wenn Rojhelatî auf kurdische Tanzliederrhythmen adaptiert wird, wird es auch zum Tanzen eingesetzt.

Die **neuen Lieder** sind meist neueren Datums und enthalten in der Regel Adaptionen der beiden erstgenannten Gattungen sowie westlicher und aller anderer Musikstile aus der Welt: Ihr musikalischer und textlicher Charakter entspricht immer demjenigen, den sie

jeweils adaptieren. Allerdings gibt es weder eine wirkliche Verschmelzung noch eine eigenständige Art und Weise der Welt-Stile. Die möglichen Begleitinstrumente reichen von alten kurdischen-orientalischen bis zu modernen Instrumenten aus aller Welt in beliebiger Besetzung. Alle Themen können besungen werden; am beliebtesten ist das Thema Liebe, daneben auch patriotische Texte.

Neue Lieder sind allgemein offen für alle sozialen Funktionen inklusive Tanz. Heute haben sie vor allem Unterhaltungs- und national-patriotische Funktionen und werden auch als pädagogische Lieder in Schule und Kindergarten eingesetzt.

Die politischen Hymnen, **Srud** genannt, zeichnen sich musikalisch durch trockene Marschrhythmen und die Durtonalität aus. Textlich sind sie leicht an ihren national-patriotischen Dichtungen zu erkennen.

Sozio-funktional gesehen hatten Srud in einer bestimmten Zeit, von den Sechziger bis in die Neunziger Jahre, eine wichtige politische Funktion, ihre Popularität haben sie heute aber eingebüsst. Eine Ausnahme bilden die Nationalhymne und die Hymne für den Neujahrstag, Newroz. Sruds werden heute noch als Schulmusik eingesetzt.

Der musikalische Charakter und die sozialen Funktionen der **ländlichen freirhythmischen Gesänge** lassen sich wie folgt zusammenfassen: Sie werden aufgrund des fehlenden durchgehenden Beats sofort als solche erkannt. Sie unterscheiden sich zunächst nach ihrem Dialekt. Textlich handelt es sich jeweils um Erzählungen aus der Volksdichtung. Zusätzlich charakterisiert werden sie durch die syllabischen Ausrufe zu Beginn und in Zwischenabschnitten. Musikalisch gesehen handelt es sich um rhythmisch-metrisch freie Melodien. Abgeschlossen wird ein Gesangsvortrag mit einem Paşbend.

Die Funktion der ländlichen freirhythmischen Gesänge war traditionellerweise das Erzählen ganz allgemein – Geschichte, Epos, Protest und so weiter –, und sie dienten einem sozialtherapeutischen Zweck. Wegen den modernen medialen und technischen Veränderungen hat sich ihre Funktion gewandelt: Sie dienen Sehnsuchtsgefühlen für die alten Zeiten in Shows, Konzerten und an weiteren Anlassmöglichkeiten.

Die musikalische Charakteristik von **Meqam** ist etwas vielfältiger und komplizierter als bei den anderen Gattungen, weil der Begriff einerseits missverständlich gebraucht wird und andererseits sich auf drei musikalische Begriffsfelder bezieht: Eigennamen von Tönen, Skalen sowie ihre Tonräume und so genannte Melodietypen, basierend auf den genannten Skalen. Trotzdem lässt sich auch für ihn, Meqam als Melodietyp, etwas Allgemeines sagen. Alle Meqams teilen miteinander folgende Charakteristiken: Es

handelt sich musikalisch gesehen um freirhythmische Gesänge in bestimmten Skalen und dem jeweils dazugehörigen Tonraum. Sie haben je auch einen eigenen bestimmten melodischen Typ mit je spezifischem musikalischem Charakter, wobei die Spannung zwischen Improvisation und feststehendem Melodiemodell hier besonders hervorzuheben ist. Andere Merkmale für Meqam sind die gehobene poetische Sprache und die je eigenen Ausrufsilben für die Einleitung und die Zwischenphasen. In der Regel wird jeder Meqam mit einem Beste abgeschlossen.

Auf sozio-funktionaler Ebene lässt sich sagen, dass Meqam natürlich für Tanzanlässe nicht geeignet ist. Seine Funktionen bestehen in sozialtherapeutischer Hinsicht, etwa dem Zusammenkommen der Menschen, sei es für religiöse Zwecke oder/und zum Trinken. Dies galt traditionellerweise sowohl im Alltag als auch an festlichen Anlässen, insbesondere bei einem Meulud an Hochzeiten und Beschneidungsritualen. Es dient somit eher dem Amüsement und der Gelassenheit der Menschen. Heutzutage kann auch Meqam wie alle anderen Gattungen als Show-Element eingesetzt werden, was aber im Vergleich mit jenen etwas weniger häufig geschieht.

### **Bemerkungen zur Musik in der Religion**

Um das Thema der verschiedenen Musikgattungen abzurunden, sind hier noch einige Bemerkungen zur religiösen Musik und insbesondere deren Funktionen notwendig. Im Allgemeinen kann die religiöse Musik in allen bisher dargestellten Formen, sowohl den freirhythmischen als auch den rhythmischen Gattungen praktiziert werden. Für den Islam, die Religion der Mehrheit der Kurden, gilt es allerdings einige Besonderheiten zu beachten: Die religiösen Gesänge dürfen nicht mit Instrumenten begleitet werden – mit Ausnahme einiger Trommeln. Dazu gehören die als heilig erachteten grossen Rahmentrommeln Def und weitere wie die Dutepil und die Dewul. An einigen religiösen Anlässen werden auch mittelgrosse Metallzimbeln beobachtet. In der Regel dürfen die Musikinstrumente nicht in eine Moschee hineingebracht werden. Religiöse Musik darf nicht in Form von Tanzliedern oder Sruds aufgeführt werden. Der Koran darf nicht gesungen, nur rezitiert werden. Die Texte religiöser Gesänge dürfen nur im Dienste des Islam stehen. Und jede Form des Tanzens ist verpönt mit Ausnahme meditativer Bewegungsformen von Derwîşen an bestimmten heiligen Orten, Tekye genannt.

Für andere Religionen wie diejenigen der Yeziden, Ahlî-heq und Alewiten gelten andere Regeln: Zunächst gilt die Musik ganz allgemein als heilig. Sie gehört zur Religion und besonders zu rituellen Gelegenheiten. Dabei werden auch Gebete gesungen und mit

bestimmten Instrumenten begleitet. Für sie sind auch die Instrumente so heilig, dass sie an geweihten Orten aufbewahrt werden müssen und dass sie vor dem Spielen geküsst sowie an die Stirne gehalten werden müssen.

Heilig ist bei den Ahlî-heq eine Art von Tenbur; sie ist etwas kleiner, aber auch mit zwei Doppelsaiten besetzt. Sie heisst Tenburî-ahlî-heq.

Bei den Yeziden ist das Duo Dewul-u-Zurna heilig und wird bei vielen ihrer religiösen Zeremonien eingesetzt.

Bei den Alewiten wiederum sind zwei Instrumente von herausragender religiöser Bedeutung. Die Saz wird in einer bestimmten, Cem' genannten, religiösen Zeremonie zum Tanz, der Semah' heisst, und als Gesangsbegleitung eingesetzt. Bei einigen Alewiten-Gemeinden wurde auch die Nay als religiös eingesetztes Instrument beobachtet. Sie wurde wie bei den Ahlî-heq geküsst und an die Stirn gehalten.

Ein grosser Teil der nicht-muslimischen religiösen Musik hat die musikalische Form der Tanzlieder – und es wird dazu getanzt. Religiöse Gesänge heissen bei den Ahlî-heq Srut (= Hymne), haben aber musikalisch nichts mit den zuvor erläuterten politischen Liedern (= Srud) zu tun.

## Anwendung der neuen Definitionen auf bisher publiziertes Material

Wie zu Beginn der Ausführungen über die musikalischen Gattungen erläutert wurde, kursieren die unterschiedlichsten Bezeichnungen und Vorstellungen über die kurdische Musik. Die in dieser Arbeit entwickelte Systematisierung kurdischer Musikgattungen lässt nun verschiedene Anwendungen zu, die zu einer adäquateren, kohärenten und deshalb besser verständlichen Darstellung kurdischer Musik im Allgemeinen und im Einzelnen führen. Dies soll im Folgenden mit einer jeweils tabellarischen Gegenüberstellung von bisherigen Zuweisungen und Beschreibungen in publiziertem Material (Tonträger und Texte) und der hier vorgeschlagenen Terminologie verdeutlicht und jeweils anschließend gewichtet werden.

Eine Möglichkeit besteht darin, im Westen veröffentlichte und deshalb weit verbreitete Tonaufzeichnungen und analytische Publikationen mit der Struktur der hier entwickelten Gattungen zu vergleichen. Eine andere Möglichkeit ist, die kurdischen Begriffe in den Zusammenhang dieser Struktur zu bringen.

Zuerst wird also die 1955 veröffentlichte Aufnahme von Ralph Solecki mit dieser Struktur verglichen. Er hatte durch die im Norden von Irak liegende Grabungsstätte bei einer Gebirgshöhle in der Nähe des Ortes Şaneder (bei Solecki Shanidar geschrieben), bei der Kurden aus vielen Teilen angestellt waren, eine zufällige, aber einmalige Möglichkeit, Musik und Gesang aus verschiedenen Regionen Kurdistans am selben Ort aufzunehmen. Zusätzlich konnte er zwei Lieder (Side II, Band 7) im damaligen Dorf Batas (heute eine Kleinstadt) aufnehmen, wie er in seinem Schallplattenkommentar schreibt (1955:4).

Side I, Band 1: A Barzan tribal love song.	Freirhythmischer Gesang <sup>80</sup> (in Kirmançî): Lawik; inhaltlich handelt er von der Liebe, aber dieses Liebeslied ist wie gezeigt kein Gattungsbegriff. Wahrscheinlich war der Sänger ein Mitglied der Sippe (Stamm) Barzanî; deswegen wurde es von Solecki wohl den Barzanî zugeordnet.
Side I, Band 2: A Barzan tribal dance.	Tanzmusik. Es wurde als Stammestanz der Barzani bezeichnet, aber es ist einfach eine (rhythmische) Tanzmusik.
Side I, Band 3: A tribal Barzan folk song.	Freirhythmischer Gesang (in Kirmançî): Lawik. Diese Gattung wird auch der Folklore zugeordnet, deshalb wohl der Begriff 'folk'.
Side I, Band 4: A [...] tribal song about a youth named Wazir [...].	Freirhythmischer Gesang (in Kirmançî): Lawik. Anscheinend hatte Solecki Mühe, ihm einen Titel zu geben. Dabei ist der Name des beweinten Sohnes adhoc zum Titel geworden: Lawik-ê-Wezîr.

<sup>80</sup> Bei allen hier als "Freirhythmischer Gesang" abgekürzten Begriffen handelt es sich immer um ländliche freirhythmische Volksdichtung und Gesänge.

Side I, Band 5: Flute music accompanied by a drum.	Tanzmusik. Es handelt sich beim Aerophon um eine Duzele (Doppelklarinette) und bei der Trommel um eine (nicht typische) adhoc dazugekommene Derebuke.
Side I, Band 6: [...] song about a [...] Kurd called Rusho.	Freirhythmischer Gesang (in Kirmancî): Lawik. In der gesungenen Version hört man oft das Wort Rewşê. Es ist allerdings kein männlicher Eigenname, sondern heisst: Verhältnisse, Zustand.
Side I, Band 7: A Kurdish folk dance song from Arbil.	Es handelt sich hier um ein Goranî (in Soranî): Tanzlied. Ursprünglich ein Rojhelaî, das zu einem Tanzlied adaptiert wurde; es ist überall, nicht nur in Erbil bekannt.
Side I, Band 8: A difficult type of tribal song called "Hairan".	Freirhythmischer Gesang (in Soranî): H'eyran.
Side I, Band 9: Two different flute melodies, one after another.	Tanzmusik. Wiederum Duzele solo, fortlaufende Tanzmelodie.
Side I, Band 10: A folk dance with drum and flute.	Tanzmusik, Duzele und Derebuke. Hier schreibt er 'folk dance', denn es handelt sich hier wie bei allen anderen Tanzmusiken um Volkstanzmelodien.
Side II, Band 1: A folk song called "Besta".	Tanzlied (in einem Dialekt eher südlich des Soranî-Gebiets): Goranî. Es handelt sich also nicht um ein Beste, wie er sagt, und gehört deshalb auch nicht zur Gattung Rojhelaî. Christensen hat dieses Lied richtig als 'Tanzlied' in seine Studie aufgenommen (1963:17).
Side II, Band 2: Another kind of folk song called "Lawk".	Freirhythmischer Gesang (in Kirmancî): Lawik. Hier hat er einmal die richtige Bezeichnung verwendet, so als ob die anderen auf der Schallplatte befindlichen Lawik keine solchen wären.
Side II, Band 3: A typical love song from the Sulaimaniya area.	Freirhythmischer Gesang (in Kirmancî): Lawik. Es muss sich bei Soleckis Zuweisung zu Sulaimaniya um einen Fehler handeln, weil in dieser ganzen Region Soranî, aber nicht Kirmancî gesprochen wird.
Side II, Band 4: Another typical love song from [...] Sulaimaniya.	Freirhythmischer Gesang (in Kirmancî): Lawik. Gleicher Fehler wie eben.
Side II, Band 5: Dance music as played by flute and drum.	Tanzmusik. Gespielt von einer Duzele und einer Dewul.
Side II, Band 6: A Barzan tribal song.	Freirhythmischer Gesang (in Kirmancî): Lawik.
Side II, Band 7: Two songs [...] in the "ZAZA" or "BADINAN" dialect.	1. Tanzlied (in Kirmancî): Stran. Es handelt sich also nicht um den Dialekt Zaza oder Badinan <sup>81</sup> . 2. Rojhelaî, adaptiert zu einem Tanzlied (in Soranî): Goranî. Die zweite Melodie stammt ursprünglich vom ägyptischen Sänger Ferîd el-Etreş. Sie wird mit einem kurdischen Text gesungen.

Es zeigt sich, dass die von Solecki verwendeten Bezeichnungen einer gewissen Beliebtheit nicht entbehren. Begriffe wie '(Barzan) tribal song', 'folk song', 'love song' und andere führen nicht zu einer klaren gattungsmässigen Zuordnung, und die Verwandtschaften oder auch Unterschiede zwischen den verschiedenen auf seiner Schallplatte vereinigten Aufnahmen treten nicht klar zutage. Dies lässt sich allerdings bei einem nicht geschulten Aussenstehenden leicht entschuldigen, da man von einem Archäologen nicht wirklich fordern kann, sich mit Musik, zumal kurdischer Musik auszukennen. Die Begriffe 'folk' und 'tribal' sind zwar wenig hilfreich, aber sie deuten darauf hin, dass er wohl

<sup>81</sup> Badinan ist kein Dialekt, sondern ein nordirakisches kurdisches Gebiet rund um die Stadt Dohuk, angrenzend an die Türkei. Man spricht dort den Kirmancî-Dialekt. Zaza wird von Soranî-Sprechenden oft mit Kirmancî verwechselt, wobei Zaza wie erwähnt ein eigenständiger kurdischer Dialekt am nordwestlichen Rand des kurdischen Gebiets (in der Türkei) ist.

allgemein ländlichen Gesang und Musik gemeint hat, was ja durchaus zutrifft. Auch Stammesbegriffe, wie hier 'Barzani', taugen nicht als musikalische Gattungsbegriffe – hier geht es wie gesagt um die Vermutung, dass die Interpreten zum Stamm der Barzanî gehören, da ja auch Şaneder im Gebiet dieses Stammes liegt.

Bei den Arbeiten von Christensen sei zunächst kurz die Studie über die "Tanzlieder der Hakkari-Kurden" (1963:11-47) besprochen, bevor die Schallplatte (1965) ähnlich wie oben mit der Systematik verglichen wird.

Alle Melodien, die Christensen in seiner Studie analysiert hat, sind tatsächlich Tanzlieder, wie er auch im Titel bestätigt. Die von ihm selbst jeweils an Hochzeiten aufgenommenen Melodien nennt er allerdings *«Hochzeitstanzlied»*. Der Begriff selbst würde diese Interpretation im Prinzip zulassen – sowohl in Kirmancî wie in Soranî. Beide Dialekte verwenden je nur ein Wort, das sowohl Tanz, Tanzlied als auch Hochzeit bedeutet: In Kirmancî ist das Govend, in Soranî Şaîy. In beiden Dialekten ist aber immer klar, wann es sich jeweils um das eine oder andere – und wann es sich ums Tanzen an einer Hochzeit handelt.

Christensen nennt zwar die von Solecki zugezogenen Melodien Tanzlieder, seine eigenen aber durchgängig Hochzeitstanzlieder, obwohl es sich bei beiden um die gleiche musikalische Form, nämlich um diejenige rhythmisch strukturierter Tanzlieder handelt. Er liefert aber keine Begründung für die Unterscheidung. Es ist also davon auszugehen, dass die von Christensen *«materialkritisch»* (1963:11) untersuchten Lieder einfach unter die Gattung Tanzlieder zu subsumieren sind. Es gibt allerdings einige wenige Tanzlieder in Kurdistan, die ausschliesslich für Hochzeiten und mit Texten nur über die Hochzeit gemacht wurden. Sie können aber, vor allem musikalisch, nicht als selbständige Gattung angesehen werden. Und: Diese wurden von Christensen nicht erfasst.

1965 veröffentlichte Christensen auch noch die Schallplatte mit Aufnahmen von Kurden im Westen Irans, in welcher er auch verschiedene Titel und Gattungsbezeichnungen für die Stücke verwendet. Im Vergleich mit der Systematik lässt sich auch hier leicht eine Ordnung darin herstellen.

Side A, Band 1: Pişderamedî mahôr. Introduction to the mahôr mode.	Ein persisches Instrumentalstück auf Tar, also nicht kurdisch. Es wird deshalb nicht weiter verglichen.
Side A, Band 2: Behare. Love song.	Eine Art freirhythmischer Gesang in persischem Stil – in Kurdisch gesungen. Christensen nennt es auch noch «Goranî». <sup>82</sup>

<sup>82</sup> Christensen verwendete den Begriff *«in the broadest sense»*, also allgemein als Gesang, in Soranî gesungen. Wie bereits erklärt muss beachtet werden, dass die Bezeichnung Goranî mit der Zeit enger verknüpft wurde mit der Bedeutung 'rhythmisches in Soranî gesungenes Lied'.

Side A, Band 3: Xanê Keyqa and Paşbend. Epic song, beyt.	1. Teil: Freirhythmischer Gesang (in Soranî). Wie viele kurdische Volksdichtungen, besitzt auch dieser Gesang keine eigene Gattungsbezeichnung – und entspricht auch musikalisch nicht einem Beyt. 2. Teil: ein Paşbend (wie auch Christensen schreibt).
Side A, Band 4: Şor Mehmûd û Xatû Merzêngan. Narration with inserted sung recitations, beyt.	Freirhythmische Gattung (in Soranî): Beyt. Die Zuschreibung Christensens trifft zu.
Side A, Band 5: Genç xelîl. Love song, lawk.	Musikalisch gesehen: Freirhythmischer Gesang, Lawik. Der Titel, Genc Xelîl, (in Kirmancî) trifft auf die Melodie zu, aber überraschenderweise wird dazu ein völlig anderer Text gesungen – statt des originalen und bekannten epischen Gesangs in Kirmancî ein Liebesgedicht in Soranî. Siehe auch die Analyse desselben bei der Besprechung der freirhythmischen Gattung Lawik.
Side B, Band 1: Qazelê Nalî. Religious song, qazel.	1. Teil: Freirhythmischer Gesang (in Soranî): Xezel. 2. Teil: Rhythmische Gattung (in Soranî): Rojhelaî; beide Teile mit religiösem Inhalt.
Side B, Band 2: Heyran. Love song, heyran.	Freirhythmischer Gesang (in Soranî): H'eyran.
Side B, Band 3: Qetar and Paşbend. Love song, qetar.	Freirhythmischer Gesang und Paşbend (in Soranî): Qetar. Einziger Vertreter dieser Gattung und darum als Gattungsbezeichnung zweifelhaft.
Side B, Band 4: Dupeyî. Dance tunes, dupeyî. Played [...] on duzele (double clarinet).	Tanzmusik mit Duzele. Die von Christensen gelieferte Beschreibung trifft also zu, wobei man zu dieser Melodie verschiedene Choreographien tanzen kann, nicht nur Dupêy. <sup>83</sup>
Side B, Band 5: Çî bû çit lê kirdim. Dance-song, royne.	Tanzlied (in Soranî). Auch zu dieser Melodie werden andere Choreographien getanzt, nicht nur Royînî.
Side B, Band 6: Mang le 'asman goşey kyeşa. Wedding song, serdare.	Rojhelaî (in Soranî): Goranî. Es ist kein Hochzeitslied, sondern ein Liebeslied, wie es für Rojhelaî typisch ist. Die Sängerin singt einen eigentlich von Männern gesungenen Text <sup>84</sup> , was der Aussage von Christensen widerspricht, dieses Lied werde nur von Frauen gesungen.
Side B, Band 7: Kelhorî. Song for travelling, working, hunting.	Freirhythmischer Gesang (im Guran-Dialekt): Hore oder auch Gelhurî genannt. Zu den Zuschreibungen Reise-, Arbeits- und Jagdlied muss ein grosses Fragezeichen gesetzt werden.
Side B, Band 8: Laîlaî. Lullaby.	Dieses Wiegenlied stellt keine eigene Gattung dar, sondern gehört zu Rojhelaî (in Soranî mit Hewremanî-Akzent): Goranî.
Side B, Band 9: Manga lawaneh. Milking song, gawas.	Dieses Arbeitslied gehört ebenfalls zur Gattung Rojhelaî (in Hewremanî): Goranî. Gawas (= Kuh melken) kann nicht als Gattungsbezeichnung dienen.
Side B, Band 10: Leylî çuye humam. Love song.	Dieses Liebeslied ist strukturmässig gesehen vergleichbar mit der Gattung Rojhelaî (in Lurî <sup>85</sup> ). Der Titel steht allerdings in Soranî geschrieben.

<sup>83</sup> Dupêy und Royînî bezeichnen lediglich zwei Arten, Tanzschritte auszuführen, sie können demnach nicht als Gattungsbezeichnung herangezogen werden, da die Musik immer der für Tanzlieder beschriebenen Form gehorcht.

<sup>84</sup> Bei Nachfragen stellte es sich gar heraus, dass dieses Lied eigentlich nur von Männern gesungen werden sollte. Auch gemäss einer Textanalyse sollte dieses Lied nicht von einer Frau gesungen werden, wie dies hier aber geschieht. Beispiele daraus: An einer Stelle heisst es übersetzt, «*ich möchte einen Kuss von dir*» und «*das schwarze Muttermal mitten auf deiner Brust ist ein Zeichen*», beides Aussagen, die sich für eine Frau schlicht nicht ziemen oder fast einem Tabubruch gleichkämen.

<sup>85</sup> Lurî ist eine ethnische und eine Dialektbezeichnung, bei der sich die Experten streiten, ob es zur kurdischen oder persischen Sprache gehört oder ob es sich gar um eine selbständige Sprache handelt, wobei sich die Leute selber eher als Kurden oder eventuell eigenständige Gruppe verstehen.

Im Vergleich mit Soleckis Kommentaren geht Christensen verhältnismässig vorsichtig mit Zuschreibungen um, und viele Bezeichnungen treffen auch zu. Dennoch stiften einige unterschiedlich gebrauchte Begriffe, die ihm wohl einfach so gesagt wurden, Verwirrung. So wird der Begriff Beyt (von Arab. = Verse), wie bei den freirhythmischen Gattungen schon erklärt, einerseits unter Kurden allgemein für Volksdichtung, andererseits aber vor allem für freirhythmischen Gesang gebraucht – was Christensen hier (Side A, Band 3 beziehungsweise Band 4) wohl nicht klar gewesen sein dürfte.

Die Aufnahmen wurden praktisch alle in der Gegend rund um die Stadt Mahabad und südlich davon aufgenommen. Besonders der letzte Teil von Seite B scheint beim Stamm der Gelhurî aufgenommen worden zu sein. Er hatte also nur Einblick in eine bestimmte Region kurdischer Volksmusik.

Eine weitere Anwendung der zuvor entwickelten Systematik drängt sich für die Arbeit von Nour-al-Din Al-Salihi (Salihi 1989) auf. Einerseits kann man auf den soeben für Christensens Material gemachten Kommentar verweisen, wo Salihi sich, wie bei den Angaben zu den Materialien und Quellen über kurdische Musik bereits gesagt, zum Teil auf das von Christensen präsentierte Material stützte, andererseits wird man dafür eine eigene Gegenüberstellung machen müssen. Christensen gibt einfach die ihm genannten Bezeichnungen wieder und stellt sie so der wissenschaftlichen Diskussion zur Verfügung. Aber Salihi vergrössert die Verwirrung, indem er diese weder sprachlich-linguistisch noch musikwissenschaftlich hinterfragt, sondern sie als gegeben anführt. Die folgende vergleichende Darstellung folgt der im Buch gemachten Kapiteleinteilung, soweit sie Christensens Material (1965) entspricht. Dabei sei daran erinnert, dass Salihi auch aus dessen Schallplatten-Notizen kopiert. Wo nicht anders vermerkt, gilt für Salihi derselbe Kommentar wie für Christensen (1965).

6.1.1. Kalhōrî	Entspricht Side B, Band 7: Kelhorî.
6.1.2. Sardäre	Entspricht Side B, Band 6: [...] serdare.
6.1.3. Melklieder	Entspricht Side B, Band 9: [...] gawas.
6.1.4. Wiegenlieder	Entspricht Side B, Band 8: Laîlaî.
6.2.1. Religiöse Gesänge	Entspricht Side B, Band 1: [...] qazel.
6.2.2. Laûk	Entspricht Side A, Band 5: Genç xelîl, lawk.
6.2.3. Qatâr	Entspricht Side B, Band 3: Qetar and Paşbend.
6.2.4. Beyt. Unter diesen Titel stellt Salihi zwei Aufnahmen von Christensen:	Entspricht Side A, Band 3 und Band 4: [Beyt]. Die etwas verwirrende Begriffsverwendung von Christensen wurde übernommen, und Salihi merkte nicht, dass das erste Stück keinen Beyt darstellt.
6.2.5. Hayrân	Entspricht Side B, Band 2: Heyran.

Die Aufteilung der kurdischen musikalischen Gattungen bei Salihi ist sehr schwer zu verstehen, ja sie vermittelt den Eindruck eines Durcheinanders, weil ein und derselbe Be-

griff jeweils unter verschiedenen Kapiteln und mit unterschiedlichen Gattungserklärungen auftaucht – etwa einmal unter 'Gesungene Texte', einmal unter 'Strophenform', einmal unter 'Variierte Strophenform' und ein anderes Mal unter 'Freie Formen'. Dabei werden die wissenschaftlichen Unterscheidungskriterien nicht klar, und sie entsprechen auch keiner realen kurdischen Praxis. Aber um unnütze Diskussionen über das Hin und Her sowie Übertreibungen zu vermeiden, werden die Korrekturen nur eine nach der anderen vorgenommen.

Der erste solche Begriff ist Goranî. Salihi weiss zwar, dass das Wort allgemein 'Gesang' bedeutet, aber seine weiteren Bedeutungen kennt er nicht. So beschreibt er auf S. 131, unter 6.3.1.1. «*Gorānî*», eine feststehende freirhythmische Melodie (von Meqam), bezeichnet sie aber als Goranî. Goranî ist jedoch meistens ein rhythmisches Lied (in Soranî). Der Unterschied zwischen Goranî und Meqam scheint ihm nicht wirklich klar zu sein. Der von ihm nicht genannte Autor dieses sehr bekannten – freirhythmischen – Gesangs ist Tahîr Toîq. Auch verteilt er das Thema Goranî auf mehrere Kapitel und weist es verschiedenen Kategorien zu. Seltsamerweise erscheint bei Salihi nie der Begriff, der von der Mehrheit der Kurden für Gesang, insbesondere das rhythmische Lied verwendet wird – das Kirmancî-Wort Stran.

Zum Thema Tanzlied und Tanzmusik bei Salihi muss festgehalten werden, dass er sich zweimal direkt auf Christensen bezieht. Auf S. 76-85 unterscheidet er erstens wie Christensen zwischen vokaler und instrumentaler Tanzmusik, und zweitens verwendet er wie Christensen Bewegungsarten als Gattungsbezeichnungen für das Tanzlied. Dieses Thema wurde bei der Gattung Tanzlied geklärt. Unter 6.3.1.2. «*Vokaltanzlied*», S. 134 stellt er ein Lied der Gattung Rojhelatî vor ohne zu bemerken, dass es sich dabei nicht um ein Tanzlied handelt. Auch sein Beispiel «*Şexānî*» unter 6.3.1.4.<sup>86</sup> auf S. 135 gehört zur Gattung der Neuen Lieder, und zwar in Nachahmung eines Tanzlieds, das auch in dieser Arbeit analysiert wurde. Es wird H'esen Cezrawî zugeschrieben. Untolerierbar ist hingegen die Beschreibung eines Tanzlieds als Beste, wie dies auf S. 112 unter 6.2.6. als «*Basta*» geschehen ist.

Zum Thema Beste findet sich noch ein Kapitel, 6.3.1.5. «*Basta*»<sup>87</sup> (1989:137). Das in diesem Kapitel angeführte Beispiel ist tatsächlich ein Beste. Er hat allerdings nicht

---

<sup>86</sup> Auf 6.3.1.2. folgt 6.3.1.4. Das heisst, hier fehlt, wie bereits beklagt, 6.3.1.3., der Abschnitt über das «*Tanzlied*».

<sup>87</sup> Salihi übersetzt «*Basta*» mit 'anstimmen'. Er lässt so Zweifel aufkommen, ob er damals wirklich Kurdisch verstanden hat, denn die richtige Bedeutung lautet wie bei der Gattung Rojhelatî erklärt 'zusammengebunden'.

geschrieben und möglicherweise nicht bemerkt, dass es sich dabei um ein Goranî der Gattung Rojhelatî handelt.

Das Thema H'eyran<sup>88</sup> versteht er unterschiedlich und beschreibt es in verschiedenen Kapiteln. In Kapitel 5 interpretiert er es als gesungenen Text, in Kap. 6.2. als entwickeltere variierte Strophenform und in Kap. 6.3., Freie Formen, als Strophenform. Gerade in Letzterem wird es als «*städtisch-volkstümliche Musik*» (1989:113) bezeichnet, was nicht stimmen kann, da H'eyran als ländlicher freirhythmischer Gesang erst in jüngerer Zeit in die Stadt gelangte.

Dazu soll eines festgehalten werden: H'eyran stellt eine einheitliche Art ländlicher freirhythmischer Volksdichtung in Soranî dar und kann deshalb nicht wie bei Salihi in verschiedene Kategorien unterteilt werden.

Auch das Thema Lawik verteilt er auf verschiedene Kapitel, wobei hier die Kriterien und Charakterisierungen ebenso wenig verständlich werden wie bei den zuvor besprochenen Gattungen. So taucht der Begriff «*Laūk*» im Kapitel über gesungene Texte, 5.6., auf, aber auch als «*Entwickeltere variierte Strophenform*» (6.2.), 6.2.2., und bei den «*freien Formen*» (6.3.) als einzige «*variierte Strophenform*» (6.3.2.), 6.3.2.1. Er bekundet im weiteren Mühe damit, Beyt von Lawik zu unterscheiden, wie die Zuschreibungen «*Beyt "Derwisch 'Abdī"*» auf S. 64 und «*Beyt "Mīrō"*» auf S. 65 zeigen, die beide Male nicht einen Beyt, sondern einen Lawik darstellen. Sodann behauptet er verschiedentlich dass Lawik «*unter den iranischen und irakischen Kurden weit verbreitet*» (etwa 1989:94) sei. Zwar leben ganz im Nordosten des Irak und in der nordwestlichsten Ecke des Iran auch Kirmancî, die er nicht nennt und die Lawik kennen, aber warum erwähnt er nicht diejenige Mehrheit der Kirmancî, die in der Türkei leben? Dabei leben im Iran und Irak mehrheitlich Kurden anderer Dialekte, allen voran die Soranî, die ursprünglich kein Lawik in Kirmancî sangen. Auf S. 140 schreibt er: «*Das städtisch-volkstümliche Laūk wird wie der Gorānī rhythmisch frei gesungen [...].*» Wie bereits gesagt wurde, handelt es sich bei Lawik um eine einheitliche Gattung, die auf dem Land entstanden und nur in Kirmancî gesungen ist und in der Stadt auf dieselbe Weise mit nostalgischem Charakter reproduziert wird. Es gibt daher keinen eigenständigen städtischen Lawik. Das Wort Goranî verwechselt er wiederum mit dem Begriff Meqam.

---

<sup>88</sup> Salihi behauptet, dass das Wort einen Mädchennamen bezeichne (1989:109). Das stimmt einfach nicht, das Wort kann jedoch als Kosename für die Geliebte gebraucht werden. Seine Bedeutung, sich opfern, wurde beim Abschnitt über H'eyran bereits erklärt.

Die Gattung Neues Lied, die er selbstredend nicht kennen kann, da sie hier ja erstmals als solche erkannt und erfasst wurde, ist bei ihm mit drei Beispielen vertreten: Das auch in dieser Arbeit analysierte Lied «*Bārān Bārāna*» (1989:142f.) sowie die Lieder «*Hiwā*», (1989:143f.) und «*Nāmakat gayī*» (1989:145ff.). Sie alle haben bekannte Autoren-Arrangeure, die er wiederum nicht erwähnt.

Das Kapitel 6.3.5. über politische Lieder enthält die restlichen von ihm besprochenen Gesänge, die tatsächlich alle einen politischen Inhalt aufweisen. Es scheint, dass er kein kurdisches Wort für Lied kannte, weswegen er mit einer Ausnahme für alle die Bezeichnung «*Lied*» verwendet. Diese 'Lieder' sind aber unter Kurden allgemein als *Srud* bekannt, was ihm anscheinend auch nicht aufgefallen ist. Zwei von ihnen, 6.3.5.3. und 6.3.5.5., wurden auch in dieser Arbeit analysiert. Der in 6.3.5.4. beschriebene Gesang ist eigentlich eine feststehende Meqam-Melodie. Sie wird von Salihi wieder in Verwirrung stiftender Weise als «*Gorānī*» bezeichnet.

Beim hier durchgeführten relativ detaillierten Vergleich ging es im Wesentlichen darum, mit der Anwendung der Systematik zu neuen, präziseren Kenntnissen über kurdische Musik zu gelangen, die der Realität dieser Musikpraxis besser entsprechen.

Auch auf die 1989 (erstmalig 1974 auf Schallplatte) veröffentlichten Aufnahmen von Christian Poché beziehungsweise die dazugehörigen Kommentare in seinem CD-Booklet kann die Systematik angewendet werden.

1. Nagma Jabali Wa Binafshé	Es handelt sich um ein Duo, bestehend aus Saz und Tenbur. Vom Stil und der Art her könnte es eine Semi-Improvisation sein.
2. Mawal Wa Raqsa, for two zorna and tabl	1. Teil: ein freirhythmisches Instrumentalstück. 2. Teil: rhythmisches Instrumentalstück der Gattung Tanzmusik.
3. Mawal Wa Raqsa, for two pik, tumbalak and zil	1. Teil: noch ein freirhythmisches Instrumentalstück. 2. Teil: ein weiteres rhythmisches Instrumentalstück der Gattung Tanzmusik.
4. Lo Delal Sherin Hayat	Der Sänger und Informant nannte den in Kirmancî gesungenen freirhythmischen Gesang Lo Delal. Es gehört also zur Gattung Lawik.
5. Sar Hawa	Eine Art Semi-Improvisation als Instrumentalsolo auf Tenbur.

Die von Poché angeführten Titel sind in arabischer Sprache geschrieben, was allerdings nicht heisst, auch die Musik und der Gesang wären irgendwie Arabisch. Die Bedeutung der Wörter lautet wie folgt: «*Nagma*» heisst Melodie, «*jabali*» heisst vom Berg, zusammen also: Berg-Melodie. «*Mawal*» ist eine synonyme Bezeichnung für den Begriff Meqam in Syrien. «*Raqsa*» heisst Tanz. Der Informant meinte damit eine freirhythmische Instrumentalmelodie und ein rhythmisches instrumentales Tanzmusikstück.

Die weiteren arabischen Wörter sind «*delal*» (= kokett), «*Hayat*» (= Leben). Die in Syrien lebenden Kurden verwenden häufig arabische Wörter für und in ihrer Musikterminologie.

Kurz werden hier auch noch die Aufnahmen Jean Durings (1994) mit der Systematik verglichen. Es handelt sich dabei um religiösen Gesang begleitet von der Flachtrommel *Def*, die DURING in einem Gebetshaus für Derwische, also einer Art Moschee, einem so genannten *Tekye*, in der Stadt Sanandaj (in Kurdisch heisst sie *Sine*) aufgenommen hat. Musikalisch gesehen sind es freirhythmische und rhythmische Gesänge mit religiösem Text.

Die in dieser Arbeit entwickelte Systematik lässt sich auch auf kurdische Veröffentlichungen anwenden. Als ein Beispiel sei die Arbeit von Cemîla Celîl herangezogen. Bei der kurdischen Edition von 1982 lautet der Titel *Kilam û Miqamêd Cimeta Kurda*. Den ersten Teil mit Text und Noten, also Gesängen und Liedern, nennt sie «*Kilam*», den zweiten Teil, nur aus Noten bestehend und somit Instrumentalmusik abbildend, nennt sie «*Miqam*». Die beiden arabischen Wörter wurden an geeigneter Stelle besprochen. Statt eines arabisierten Titels hätte ein kurdischer Titel wie 'Stran-u-Muzîkê kurdan' (= Gesang und Musik der Kurden) besser zu ihrer Anthologie gepasst. Dies hätte den Inhalt exakter wiedergegeben.

So wie hier gezeigt gibt es noch viele musikalisch-semantisch besetzte Begriffe und Bezeichnungen, die nicht nur von Kurden und ihren Nachbarn verwendet werden, sondern jeweils auch in verschiedenen Publikationen herangezogen werden, um die jeweils vorgestellte Musik zu gruppieren. Da sie aber musikalisch Gleichartiges auseinanderreißen und musikalisch Verschiedenes zusammenlegen, ist es nicht verwunderlich, dass so bunt gemischte Musiksammlungen entstanden sind. Dies ist auch der Grund dafür, dass in der vorliegenden Studie viel Arbeit auf die Klärung dieser Begriffe verwendet wurde.

## **Zur heutigen Situation der kurdischen Musik**

Wie bereits erwähnt, sind die verschiedenen musikalischen Gattungen unterschiedlich verbreitet und beliebt, und sie haben sich unterschiedlich entwickelt. Auch stehen sie in vielfältiger Beziehung und Beeinflussung untereinander sowie in Beziehung mit Musikstilen angrenzender oder weiter entfernt liegender Gesellschaften. So ist das Bild, das man heute von kurdischer Musik gewinnen kann, Ausdruck seiner Geschichte – einer Geschichte, die mit vielen verschiedenen Faktoren zu tun hat. Einige davon und deren Auswirkungen werden hier diskutiert, um verstehen zu können, wie und warum sich die kurdische Musik heute so darstellt und nicht anders.

Die Entwicklung der kurdischen Musik im zwanzigsten Jahrhundert ist zunächst und allgemein geprägt vom Wechsel von einer eher stabilen und verhältnismässig ruhigen Situation der allgemeinen sozialen, politischen und besonders kulturellen Verhältnisse zu ständigen und intensiven Veränderungen vor allem politischer und demographischer Art, wobei diese beiden Faktoren oft sehr eng zusammenhängen. Diese Veränderungen drücken sich beispielsweise durch Migrationsströme aus – und zwar auf zwei Ebenen. Einerseits leerten sich die Städte und verloren grosse Teile ihrer ursprünglich ansässigen Bevölkerung, indem beispielsweise zuerst die Assyro-Chaldäer, seit den fünfziger Jahren Juden, seit den achtziger Jahren aber auch Turkmenen und Kurden aus diversen religiösen beziehungsweise politischen Gründen vollständig ins Ausland emigrierten, während andererseits viele Kurden aus verschiedenen Gründen vom jeweiligen ruralen Hinterland in Stadtnähe und in die Städte umsiedelten. Beide Gruppen nahmen ihre Musik mit. Das führte auf der einen Seite zum Niedergang verschiedener Aufführungspraktiken und zur vorübergehenden Schwächung der Präsenz verschiedener Musikgattungen, insbesondere des Meqam und von Rojhelatî, andererseits zum vermehrten Auftreten ländlicher Musik, nämlich Tanzliedern und ländlichen freirhythmischen Gattungen, innerhalb der Städte.

Politische Gründe spielen aber auch eine direkte Rolle in der Beeinflussung kurdischer Musik. Verschiedene Assimilationszwänge, die in den verschiedenen Staaten, auf die das kurdische Gebiet verteilt ist, unterschiedliche Ausprägungen aufwiesen, verstärkten umgekehrt bei Kurden eine ideologisch-geistig geprägte Widerstands- und Identitätskultur, die ihren Niederschlag auch in der Musik fand. So gewannen die kurdische Art zu tanzen an Beliebtheit im Volk und ganz allgemein die ländlichen freirhythmischen Gesänge, wie auch – vorübergehend in einer bestimmten Zeit – das Singen von Wider-

standsliedern, beispielsweise Sruds. Die dominierenden Regierungen wiederum versuchten mit verschiedenen Methoden inklusive Verboten die Beliebtheit dieser Musik zu unterdrücken.

In der Türkei beispielsweise wurde jeder Versuch zur Verbreitung kurdischer Musik und Sprache unterdrückt, man denke etwa an das Verbot von Musikkassetten oder das Verbot jeglicher Art Veröffentlichungen in kurdischer Sprache, besonders aber kurdischer Sender und kurdischer Sendungen in Radio und Fernsehen. Es sei nur der Fall des in Westeuropa stationierten Satelliten-Senders Med TV erwähnt, der durch Interventionen der türkischen Regierung abgeschaltet wurde, aber sofort in einem anderen europäischen Land mit dem Namen Roj TV wieder auf Sendung ging. Dies führte nicht nur zu einer Verbreitung national-patriotischer Musik und Kultur unter allen Kurden, sondern auch zu einer Verbreitung verschiedener lokaler, insbesondere musikalischer Traditionen in alle Teile Kurdistans.

Im Irak wiederum wurde in den Massenmedien die Verbreitung arabischer Musik und insbesondere ägyptischer Filme und Musik gefördert. Entsprechend wurde mit der Zeit diese Musik auch bei den Kurden beliebt. Daneben wurden in den Schulen Sruds statt mit kurdisch-patriotischen mit arabisch-nationalistischen Texten unterrichtet. Im Weiteren wurden die Leute nicht ermutigt, kurdische, sondern westliche Instrumente zu spielen. Damit verbunden war eine bewusste Taktik, die eigenen traditionellen Instrumente vergessen zu machen. Die traditionellen Instrumente verschwanden zwar nicht, aber es führte trotzdem dazu, dass die westlichen Instrumente heute im irakischen Kurdistan weit verbreitet sind. Schlimmer war allerdings, dass Sänger, die ein Lob auf die – juristisch durchaus legale – Provinz Kurdistan sangen, von der irakischen Regierung verschleppt und hingerichtet wurden. Entsprechend mussten viele Musiker ins Ausland fliehen<sup>89</sup>.

Im Iran ist heute eine starke Tendenz zu einer Art Persifizierung kurdischer Musik zu beobachten. Dies hat vor allem drei Ursachen: Einerseits benutzte die iranische Regierung die Ideologie der 'völkischen Bruderschaft' zwischen Persern und Kurden, um diesen ihre eigene Musik-Kultur aufzudrängen. Andererseits führte der schiitisch-religiöse Druck seit den achtziger Jahren mehr und mehr zu einer Verdrängung weltlicher Musik – auch bei den dort ansässigen Kurden; dadurch wurden die beiden religiös geprägten Gattungen Sunnetî und Î'rfanî – musikalisch im Stil von Rojhelatî – bei irani-

---

<sup>89</sup> Nur eine Fehlleistung des irakischen Geheimdienstes verhinderte 1978 in Erbil auch die Festnahme des Autors dieser Arbeit, während er als Musiker auf einer Bühne war: Weil der zuständige Agent mangels Bühnenerfahrung die linke Seite der Bühne mit der rechten verwechselte, verhaftete er einen anderen Musiker. Dieser kam danach wieder frei, der Autor konnte fliehen.

schen Kurden sehr beliebt. Drittens spielte der etwa zehnjährige Krieg zwischen Irak und Iran eine Rolle für die zunehmende Beliebtheit der Gattung Rojhelatî unter den kurdischen Soldaten – auf beiden Seiten der Front: Indem die Radiosender der beiden Regierungen dauernd Kriegspropaganda-Lieder im Stile von Rojhelatî spielen liessen, prägte sich diese Musik den Soldaten, also auch den Kurden ein. Der teilweise sehr schmerzliche und traumatische Erinnerungseffekt dieser – von Melancholie und Sehnsucht geprägten – Musik wurde entsprechend sehr wichtig für sie<sup>90</sup>.

Auch in Syrien wurde aufgrund eines langjährigen Arabisierungsdrucks durch die syrische Regierung die lokale kurdische Musik sehr behindert. Aber in jüngster Zeit lässt sich eine Art Gegenbewegung beobachten, indem kurdische Musik wieder vermehrt gepflegt wird.

In Armenien hingegen, wo eigentlich kein kurdisches Gebiet liegt, sondern wohin nur vor Jahrhunderten viele Kurden emigriert sind, hingegen war und ist die politische Situation für die Kurden eine ganz andere. Sie geniessen seit langem grosse kulturelle Freiheiten und entsprechend konnten sie ihre Musik intensiv pflegen und über Radio Eriwan sogar in die Türkei, die wie gesagt, kein Radio erlaubte, verbreiten. Entsprechend hat ihre Musik für viele Kurden den Charakter des besonders Authentischen und Schönen. Dies gilt für die Instrumentalisten, besonders Mey-Spieler, wie für die Sänger, besonders Lawik-Sänger. Es gibt deshalb auch viele Autoren über kurdische Kultur, die in Armenien leben und lebten, wie etwa Cemîla Celîl, deren Anthologie kurdischer Musik (Cemîla 1982) Eingang in diese Arbeit fand.

Neben demographischen und politischen Veränderungen haben auch der technische Fortschritt im 20. Jahrhundert und die damit verbundenen Veränderungen für die Reproduzierbarkeit und Verbreitung kurdischer Musik einen grossen Einfluss auf sie selbst und den Umgang mit ihr. Zum technischen Fortschritt gehören zwei Stränge von Entwicklungen, die sich einerseits eher auf der privaten, andererseits auf der öffentlichen Ebene auswirkten. Auf der einen Seite betrifft dies die Entwicklung der Massenmedien, die mit den ersten Radiosendungen auf Kurdisch in den 1920er Jahren aus der ehemaligen Sowjetunion (Radio Eriwan) ihren Anfang nahm. Im Irak selbst wurden ab 1939 die ersten Radiosendungen in kurdischer Sprache verbreitet. Im Iran begannen die Ausstrahlungen kurdischer Sendungen 1940 über Radio Teheran. Das Radio wurde allerdings erst

---

<sup>90</sup> Beispielsweise erzählte ein von mir befragter kurdischer Kriegsveteran auf die Frage, warum ihm dieser Musikstil so gefalle, dass er an der Front im Zelt immer diese Musik gehört habe. Seither vermittle sich ihm immer 'so ein melancholisches Gefühl von Beruhigung', wenn er diese Musik höre.

richtig populär mit dem Aufkommen von Transistor-Radios. In den 1960er Jahren waren die wichtigsten Sender Radio Eriwan, Bagdad und Kermanshah. Seit den Sechzigern begannen auch erste Fernsehstationen mit der Ausstrahlung kurdischer Sendungen. Heute gibt es in allen Regionen Kurdistans – immer mit Ausnahme der Türkei – lokale kurdische Fernsehstationen und selbstverständlich weltweit empfangbares Satellitenfernsehen wie Roj TV und Mezopotamia für Kurden in der Türkei, Kurdistan TV, Kurdsat und Zagros bei den irakischen Kurden sowie Tishk und Rojhelat für Kurden im Iran.

Die ersten Aufnahmen mit kurdischer Vokalmusik auf Schallplatten erschienen gegen Ende der Zwanziger Jahre auf den Labels von His Master's Voice, Polyphon, HomoKord, Baidaphon, der Bagdader Niederlassung von Odeon, Ne'ym, und Nayf, später auch auf den Koloniallabels von Columbia wie Columbia (England) Columbia (India) und Iraqphon sowie dem schwedischen Label Chakmakchi Phon. Auch die weiteren aufnahmetechnischen Errungenschaften wie Magnet-Drähte und -Spulen kamen bis nach Kurdistan, wobei nur die Tonbänder in den Fünfziger Jahren eine gewisse Rolle spielten. Der wahre Boom individueller Reproduzierbarkeit von kurdischer Musik setzte jedoch in den Sechziger Jahren mit dem Erscheinen der ubiquitären und billigen Musikkassette inklusive Kassetten-Rekorder ein. Dass die weiteren technologischen Errungenschaften auf dem Gebiet der Ton- und später audiovisuellen Aufnahmen bis hin zu allen Spielarten digitaler Produktion und Reproduktion auch in Kurdistan sofort eingeführt wurden, versteht sich daher von selbst.

Zusammen mit der Verbreitung von Musikkassetten entstanden auf Märkten und in Radio-Geschäften die ersten Kopiergeschäfte und bald auch semi-professionelle Aufnahmestudios im mikro-ökonomischen Bereich. Da der Urheberrechtsschutz irrelevant ist, wurde bald und wird heute noch beinahe beliebig alles kopiert und weiterverbreitet, was möglich war und ist – meist auch an der staatlichen Zensur vorbei.

All dies ist nicht ohne Folgen für die Musik und das Musikleben Kurdistans geblieben. Aber wozu das geführt hat und wie sich das Musikleben Kurdistans heute darstellt, ist die Frage, auf die hier näher eingegangen werden soll. Als wichtigste und nachhaltigste, dabei aber den meisten Menschen nicht bewusste Konsequenz ist eine Veränderung der individuellen Wahrnehmung vom Akustischen zum Visuellen. Es geht dabei darum, dass man heutzutage nicht mehr ausschliesslich mit den Ohren, sondern unter viel stärkerem Einbezug der Augen hört. Eine Musik, die erlaubt, eine schöne, das heisst visuell attraktive Show zu bieten, wird bevorzugt. Es ist also nicht wichtig, was für eine Musik

gespielt wird. Es werden die vokalen Gattungen Tanzlied und Rojhelatî bevorzugt, wenn sie in Form von neuer Musik daherkommen, da dies eine Inszenierung mit grossem Sex-Appeal auf visueller Ebene ermöglicht – wie dies vor allem in den Videoclips praktiziert wird. Dabei entsteht eine gewisse Diskrepanz zwischen der Intention der Musiker und dem Anspruch der Konsumenten: Ein Sänger oder Musiker möchte vor allem seine Musik verbreiten und verwendet das Bild nur, um die Konsumenten zu faszinieren – die Fernsehzuschauer möchten vor allem attraktive Videos sehen und die Musik ist ihnen weniger wichtig.

Wenn man nun ein Bild heutiger Musik-Praxis und Aufführungspraxis zeichnen will, kann man zwar ausgehen von den traditionellen Unterscheidungen zwischen Tag- und Nacht-Musik, Musik im Dorf und Musik im Hof, oder den traditionellen Anlässen, die aber auch heute noch stattfinden können, wie Musik zum Tanz bei Hochzeiten, Beschneidungen, etc. oder Meqam-Sitzungen, Kinderlieder und weitere funktionale Musik. Aber die Gegenwart wird nicht davon geprägt. Die Strukturen und das System kurdischer musikalischer Gattungen, die in der bisherigen Arbeit untersucht und herausgearbeitet wurden, bilden aber die Grundlagen zum Verständnis kurdischer Musikpraxis der Gegenwart. Etwas davon wurde während der Untersuchungen zu einzelnen Gattungen schon verschiedentlich angetönt. So ist etwa der Alltag geprägt von Musik als Hintergrund ab Radio und privaten Abspielgeräten: Die Hausfrau hört bei der Verrichtung ihrer Hausarbeit Musik, Besucher im Basar hören Musik aus den verschiedensten Richtungen oder man hört bei der Taxi-Fahrt oder im eigenen Auto Musik und in vielen weiteren Alltagssituationen. Rein aurale Musik ab Konserve ist also durchaus omnipräsent. Wie angetönt spielen heutzutage aber auch Videoclips eine immer grössere Rolle im individuellen alltäglichen Gebrauch.

Etwas ganz anderes stellen die Anlässe dar, an denen Musik und Gesang live aufgeführt wird. Die Idee, sich in einem bestuhlten Saal für einen konzertanten Anlass zusammenzufinden, ist in den kurdischen Gebieten eine Neuerung, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einzug hielt. Seit den Achtziger Jahren finden als Neuerung auch Hochzeits- und andere familiäre Feste in Sälen statt, nicht mehr wie früher im Freien. Daneben gibt es aber durchaus, wenn auch selten musikalische Anlässe im Freien, die aber als eigentliche Open-Air-Veranstaltungen oder gar in Sport-Stadien mit Bühne und Verstärkeranlagen stattfinden. Dies hat wesentlichen Einfluss auf die Aufführungspraxis kurdischer Musik. Für alle Konzert-ähnlichen Anlässe eignen sich neue Lieder im Stil von Rojhelatî offenbar am besten. Wenn ein Tanzlied dazwischen aufgeführt wird,

beginnt das Publikum zu johlen und zu pfeifen, und man beginnt in den Stuhlreihen sitzend zu tanzen. Die Aufführung anderer Gattungen wie Srud, Meqam und ländliche freirhythmische Gesänge wird vom Publikum in der Regel aber abgelehnt.

Bei all diesen Neuerungen in der Aufführungspraxis haben folgende Instrumente Priorität vor den traditionellen kurdischen erhalten: im Irak sind dies die westlichen klassischen Instrumente wie Geige, Klarinette, Cello und Flöten neben U'd und Derebuke. Im Iran sind dies die persischen Instrumente Tar, Sêtar sowie Santur und Dembek, die in persischer Art gespielte Nay und Geige. In der Türkei haben die Saz und Gitarre Vorrang. In allen Ländern sind in letzter Zeit neben der Balaban/Mey auch Def und das Keyboard zu prioritären Instrumenten geworden. Die Entwicklungen zu diesen instrumentalen Besetzungen gründen auf der Tatsache, dass die Ausbildung der Musiker ursprünglich nicht in Kurdistan, sondern nur in den Metropolen der jeweiligen Länder stattfinden konnte, also in Bagdad für Irak, Teheran für Iran und für die Türkei in den grossen Metropolen. Dort wurden vor allem die genannten Musikinstrumente und die lokalen nicht-kurdischen Musikgattungen unterrichtet. Zurück in Kurdistan haben die so ausgebildeten Musiker begonnen, in Musikschulen zu unterrichten – und zwar ihre jeweils gelernten Instrumente und die dazugehörige Musik. Und dementsprechend führte der moderne Musikunterricht zur Verdrängung traditioneller kurdischer Instrumente und gleichzeitig zur grossen Akzeptanz von Rojhelatî. Dies führte mit der Zeit sogar zu einer Art Überbewertung, indem heute zum Beispiel nicht mehr ein Meqam mit einem Beste (als Gattung ein Rojhelatî) abgeschlossen wird, sondern umgekehrt einem Rojhelatî ein paar Meqam-Verse vorausgehen: Einst war Beste eine Coda zu Meqam – jetzt ist Meqam ein einfaches und oberflächliches Intro für ein rhythmisches Lied, Beste.

Die heutige Musikpraxis ist also ein Ausdruck der im 20. Jahrhundert durchlaufenen Geschichte der Kurden, die geprägt war von kriegerischen und anderen politischen Auseinandersetzungen, von technischen Entwicklungen und von kulturpolitischen Einflüssen durch die sie umgebenden Gesellschaften, ohne dass die Kurden ihre eigene kulturelle Vergangenheit und Tradition verloren oder vergessen hätten. Ein vollständiges Bild kurdischer Musik, die alle vorgestellten Musikgattungen umfasst, erhält man also nur, indem man den Blick sowohl auf das Eigene – hier das Kurdische – als auch auf das Fremde – hier die verschiedenen, vor allem benachbarten Musik-kulturellen Regionen – richtet.

## Schlussfolgerungen

Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich zunächst daran erinnern, dass es mir ein Anliegen war, sowohl eine Gesamtschau kurdischer Musik und Musikgeschichte zu bieten, als auch einen mehr oder weniger vollständigen Überblick darüber zu geben, was bisher an Forschungen und Publikationen darüber veröffentlicht wurde, das heisst also die Forschungsgeschichte zur kurdischen Musik darzustellen.

Aufgrund der bisher durchgeführten Arbeit lassen sich aus der Darstellung kurdischer Musik einige Schlussfolgerungen ziehen. Eines der wichtigsten Anliegen war mir eine erstmals systematische und musikologisch vertretbare Darstellung kurdischer Musikpraxis. Das heisst, dass es eine klar erkennbare Unterscheidung in rhythmische und freirhythmische Hauptgattungen geben soll, deren Repertoire wiederum in klar erkennbare Gattungen unterteilt werden kann. In dieser systematischen Darstellung mussten sowohl die Unterschiede wie auch die Ähnlichkeiten zwischen den einzelnen Gattungen, ihre geographische und historische Verteilung sowie ihre soziofunktionalen Beziehungen klar herausgearbeitet werden. Wer auch immer sich in Zukunft mit kurdischer Musik theoretisch auseinandersetzen möchte: Hier soll sich ihm eine erste Orientierungsmöglichkeit anbieten.

Die musikalisch-strukturelle Analyse der Gattungen und deren erstmalige Subsummierung unter eindeutig zugeordnete Begriffe wie Lawik, H'eyran, Goranî-u-Stran, Rojhelatî – um nur die wichtigsten neu vorgestellten Begriffe zu nennen – war ein weiteres wichtiges Anliegen der vorliegenden Studie. Das soll aber nicht heissen, dass sich von jetzt an alle, Kurden und Nicht-Kurden, an die hier entwickelte Terminologie(n) halten müssten. Es ist nur so, dass es jetzt leichter fallen dürfte, die jeweils verwendete Bedeutung einer Gattungsbezeichnung zu verstehen und je nach Bedarf einzuordnen.

Eine weitere wichtige Schlussfolgerung lässt sich bezüglich der vielen verschiedenen kurdischen und nicht-kurdischen Bezeichnungen sowohl für die Gattungen wie auch für verschiedenste musikanalytische Themen ziehen. Erstmals wurden hier ihre Bedeutungen übersetzt und erklärt, aber auch ihr Gebrauch im jeweiligen Zusammenhang aufgezeigt. Dabei war es mir ein Bedürfnis, sowohl auf sprachlicher als auch auf musikalischer Ebene erstmals kohärent darzustellen, woher ein bestimmter Begriff jeweils stammt, was er heisst und inwiefern er bisher mehrdeutig oder auch in verwirrender Weise verwendet wurde – etwa in den einschlägigen Lexika, aber auch unter Kurden und andere an kurdischer Musik interessierten Personen; dies gilt insbesondere für die Thematik Meqam.

Die hier erstmals systematisch erfolgte Behandlung des Themas Meqam, insbesondere des kurdischen Meqam lässt sich als drittes wichtiges Anliegen dieser Arbeit erkennen, wobei die Schlussfolgerung daraus etwa lauten könnte: Obwohl es sich bei Meqam um ein vielschichtiges Thema handelt, nämlich Tonbezeichnungen, Skalenbildung und Ordnung verschiedener Melodiemuster sowie deren Aufführungspraxis, muss eine überblicksmässige Darstellung davon nicht so verworren und kompliziert sein, wie die darüber existierenden, weitläufigen Theorie-Diskussionen und Terminologie-Debatten vermuten lassen. Dass diese Debatten hier nur andeutungsweise skizziert wurden, sei mit den zwei Hinweisen entschuldigt, dass sich die vorliegende Studie erstens auf die kurdische Musik beschränken möchte, Meqam als musikalische Praxis aber weit über den hier vorgestellten kurdischen Meqam hinausreicht, und dass zweitens dessen eingehende Darstellung in allen Details eine eigene gross angelegte Studie verdienen würde.

Gerade in diesem Zusammenhang war es auch eine sehr wichtige Aufgabe zu untersuchen, wie die beiden freirhythmischen Gattungen – einerseits die unter verschiedenen Namen bekannten ländlichen freirhythmischen Gesänge, andererseits der urbane Meqam – zueinander stehen. Dazu gibt es verschiedene Meinungen, die die beiden Gattungen miteinander vermischen und oft verwechseln. Der deshalb notwendige Vergleich zwischen diesen beiden sollte aufzeigen, dass es sich um zwei klar von einander unterscheidbare Gattungen handelt, die einander aber in verschiedenen musikalischen Parametern gleichen, insbesondere bezüglich der freien Metrik und Rhythmik.

Einige weitere, möglicherweise weniger wichtige Schlussfolgerungen mögen hier auch noch gezogen werden: Die oft wenig befriedigenden Transkriptionen, die nur eine Art verallgemeinernder Charakteristik abbilden, belegen die Notwendigkeit, sich mit den auditiven und audiovisuellen Quellen direkt auseinanderzusetzen. Wie die beiliegenden Tonaufzeichnungen im Vergleich mit den Noten zeigen, ist eine musikalische Analyse wesentlich besser zu verstehen, wenn man die Musik hören oder gar live sehen kann. Heutzutage ist es auch möglich, sich mithilfe der modernen interaktiven digitalen Technologien, wie Internet etc. Zugang zu Klangbeispielen mit kurdischer Musik zu verschaffen.

Für die rhythmischen Tanzlieder wiederum war es mir ein besonderes Anliegen, deren musikalische Grundlagen zu untersuchen. Auf der rhythmischen Ebene beispielsweise konnte gezeigt werden, dass die Tanzlieder immer einen schnellen durchgehenden Beat

im Verhältnis 'ein Schlag – ein Sprung' aufweisen, der sich meistens binär, also mit 2/4, 4/4, manchmal auch binär mit ternärer Subunterteilung, also mit 6/8 darstellen lassen.

Hinter all den Bemühungen, Forschungen und Untersuchungen zu einem bedeutenden, aber häufig vernachlässigten Teil kurdischer Identität, nämlich der vielfältigen kurdischen Musikpraxis – gestern und heute –, steht natürlich zuerst die Liebe zu ihr, zur Musik meines Volkes. Dabei es ging jedoch um mehr als um Liebhaberei oder um akademisches Interesse an einer musikwissenschaftlich interessanten Materie. Es ging auch um mehr als um ein wie auch immer geartetes Bekenntnis zu einem nach seiner Freiheit strebenden Land, dessen legitime Ansprüche auf Souveränität und Selbstverwaltung von den benachbarten Staaten nach wie vor nicht respektiert werden. Es ging im Ganzen vielmehr darum, ein vielschichtiges Bild von der Musikpraxis eines Volkes zu zeichnen, das einerseits eine lange eigene Geschichte aufweist und andererseits stets in enger Vernetzung mit den umliegenden Kulturen lebte. Die einander gegenseitig bedingenden Prozesse von eigenständiger Entwicklung und gegenseitiger Beeinflussung führten zum heutigen Mosaik kurdischer Musik, das aus vielen – eigenen und fremden – Steinchen gebildet ist und dennoch ein vollständiges Bild ergibt. Darin gibt es viele Elemente, die von Kurden als besonders stark mit der eigenen Identität verbunden angesehen werden und die mit den entsprechenden Begriffen wie 'Folklorî', 'Govend' oder 'Srud' ausgedrückt werden, während dagegen andere Ausdrücke wie 'Kewin', 'Rojhelatî' und andere weniger stark mit eigener Identität aufgeladen sind oder gar den fremden Einfluss ansprechen.

Es wurde also versucht, gegen Abgrenzungsversuche von innen (kurdische Puristen) wie Vereinnahmungsversuche von aussen (etwa arabische, türkische oder persische Autoren) die Vielschichtigkeit und gleichzeitige Vernetztheit kurdischer Musik so zu zeigen, wie sie sich heute wirklich darstellt. Ob dieser Anspruch erfüllt werden konnte, möchte ich dem Urteil des Lesers überlassen.

## Anhang 1: Zur hier verwendeten Schreibweise der kurdischen und anderer Sprachen

Für die meisten geographischen und ähnlichen allgemeinen Begriffe, für die es eingedeutschte Äquivalente gibt, werden im Allgemeinen diese vorgezogen, beispielsweise Bagdad, Aserbaidschan etc. Daneben gibt es Begriffe, die im Deutschen (und in anderen westlichen Sprachen) auf mehrere Weisen geschrieben wurden, obwohl sie dasselbe meinen, wie zum Beispiel der Begriff Meqam, den man auch so sieht: Makam als türkische Version, Maqam als englisch oder französisch gedachte Transliteration des arabischen Worts.

Für die Transliteration kurdischer Wörter wurde das von den Brüdern Bedir-Xan aus den europäischen Sprachen adaptierte kurdisch-lateinische Alphabet (auch bekannt als Kurdî latînî) gebraucht, wie es heute bei den Kurden, insbesondere im Kirmancî, üblich ist, wobei gewisse Modifikationen vorgenommen werden mussten – wie sie im Anschluss an die Buchstaben-Liste gezeigt werden. Die Liste enthält die kurdisch-lateinischen Buchstaben, ein Aussprache-Beispiel, notfalls in einer anderen westlichen Sprache, und zum Vergleich Wörter in den Originalsprachen.

A = langes A wie V(a)ter; Lawik, Meq(a)m	B = B
C = wie im englischen (J)azz; Kirmancî, H'îcaz	Ç = wie in Deu(tsch); Syaçemane, Çargah
D = D	E = kurzes a wie in (A)pfel; M(e)qam
Ê = wie deutsches E	F = F
G = G	H = H
I = wie im englischen Engl(i)sh; Lawik, Rasit	Î = wie deutsches I
J = wie im Französischen Gara(g)e; Rojhelatî	K = K
L = L	M = M
N = N	O = geschlossenes O wie in w(o); H'eyranok
P = P	Q = wie Schweizerdeutsch Khafi; Meqam.
R = R	S = S
Ş = wie deutsches Sch	T = T
U = U	V = wie deutsches W
W = ein Laut zwischen W und U; Lawik	X = wie hartes 'ch' in Ach; Xanimê
Y = wie deutsches 'J' und langes I; Beyat	Z = wie im Englischen zoom; Newroz

Gutturale sind alles arabische Laute, für die es im Deutschen keine Entsprechungen gibt. Um sie als solche zu kennzeichnen, habe ich einen Apostroph (') eingeführt. Er gilt für folgende Laute: A', E', H', I', U'. Des Weiteren: X, normalerweise im Kurdischen mit Trema geschrieben, wird hier allgemein mit Apostroph, also X', transkribiert und bedeutet einen Laut wie etwa das gutturale R in Französisch: Paris.

Es gibt im Kurdischen auch noch weitere Laute, für die es normalerweise keine einheitliche kurdisch-lateinische Schreibweise gibt. Dazu zählen verschiedene starke Konsonanten, lange Vokale etc., auf deren Kennzeichnung hier verzichtet wird, um die Transkriptionen nicht zusätzlich zu komplizieren. Nicht verzichtet wird auf einen Laut zwischen î und u, geschrieben wie das deutsche 'ü'. Es klingt auch sehr ähnlich, zum Beispiel Blür.

Für Leser, die Arabisch verstehen, folgt eine kleine Liste, wie die Laute des arabischen Alphabets hier im kurdisch-lateinischen Alphabet transkribiert werden:

A' = (عالم) = A'lem)	E' = (عربي) = E'rebî)
H' = (حياه) ح = H'eyat)	Î' = (عيراق) ع = Î'raq)
U' = (عمر) ع = U'mer)	X = (خليل) = Xelîl)
X' = (غرب) غ = X'erb)	Q = (مقام) ق = Meqam)

Verzichtet wird auf die Transkription starker (und ähnlicher) arabischer Laute wie:

ص ظ ط ض ذ ث .

Die Englisch, Deutsch oder Französisch nachahmenden lateinischen Transkriptionsweisen früherer Autoren (in allen möglichen Sprachen) werden durch das hier verwendete adaptierte kurdisch-lateinische Alphabet ersetzt wie beispielsweise Arabi = E'rebî, Shiltakh = Şiltax', Hijaz / Hidschas = H'îcaz.

Bestimmte Namen allerdings, die in der einschlägigen Literatur mit einer bestimmten Transkription bekannt geworden sind, werden beibehalten, etwa historische Persönlichkeiten und ähnliche. Andere, die auch in der einschlägigen Literatur unterschiedlich geschrieben wurden, werden möglichst nach dem hier adaptierten kurdisch-lateinischen Alphabet transkribiert.

## Anhang 2: Liste mit Meqam-Namen

Die hier vorgestellte Liste enthält Begriffe, die aus drei verschiedenen Quellenarten stammen. Erstens handelt es sich zu einem Teil um historische theoretische Schriften zu Meqam. Zweitens wurden mir die meisten hier genannten Meqam-Namen mündlich im Rahmen von Interviews sowie von allgemeinen und Musik-bezogenen Gesprächen zuge- tragen, sei es von Musikern, Musikliebhabern oder anderen Personen. Diese Namen las- sen sich zum grossen Teil mit dem publizierten Material einiger neuerer Autoren wie Touma (1975), Hashim al-Rajab (1982), Bahir al-Rajab (1983), El-Helow (1958), Şarbajêrî (1985), Şeu'bî (1982) und Zamdar (1989) vergleichen. So sind über 800 Meqam-Namen zusammengekommen, die hier aufgelistet sind. Wie bereits gesagt, ist diese Liste überhaupt nicht vollständig. Man könnte noch beinahe beliebig viele weitere Namen beifügen, die alle als Meqam verstanden werden könnten. Allein schon die Menge dieser Namen zeigt deren Beliebtheit auf. Es handelt sich dabei häufig um Synonyme für immer dieselben Meqams, sodann um Melodietyp-Erinnerungshilfen und Resultate anderer, nicht-musikalischer Ordnungsprinzipien. Sie lassen sich musikalisch nicht bestätigen, wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte (siehe Seiten 129 und vor allem 140).

A'ŞİRE	BERZÎ	BINC-GARASIT	DILGEŞA
AHENG	BESENDİDE	BINT-E'BIQER	DILİKŞA
AİDİN	BEŞİRÎ	BINTUL-X'AB	DILKEŞA
AL-H'LİLAUY	BESTA	BIRANÎ-RASIT	DILKEŞ-H'URAN
AUAZ-H'EMEDANÎ	BEŞTA	BIRANÎ-RASITIL-ZE'YL	DILKEŞİDE
AUC	BESTE-ESFEHAN	BIZBIZ	DILNIŞİN
AUC-ARA	BESTE-H'İSAR	BIZIRK-ESIL	DILNŞA
AUC-İ'RAQ	BESTE-NİGAR	BIZURK	DİLOK
AY AY	BESTE-NIKAR	BOSELİK	DIL-REBA
BABA-TAHİR	BESTINKAR	BULBULYE	DIMU'L-KEREME
BACILAN	BEXTYARÎ	BURCEYN	DİWAN
BAH'UR	BEYAT	BUSELİK-U'ŞEYRAN	DOSTKANÎ
BALEBAN	BEYATEYN	BUSELK	DRARÎ
BARÎTÎ	BEYATÎ-BUSALİK	BUZURK-TIRKÎ	DUGA
BARIZÎ	BEYATÎ-E'CEM	CAN-FEZA	DUGAH
BEDESTAN	BEYATÎ-E'CEMÎ	ÇARGA	DUGA-H'İCAZ
BEDISTAN	BEYATÎ-E'REBAN	ÇARGAH	DUKAH
BEH'İR	BEYATÎL-REQMETEYN	CEHARKAH	DURARÎ
BEHAR	BEYATÎN	CEHARKAH-TIRKÎ	DURÎ-BEYATÎ
BEHİR-ZAUY	BEYATÎ-NEUA	CEMAL	DURYE
BEHLEUAN	BEYATÎ-SULTANÎ	CESAS	DUSTKANÎ
BEHLUN	BEYATÎ-ŞURÎ	CIBURÎ	E'BBAS
BEHRÊZAUÎ	BEYATÎ-U'ŞEYRAN	CILNAR	E'BBUŞ
BELABULIL-XERİF	BEYNEL-NEHREYN	DEHRYE	E'CE'M-PERDEWAR
BELA-ZİRKULE	BEYNER-REUZETEYN	DERWÊŞÎ	E'CEM
BELBAN	BEYT	DEŞIT	E'CEM-BERDEWAR
BELBELE	BEZIM-TEREB	DEŞIT-L-RE'B	E'CEM-BUSELİK
BENÇIKAH	BEZIR	DEŞTÎ	E'CEM-KURD
BENTİKAR	BILAZİRKOLA	DEŞTÎ-E'REB	E'CEM-KURDÎ
BERQEÎ'	BILBILYE	DILDAR-BEUADIR	E'CEM-MERESYÎ'

E'CEM-ŞAH	ESKÎ-ZERKAH	H'İCAZ-KAH	İSFEHAN-BUSELİK
E'CEM-SULTANÎ	EŞUAQ	H'İCAZ-KAR	İSFEHANİK
E'CEM-U'ŞEYRAN	EŞUAQ-EL-EŞUAQ	H'İCAZ-KAR-KURD	İSFEHAN-ZEMZEME
E'KBERÎ	EŞUAQIL-İ'RAQ	H'İCAZ-KAR-KURDÎ	İSTİ' TAFAT
E'LÎ-ZİBAR	EŞUAQUL-XERÎF	H'İCAZ-MEDENÎ	İSTİHLALIL-ZE'EYL
E'NBER-EFŞAN	EUC	H'İCAZ-MUXALIF	KARDANÎ
E'RBA	EUC-ARA	H'İCAZ-ŞEYTANÎ	KAZIMYE
E'RBAN	EUC-BUSELİK	H'İCAZ-U'ŞEYRAN	KEHIREMANYE
E'RBAN-BUSELİK	EUC-DARE	H'İCAZ-USELİK	KEM-UE-KEM
E'REBAN	EUC-H'İCAZ	H'İCAZ-XERİB	KEREM
E'RİBUN	EUC-H'İSAR	H'İCAZ-ZEMZEME	KEREMETİL-MEUSİL
E'RİBUN-E'CEM	EUCÎ	H'İSAR	KEREMETİL-MUSİL
E'RİBUN-E'REB	EUCİL-İ'RAQ	H'İSAR-BEŞTAH	KEUTHERYE
E'RİBUNÎ	EUC-TIRKÎ	H'İSAR-BUSELİK	KEWEŞİT
E'RIZBAR	EUC-XURASAN	H'İSAR-ÇARGA	KICIK-SEBA
E'RIZBAR-BUSELİK	EURAQUL-XERÎF	H'İSAR-DUGA	KICIK-ZEMZEME
E'RZBAR-ZEMZEME	EUŞAR	H'İSAR-KURD	KILDANYE
E'SFEHAN	FARIH'	H'İSAR-PÛNCGA	KILİ'ZAR
E'SİL-HUSEYNÎ	FECIRIL-ENDELUS	H'İSAR-PEŞTA	KILSTAN
E'ŞİRA	FEREH'-NAK	H'İSAR-SËGA	KIRDAN
E'ŞİŞ	FEREH-FEZA	H'İSAR-TIRKÎ	KIRDANYA
E'ŞİŞÎ	FEREH-NIMA	H'İSAR-YEKGA	KIRDANYAT
E'UATIF	FERES-QEREQ	H'UEYZAUÎ	KIRDANYE-BUSELİK
E'ZAL	GEBİR	H'UËZAWÎ	KIRDİN
E'ZRA	GEL-GELÎ	H'USEİNY- ŞAD	KÎRUANYA
EFŞAN	GELO	H'USEİNYÎ-BUSELİK	KUCIK-ZEMZEME
EFŞAR-GELGELÎ	GERDAN	H'USEYNÎ	KURDAN
EFŞAR-KELKELÎ	GIRDANÎ	H'USEYNÎ-E'CEM	KURDANYE
EL-BİZBİZ	GUL-GULÎ	H'USEYNÎ-SEBA	KURDELÎ-H'İCAZ-KAR
EL-E'RBA	GULISTAN	H'USEYNÎ-U'ŞEYRAN	KURDÎ
EL-E'REZBAY	GULNAR	HECER	KURDÎ-HUSEYNÎ
EL-ERCUANYE	GULU'ZAR	HEMAYON	KURDO
EL-EUFER	GULZAR	HEMAYON-NYAZ	KUŞIT
EL-H'AFÎ	GUŞİT	HENG	KUYANÎ
EL-İ'RUB	H'EDİDÎ	HERË-GULE	LAJA
ELLA-WEYSÎ	H'EFITGA	HESENËK	LALE-REX
EL-MAYRENA	H'EFTKAH	HESENİK	LAMÎ
EL-MAYRENA-EL-RUMÎ	H'EKİMÎ	H'İCAZ-KAR	LAWİK
EL-METER	H'ELİLAWÎ	HİCRAN	LEHFATIL-ŞEWQ
EL-NEHIR	H'ELWATÎ	HİLALIL-İ'RAQ	LEHFETEYN
EL-NEX'EM-EL-MEXFÎ	H'EMEDANÎ	HİTAF-EL-QULUB	LEUAI'Ç
EL-RASÎ-UE-SMU	H'ENİNİYE	HORE	MABEYNEL-HİZDAB
EL-RENDEYN	H'ERİRÎ	HUAZİM	MACİLLAN
EL-ŞAURK	H'ESAR	HUSNËK	MAHA
EL-ŞERNKE	H'EWİZAWÎ	HUTAFUL-XERÎF	MAHUR
EL-ŞIRUQÎ	H'EYAN	HUZAM	MAHURAN
EL-UEH'DE	H'EYRAN	HUZAM-EL-QEDEH'	MAHUR-BUSELİK
ELWEN	H'EZİN	HUZÎ	MAHUR-H'İCAZ
ELWEND	H'FTGAH	İ'RAQ	MAHUR-KEBİR
EL-XUZE'L	H'İCAZ	İ'RAQ-EL-BENCIKAH	MAHUR-ZIX'YR
EL-YEZİD-KEND	H'İCAZ-AÇUX	İ'RAQ-PENCİGA	MA-UERA-EL-NEHIR
EL-ZERAFAT	H'İCAZ-DİWAN	İ'RAQ-TIRKÎ	MAYE
EL-ZERKULA	H'İCAZ-EL-ACEH'	İ'RAQ-ZEMZEMÎ	MAYE-U'ŞEYRAN
EMUACIL-İ'RAQ	H'İCAZEYN	İ'RUB	MAYÎ
ENDELUSYE	H'İCAZ-HEMAYON	İ'RUSİL-CİN	MECLIS-EFRUZ
ERCANFEZA	H'İCAZÎ	İ'TAB	MEDENÎ
ERË-GULË	H'İCAZİL-ACIX	İBRAHİMÎ	MEDME
ERIZBAR	H'İCAZİL-BEYATÎ	İNQİLÂB-ASİKÂH	MEDMÎ
ERUAH'	H'İCAZİL-NEUA	İNQİLÂBİL-İ'RAQ	MEH'ASIN
ESFEHAN	H'İCAZİN	İSBEHAN	MEH'MUDÎ
ESİRÎ	H'İCAZÎ-REKBÎ	İSFEHAN	MEHİDİL-ŞEWQ

MEHRAN	MUH <sup>7</sup> EYER-SUNBILE	NIA <sup>7</sup> MYE	RASIT-URFE
MEHRECAN	MUH <sup>7</sup> EYER-SUNBULE	NĠGAR	RASIT-PENCGAH
MEI <sup>7</sup> ŞUQ	MUH <sup>7</sup> EYER-UERA	NIH <sup>7</sup> EFIT-EL-TRAK	REHAWĠ
MENAH	MUNADIM	NIHARĠ	REHEC
MENHEL	MURAB-BE <sup>7</sup>	NIHAWENID	REHIC
MENSURĠ	MURADIFIL-Ġ <sup>7</sup> RAQ	NIHEFT-HĠCAZĠ	REHMEK
MEQLUB-RASIT	MURX <sup>7</sup> IL	NIHFT	REKBANĠ
MERAH <sup>7</sup> IL	MUŞARIF	NĠHUFT	REKBĠ
MERATIF	MUŞARIQ	NĠHUFT-E <sup>7</sup> REB	REKEB
MERCANE	MUSTE <sup>7</sup> AR	NIKANĠK	REKIB
MERX <sup>7</sup> EK	MUSTEHAM	NIKAR	REMEL
MERX <sup>7</sup> EK-CARGA	MUTENAH <sup>7</sup> E	NIKARĠ	REMEL-MAYE
MERX <sup>7</sup> EK-DUGA	MUTEUEQE	NIKARĠNĠK	REMEL-TUTĠ
MERX <sup>7</sup> EK-H <sup>7</sup> USEYNI	MUTHELLETHE	NĠRĠZ-AKŞET	REMEQ
MERX <sup>7</sup> EK-PENCGA	MUXALIF	NĠRĠZ-AKŞIT	REMIL
MERX <sup>7</sup> EK-SEGA	MUXALIF-Ġ <sup>7</sup> RAQ	NĠRĠZĠ	RENDEYN
MERX <sup>7</sup> EL	MUXALĠFĠ-KERKUK	NĠRĠZ-KEBĠR	REŞBEST
MEŞARIF	MUXALĠF-SEBA	NĠRĠZ-RASIT	REŞFETEYN
MEŞARIQ	NADĠ	NĠRĠZ-SEX <sup>7</sup> ĠR	REŞĠDĠ
MESCĠN	NARĠ	NĠŞAPUR	REUNEQ-NEMA
MESIKIL-E <sup>7</sup> CEM	NARĠ-I <sup>7</sup> RAQ	NĠŞAPURĠ	REUNEQ-NIMA
MEŞKUBE	NAZ	NĠŞAPURIK	REYBUN-E <sup>7</sup> REB
METHNEUY	NEBIT-KAR	NĠŞAURIK	RIKARNĠK
MEUALYE	NECIDĠ-HUSEYNI	NĠŞAURIK	RĠNURK
MEWRIDĠ	NECIDĠ-SĠGA	NĠŞAURK	ROMĠ
MEX <sup>7</sup> ĠRĠBYE	NECIM-ZAN	NĠWE-ŞEW	RUH <sup>7</sup> -EFZA
MEZĠCIL-TEYB	NEGRĠZ	NOBET-KAR	RUĠ-AL-ĠRAQ
MEZMUM	NEHAWEND-MERSE <sup>7</sup>	NUH <sup>7</sup> IL-H <sup>7</sup> EMAM	RUMĠ
MGABIL	NEHAWENID	NWBEHAR	RUY-H <sup>7</sup> ĠSAR
MGABIL-U <sup>7</sup> ŞEYRAN	NEHAWENID-CEDĠD	PEHLEWAN	RYAZYE
MIBERQE	NEHAWENID-KEBĠR	PĠNCGA	ŞA <sup>7</sup> RIL-U <sup>7</sup> ŞEYRAN
MIDEUER	NEHAWENID-ROMĠ	PĠNCGA-ESIL	SABHERĠ
MIEU <sup>7</sup> EFE	NEHAWENID-RUMĠ	PENCGAH	ŞADĠR
MIGABIL	NEHAWENID-SEX <sup>7</sup> ĠR	PĠNCGA-ZAYD	SAHID
MIH <sup>7</sup> EYER-KAUĠ	NEHRĠ	PĠNCGA-RASIT	ŞAHĠD
MĠHRĠ	NEKARĠ	PEŞTA	ŞAHINAZ
MILLĠ-SULTANĠ	NEKIRĠZ	QADIR-BAĠCAN	ŞAHINAZ-BUSELĠK
MINADIM	NERCISĠYE	QAF	ŞAHINAZ-KURD
MIQABIL-MUH <sup>7</sup> EYER	NEŞAURK	QARCIX <sup>7</sup> AR	ŞAHINAZ-KURDĠ
MIQABIL-U <sup>7</sup> ŞEYRAN	NESAYIM-NECID	QATULĠ	ŞAH-NAZ
MIRADIFIL-Ġ <sup>7</sup> RAQ	NESEB	QERAR-KAH	ŞAHUR
MIRX <sup>7</sup> EK	NESEMATUL-XERĠF	QERCX <sup>7</sup> AR	ŞAHWIR
MIRX <sup>7</sup> IL-MISÇĠN	NEŞĠM	QERYEBAŞ	ŞANAZ
MISKĠN	NEWA	QETAR	ŞAURG
MISTE <sup>7</sup> AR	NEWA-BUSELĠK	QETAR-ELLA-WEYSĠ	ŞAURIK
MISTEHAM	NEWA-KURD	QETER	ŞAURI-MESRĠ
MITENAH <sup>7</sup> E	NEWA-SEĠ <sup>7</sup> D	QEZAZ	ŞAURK
MIZFIK	NEWATHIR	QEZEH <sup>7</sup>	ŞAZ
MIZGĠN	NEWA-TĠRK	QIRĠBAŞ	SAZKAR
MIZIDKANĠ	NEWA-UŞ-ŞAQ	QORYAT	SEBA
MIZVEK	NEWAY-KURDĠ	QUREYBAŞ	SEBA-BUSELĠK
MQABIL-MIH <sup>7</sup> EYER	NEWROZ	RAH <sup>7</sup> ET-FEZA	SEBA-ÇAUĠŞ
MQABIL-U <sup>7</sup> ŞEYRAN	NEWROZ-AKŞET	RAH <sup>7</sup> ETIL-ERUAH <sup>7</sup>	SEBA-ÇAUĠŞ
MUBERQA <sup>7</sup>	NEWROZ-BEYATĠ	RAH <sup>7</sup> IT-ŞEZA	SEBA-ÇAUĠŞĠ
MUGABIL	NEWROZ-BYANUTĠ	RAHAWY	SEBA-E <sup>7</sup> CEM
MUH <sup>7</sup> ASIN	NEWROZ-E <sup>7</sup> CEM	RAMIŞ-CAN	SEBA-EC <sup>7</sup> M
MUH <sup>7</sup> EYER	NEWROZ-ĠRAQ	RAŞĠDĠ	SEBA-H <sup>7</sup> USEYNI
MUH <sup>7</sup> EYER-BUSELĠK	NEWROZ-RASIT	RASIT	SEBA-HEMAYON
MUH <sup>7</sup> EYER-HUSEYNI	NEWROZ-SEBA	RASIT-E <sup>7</sup> BĠDĠ	SEBA-HUSEYNI
MUH <sup>7</sup> EYER-ĠRAQ	NEWROZ-SUL <sup>7</sup> TANĠ	RASITĠ-HĠNDĠ	SEBAY-KURD
MUH <sup>7</sup> EYER-KURD	NEWROZ-XARA	RASIT-MAYE	SEBAY-KURDĠ

SEBA-ZEMZEM	ŞEUQ-TEREB	TEHAMYE	XILWETÎ
SEBA-ZEMZEME	SEUTUL-LLA	TEHANÎ-SEFER	XIZAM
SEBA-ZEMZEMYE	SEYZANÎ	TEHLÛLE	XONÎN
SEBHERÎ	ŞHIR-NAR	TELHEFAT	XOŞ-SERA
ŞED-E' REBAN	SIA' DYE	TEREZ-CEDÎD	XUF-QETEYN
SEDE-L-Î' RAQ	ŞIA' RIL-U' ŞEYRAN	TERZWNWYN	XURŞIDÎ
SEFA	SIBAR	TIBRISTÎ	XUZAM
ŞEFEQIL-Î' RAQ	SIÊDÎ	TIFLÎS	XUZÎ
SEFER	SIÊDÎ-MUBERQEA	TIHAMYE	YEKA
SÊGA	SIFYAN	TIRIS-TIBAY	YEKGA
SEGAH	ŞIHNAZ	TIRKÎ-H' ICAZ	YEKGAH
SÊGAH-E' CEM	SILIGŞA	TIRSBAB	YETÎMÎ
SÊGAH-H' ELEB	SINBILE	TUHAMYE	YEUMIL-UEDAI'
SEGAH-IRAQÎ	SIPIZ	TURKÎ-H' ICAZ	YEZÎD-KENID
SÊGAH-TIRLÎ	SIPIZ-ENDERSIPIZ	U' HUD	YIMNYE
SEGAH-TURKÎ	ŞÎRAZ	U' MER-GELLE	YŞKIRÎ
SEGAY-BALEBAN	ŞÎRAZYE	U' RUSIL-CIN	ZAUEYL
SÊGAY-BELEBAN	ŞIRKA	U' ŞAQ-TIRKÎ	ZAULÎ
SEH' ER	SÎRNIK	U' ŞEYRAN	ZAULÎ-İSFEHAN
SEH' ER-WERDYE	ŞIRŞYA	U' ŞEYRAN-ZEMZEM	ZAULÎ-SÊGA
ŞEHABYE	SÎSANÎ	U' ŞİŞAQ	ZAUYL
ŞEHÎDYE	ŞİŞKAH	U' Ş-ŞAQ-MESRÎ	ZAYD
SEHIM	ŞİŞTRÎ	U' SUL-E' CEM	ZAZA
SEHIRUDYE	SOFYAN	U' ZERÎYE	ZAZE
ŞEHNAZ	SOZDELAR	U' ZRÎYE	ZE' MYAN
ŞEHREBAN	SOZDIL	U' ZZAL	ZE' REF-KEND
SEÎ' YD	SOZDILARA	UAMIQ	ZEFRETEYN
SEÎ' YDÎ	SOZDIL-ARA	UECH-L-H' USEYNÎ	ZEHRE
SÊKAH	SOZNAK	UECIH-E' RZIBAR	ZEHRETIL-YEKA
SEKERÎ	SUARE	UEH' ÎL-NUR	ZEMZEM
ŞEKIR-ŞA	SUFYAN	UERIDYE	ZENBURG
SELÎM	SUKRÎ	URFE	ZENBURÎ
SELIMEK	SUL' TANÎ-Î' RAQ	USAL	ZENDRUD
ŞEMISIL-Î' RAQ	SULTANETIL-E' CEM	USUL-SEKAH	ZENFLA
ŞEMISUL-XERÎF	SULTANE-U' ŞEYRAN	X' EDAYR-SIA' T	ZENGULE
ŞENBER	SULTANÎ-BEYAT	X' EDAYR-SUA' T	ZENKLA
SEPIZ	SULTANÎ-BEYATÎ	X' EMENGÎZ	ZERAVGEND
SEPIZ-ENDERSEPIZ	SULTANÎ-Î' RAQ	X' ERÎB	ZÊRGULE
ŞEQ-ASBEHAN	SULTANIL-Î' RAQ	X' ERÎBEL-H' USEYNÎ	ZERKEŞÎ
SEQER	SULTANÎ-NEUA	X' MGÎN	ZERKEŞÎ-HUSEYNÎ
SERBENDÎ	SULTANÎ-XEZAM	XAFÎQE	ZERKULAH
SERENDÎ-BESÊRENG	SULTANÎ-YEKA	XANEBAD	ZERKURA-IL-QEDÎM
ŞERENKELE	SUMAH' YE	XAŞÎ'	ZEU' Q-TEREB
SERINDÎB	SUNBILE	XAUKER	ZEUAL
ŞERKA	SUNBULE	XAWKER	ZEUALÎ
ŞERNEGE	ŞUR	XEFQETEYN	ZİKARÎK
ŞERQÎ	ŞURÎ	XELÎLÎ	ZÎKRA
ŞERQÎ-BEYAT	ŞURIK	XELÎLO	ZINBURG
ŞERQÎ-DUGA	ŞURŞYA	XELWETÎ	ZINDRUD
ŞERQÎ-İSFEHAN	ŞUŞTERÎ	XEMENGÎZ	ZÎRAFKEND
ŞERQÎ-RASIT	TAHÎR	XEMIZ-DA	ZIRGULE
ŞERŞYA	TAHÎR-BUSELÎK	XENABAD	ZIRKULA
ŞEŞGA	TAHÎRÎ	XENABAND	ZIRUKEND
ŞEŞGAH	TAZÎ-RASIT	XENCER-RE' NA	ZIRUKEND
ŞEŞKAH	TEBERSTÎ	XENEBAT	ZIRYABYE
ŞEUQ-AUER	TEBÎ' -ESFEHAN	XERAM-CECÎD	ZORÎ-BEYATÎ
ŞEUQ-AUIR	TEBÎ' -ÎNQILAB-SÊKAH	XEWARIZMÎ	ZUHEYRÎ
ŞEUQ-DIL	TEBÎ' -RASIT	XEZAM	ZURÎ-BEYATÎ
ŞEUQ-EFZA	TEBÎ' -RASIT-E' BÎDÎ	XEZAN	ZURKEND-BIZIRK
ŞEUQ-İNGÎZ	TEBÎ' -SÊGA	XEZEM	ZURKEND-KICIK
ŞEUQ-İNKÎZ	TEBÎ' -SÊKAH	XEZIRA	ZYUALÎ

### Anhang 3: Inhaltsangaben zur beigelegten Audio-CD

Um sich mit der kurdischen Musik auseinandersetzen zu können, genügt es nicht, nur (unzulängliche) Notenabschriften zu haben – man muss sie hören. Deshalb werden hier einige Beispiele auf einer CD beigelegt. Für weitere Informationen kann man sich an den Autor wenden oder siehe World Wide Web.

1 – Beispiel 10, "Male-min", ein Tanzlied, A'reb U'sman (voc). Instr.: Baleban, Tenbur, Sentur und Dembek. © Asid 1999 (CD *Tenia*).

2 – Beispiel 14, "Mamir-mamir", ein Tanzlied, Kawês Ax'a (voc). Instr.: Rhythmische Begleitung. © Baidaphon (LP), später auf MC.

3 – "Tenik-tenik" und Beispiel 16, "Erê-be-bananue", zwei Tanzlieder, Birayanî Zîzî (voc). Instr.: Baleban, Dembek. Ohne © auf MC publ. Es handelt sich um zwei von den Sängern aneinandergereihte Melodien. Der erste Teil wurde nicht transkribiert, dient aber der Illustration, wie der Kommentar bei Bsp. 16 zeigt.

4 – Meqam Beyat, und Beispiel 19, "A'lem-suta", Rojhelatî, Tahîr Tofîq (voc). Instr.: Nay-Begleitung. Ohne © auf MC publ. Das Beispiel demonstriert Aufführungspraxis und Aufführungszusammenhang bei einem Meqam. Es zeigt sehr schön die "gelockerte" Stimmung und wie zwischen zwei Teilen des Solo-Gesangs ein Rojhelatî angestimmt wird, das von allen zusammen gesungen wird.

5 – Beispiel 21, "Bauenekey-baum", Rojhelatî, H'esen Zîrek (voc). Begleitung: Ensemble von Radio Kermanshah. Ohne © auf MC publ.

6 – Beispiel 22, "Ay-mutrîbî", Rojhelatî, erster Teil: Reşol (voc), zweiter Teil: Tahîr Tofîq (voc). Begleitung: je das Ensemble von Radio Bagdad. Der Grund für die Präsentation beider Ausschnitte findet sich in den Erklärungen zu Bsp. 22. Ohne © auf MC publ.

7 – Beispiel 25, "Amînê-u-Nazenînê", Rojhelatî, Reşol (voc). Begleitung: Ensemble von Radio Bagdad. Ohne © auf MC publ.

8 – Beispiel 28, "Kolan-be-kolan", Rojhelatî, E'lfî Merdan (voc). Begleitung: Ensemble von Radio Bagdad. Ohne © auf MC publ.

9 – Beispiel 32, "Xanimê", Neues Lied, Fatê, (voc). Begleitet vom Asid Ensemble. Instr. Baleban, Def, Dembek, Kemance, Sentur und U'd. © Asid 1998 (CD *Sheida*).

10 – Beispiel 33, "Kabukê", Neues Lied, H'esen Cezrawî (voc). Begleitet vom Ensemble von Radio Bagdad. Instr.: U'd, Geige, Nay und Derebuke. Zuerst kommt eine Einleitung in der Art eines Lawik, dann folgt ein rhythmisches Lied.

11 – Beispiel 34, "Bo Kiêkî Bêgane", Neues Lied, Qadir Kaban (voc). Begleitet vom Orchester Hewlêr, Instrumente siehe beim Bsp. © Tîpî Hewlêr auf MC. Da die Neuen Lieder den Modeströmungen unterworfen sind und schnell verschwinden, ist es schwierig, Tonaufzeichnungen in guter Qualität zu finden.

12 – Beispiel 40, "Genc Xelîl", Lawik, Kawês Ax'a (voc). Begleitet durch ein Adhoc-Ensemble. © Baidaphon (LP), später auf MC.

13 – Beispiel 41b, "H'eyran", A'reb U'sman (voc). Begleitet durch ein Adhoc-Ensemble. © Asid 1999 (CD *Tenia*).

14 – Meqam Beyat "Le paşmergim", Mişko (voc). Instr.: U'd, Kemance und Derebuke. Ohne © auf MC publ. – Dieses Beispiel steht für eine typische Meqam-Beyat-Aufführung: Die Einleitung besteht aus einem Peşraw, gefolgt von einem Teqsîm; danach die Meqam-Aufführung, abgeschlossen mit einem Beste (s. Seite 125 und 141).

In der Dissertation wurden auch weitere Arten kurdischer Musik vorgestellt. Folgende Beispiele stehen dafür:

15 – Ein Hirtenflötenstück, H'usên Gerdî spielt auf Blur. © Feldaufnahme 1992 in Erbil von J. Asid.

16 – "Hore", unbekannter Interpret. Ohne © auf MC. Es repräsentiert die Gattung Freirhythmische Gesänge in anderen Dialekten (s. S. 109).

17 – "H'ey Menê-menê", Neues Lied in der Art eines Tanzlieds, Sêyd Mih'emmedî Sefay (voc). Ohne © auf MC. Ein weiteres Beispiel dieser Gattung entspricht der Art wie in Beispiel 31 besprochen.

18 – Tanzmusik instrumental, Dewul-u-Zurna. © Feldaufnahme in Erbil von J. Asid.

19 – "Xerîba", Lawik, Şakiro (voc). Instr.: Elektr. Saz. Ohne © auf MC.

20 – Meqam, Meh'med Saleh' Dylan. Instr.: Nay, Geige und U'd . Ohne © auf MC.

21 – Religiöser Gesang, Hacî A'bdulla (voc). Instr.: Def. Ohne © auf MC.

**Die Audiodateien sind leider auf der Website der Dissertationen der Zentralbibliothek (ZB) nicht enthalten, da die ZB nur PDF-Dokumente erlaubt (Stand Ende 2007).**

## BIBLIOGRAPHIE

Die kurdischen Schriften sind manchmal mit dem Vornamen, manchmal mit dem Nachnamen oder 'Vorname Name' des Autors zitiert. Dies hat damit zu tun, dass viele von ihnen unter den jeweiligen Namensteilen bekannt geworden sind – und ihre Werke in der kurdischen Literatur auch unter ihrem jeweiligen Namensteil zitiert werden.

AL-RAJAB, Bahir

- 1983(?) *Usul x'îna el-Meqam el-Bex'dadî*. Bagdad: Uesam. (Titel = Regeln zur Aufsührung des Meqam in Bagdad).

AL-RAJAB, Hashim M.

- 1980 *Kîtab el-Edu'ar*. Bagdad: Dar el-Wetenye. (Titel = Buch der Kreisläufe. Kommentierter Nachdruck der Originalschrift mit gleichem Titel von Sefî-edîn el-Urmewî).
- 1982a *El-Risale el-Şerefye*. Bagdad: Dar el-Wetenye. (Titel = Sendschreiben an Şerefye. Kommentierter Nachdruck der Originalschrift mit gleichem Titel von Sefî-edîn el-Urmewî).
- 1982b *El-Mosîqîun uel-Mux'enun xîlal el-fetire el-muzilime*. Bagdad: El-Muthene. (Titel = Musik und Musiker des dunkeln Zeitalters, d.h. 1258-1904).
- 1983 *El-Meqam el-Îraqî*. Bagdad: El-Mutheme. (Titel = Der Meqam des Iraks).

ASID, Jalil

- 1997 *Identità della musica popolare kurda*. Bologna. (Dissertation an der Università degli Studi di Bologna).
- 1998 *Sheida*. Ed. Musikethnolog. Archiv der Univ. Zürich. Zürich: MEA. (Siehe Diskographie).
- 1999 *Tenia – Kurdische "Lawik u Heiran" und Tanzlieder*. Kommentar zur CD. Zürich: Asid. (Siehe Diskographie).

BAKURÎ

- 2001 *Goranîbêje Nemirekan*. Hewlêr: Aras. (Titel = Lebendige Sänger).
- 2003 *Goranîbêje Nemirekan*. Hewlêr: Aras. (Titel = Lebendige Sänger).
- 2007 *Goranîbêje Nemirekan*. Hewlêr: Raman. (Titel = Lebendige Sänger).

BLUM, Stephen

- 1996 "Kurden." *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ed., Sachteil 5:820-827. Kassel: Bärenreiter. (Zusammen mit Dieter Christensen).
- 2001 "Kurdish music [Kap. 1 + 5]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. 14:36-41. London etc.: Macmillan.

BLUM, Stephen und Amir HASSANPUR

- 1996 "The morning of freedom rose up': Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival." *Popular Music* 15/3:325-343.

BOTANÎ, Beshîr

- 1984 *Silêmanî*. Västeras (Schweden): Eigenverlag. (Text und Noten).  
1985 *Nizar: Folklor*. Västeras (Schweden): Eigenverlag. (Text und Noten).  
1991 *Heyranok*. Spanga (Schweden): Apec. (Text und Noten).

BREMBERGER, Bernhard

- 1989 [Rezension] "Nour-Al-Din Al-Salihi. [...]." *The World of Music*, 31/3:100-104.

CELAL Xoşnaw

- 1990 *Lauk*. Bagdad: Ese'd. (Inhalt = Texte einiger Lawiks).  
2000 *Kawês Ax'a*. Hewlêr: Mîdîa. (Inhalt = Biographie von Kawês Ax'a).

CEMÎLA Celîl

- 1982 *Kilam û Miqamêd Cimeta Kurda*. Stockholm: Roja Nu. (Titel = Noten und Texte kurdischer Gesänge und Musik. 1. Edition 1965: *Kurdskie Narodnye Pesni*, Eriwan/Moskau: Izdatel'stvo Muzyka).

CHALIAND, Gérard (Herausgeber)

- 1988 *Kurdistan und die Kurden: Band 1*. Göttingen etc.: Gesellschaft für bedrohte Völker. (Unveränderter Nachdruck der Erstauflage von 1984).

CHRISTENSEN, Dieter

- 1963 "Tanzlieder der Hakkari-Kurden: Eine materialkritische Studie." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1:11-47.  
1965 *Kurdish Folk Music from Western Iran*. Kommentar zur Schallplatte. New York: Ethnic Folkways, FE 4103. (Siehe Diskographie).  
1967 [Rezension] "Kurdskie Narodnye Pesni (Kurdish Folk Songs). Cemila Celil [...]." *Journal of the International Folk Music Council* 19:131-132.  
1996 "Kurden." *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ed., Sachteil 5:820-827. Kassel: Bärenreiter. (Zusammen mit Stephen Blum).  
2001 "Kurdish Music [Kap. 2, 3, 6]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. 14:36-41. London etc.: Macmillan.  
2007 "Scholarly Publications." *World Wide Web*:  
<http://www.columbia.edu/~dc22/dcbib.htm> (Letzter Besuch: 8.11.2007)

COMITAS siehe KOMITAS

DURING, Jean

- 1994 *Kurdistan: zîkr et chants soufis*. Kommentar zur CD. Paris: Ocora, C650071-72. (Siehe Diskographie).

EH'MED-H'EYRAN

- 1988 *Dîwanî H'eyran Bêjan*. Bagdad: Ese'd. (Titel = Textsammlung über H'eyran-Sänger).

ELSNER, Jürgen

- 1975 "Zum Problem des maqām." In *Acta Musicologica*, 2:208-239.
- 1989 "Zum maqām-Prinzip: Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion." In *Maqām – Raga – Zeilenmelodik*, S. 7-39. Berlin: o. Verlagsangabe.
- 1992 "Der irakische maqām." *Studies in Ethnomusicology*, 2:131-183.

ENZYKLOPÄDIE DES ISLAM

- 1914-38 *Enzyklopädie des Islam* (4 Bde.). Ed. M. Th. Houtsma, T. W. Arnold et al. Leipzig: Harassowitz. Daraus: Band III:1121-1151.

ESAD Edo

- 1987 *Efsane, Lawik, Goranî: Le Folklorî Kurdîde*. Erbil: El-Emane el-Ame lîl seqafe uel-Şebab. (Titel = Epen, Lawik und Goranî).

FARHAT, Hormoz

- 1990 *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University P.

FARMER, Henry George

- 1967 *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London: Luzac & Co. (Erste Edition 1929). (Ins Arabische übersetzt von Cercîs Feth'ulla el-Muh'amî: *Tarîx el-Mosîqe el-E'rebye*. Beirut: Dar el-H'eyat.)

HASSAN, Scheherazade Qassim

- 1988 "Mosîqa le Bakurî Îraqa." Erbil: Otonomi. (Titel = Musik im Norden Iraks).
- 1989 "Remarks on the Origin of the Iraki maqām." In *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, Ed. Margot Lieth Philipp. Ludwigsburg: Philipp; S. 133.

HORNBOSTEL, Erich M. v. und Curt SACHS

- 1914 "Systematik der Musikinstrumente." *Zeitschrift für Ethnologie*, 46/4-5:553-590.

IZADY, Mehrdad R.

- 1992 *The Kurds: A concise handbook*. Washington D.C.: Crane Russak.

KENDAL, Nezan

- 1979 "Kurdish Music and Dance." *The World of Music*, 21/1:19-32.

KERÎM ŞAREZA

- 1982 *Meqamekanî Sêwey Hunermendî Kurd le terazuy resanyetîda*. Bagdad: H'îsam. (Titel = Meqams des kurdischen Künstlers Sêwe auf der Original-Waage). (s. S. 138)

KOMITAS (auch COMITAS)

- 1899 *Kurdische Musik*. Berlin: ohne Verlagsangabe (Dissertation).
- 1983 *Melodies Kurdes*. Venedig: ohne Verlagsangabe (Text und Noten).

MGG

- 1996ff. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 2. Ed. (Daraus der Artikel "Kurden").

NEW GROVE

- 2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London etc.: Macmillan, 2nd. Edition. (Darin die Artikel "Iran", "Kurdish Music").

POCHÉ, Christian

- 1989 *Kurdish Music - Musique kurde*. Kommentar zur CD. S.I. (Frankreich): Auvidis-Unesco, D 8023. (1. Ed. als Schallplatte 1974 in Berlin: IICMSD). (Siehe Diskographie).

MIH'EMED H. Baqî

- 1996 *Mêjuy mosîqay kurdî*. Seqiz (Iran): Cepiran Sharkurd. (Titel = Geschichte der kurdischen Musik).

QEREDAXÎ, Enuer

- 1979 "Kurte basêk le barey Mosîqay Kurdîeue." *Beyan*, s.n.:47-55. (Titel = Kurze Zusammenfassung über kurdische Musik).

SALIHI, Nour-al-Din al

- 1989 *Die Musik in Kurdistan*. Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang.

SCHRADER, Laura

- 1993 *Canti d'amore e di libertà del popolo kurdo*. Rom: Newton.

SELÎM, el-H'îlw

- 1958 *El-Mosîqa el-Nezerye*. Beirut: El-H'eyat.

- 1965 *El-mueş-şeh'at el-Endelusye*. Beirut. El- H'eyat.

SERFRAZ, A. Neqşebendî

- 1986 *Dilînî – H'eyranok*. Bagdad: Sumer. (Titel = Texte von H'eyranok).

SHILOAH, Amno

- 1980 "Kurdish music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1. Ed. 10:324-328. London etc.: Macmillan.

- 2001 "Kurdish music [Kap. 4]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. 14:36-41. London etc.: Macmillan.

SKALLA, Eva und Jemima AMIRI

- 1999 "Kurdish Music: Songs of the Stateless." In *World Music*, 1:378-384. London: Rough Guide.

SOLECKI, Ralph S.

- 1955 *Kurdish Folk Songs and Dances*. Kommentar zur Schallplatte. New York: Ethnic Folkways, FE 4469. (Siehe Diskographie).

- ŞARBAJÊRÎ, O'sman  
1985 *Gencîney Goranî Kurdî*. Bagdad: El-Zeman. (Titel = Schatzkammer der kurdischen Lieder).
- ŞÊXANÎ, Se'dula Îsmayl  
1988 *Serbirdey komele H'eyran Bêjêkî Kurd*. Bagdad: Ese'd. (Titel = Biographie von 30 H'eyran-Interpreten).
- ŞEU'BÎ, Î. Xelîl  
1982 *Delîl el-Enx'am lî-Tilab el-Meqam*. Bagdad: Selme. (Titel = Handbuch für die Meqam-Studierenden).
- TARÎQ Jambaz  
1986 *Textî Heşit Çîroki Efsaney Kurdî*. Bagdad: El-Wezîrye. (Titel = Texte von acht kurdischen Geschichtsepen).
- TATSUMURA, Ayako  
1980 "Music and Culture of the Kurds." *Senri Ethnological Studies*, 5:75-93. (1986 ins Persische, 1989 ins Kurdische und Arabische übersetzt).
- TOUMA, Habib Hassan  
1975 *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's. (1982 ins Italienische übersetzt).  
1976 *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*. Hamburg: Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- URIA, Ahmed  
1989 *Amêrekanî Mosîqay Kurdî*. Hewlêr: Roşinbîrî u Lawan. (Titel = Kurdische Musikinstrumente).  
1997 *Baleban*. Hewlêr: Uezaretî Roşinbîrî. (Inhalt = Text und Noten mit Anmerkungen zu Rhythmus und Musik).
- VANLY, Ismet Chérif  
1986 *Kurdistan und die Kurden: Band 2 (Türkei und Irak – Fortsetzung)*. Göttingen etc.: Gesellschaft für bedrohte Völker. (Übersetzung aus dem Französischen von *Les Kurdes et le Kurdistan*, 1973).
- X'EFUR Mexmurî  
1996 "H'eyran." *Raman*, 5/4:97-102.
- ZAMDAR, Meh'mud  
1989 *Derwazeyek bo Awaz u Goranî Kurdî*. Bagdad: Dar el-H'urye. (Titel = Einführung in die Melodien und Lieder der Kurden).
- ZIYPAK, Sadik  
s. d. *Muzik egitimi ve Baglama metodu*, Bd. 1. Diyarbakir: Hasel.

## DISKOGRAPHIE

Wie bereits angetönt, besteht die Quellenbasis der Tonträger aus sehr viel Material, das sich zwar in meinem Archiv befindet, das aber oft ohne irgendwelche schriftliche Angaben weder über seinen Inhalt noch zu seiner Herkunft in meine Hände gekommen ist, dessen Inhalt – das heisst Musik und Musiker beziehungsweise Sänger – aber nur durch das Abhören des jeweiligen Tonträgers erkennbar ist, weshalb hier auf eine Liste der ganzen Sammlung verzichtet wird.

ASID, Jalil

- 1991 *Musik aus Kurdistan*. Bern: Kultur und Entwicklung. (MC)
- 1998 *Sheida*. Ed. Musikethnolog. Archiv der Univ. Zürich: ohne Verlagsangabe, ohne Best.-Nr. (CD)
- 1999 *Tenia – Kurdische "Lawik u Heiran" und Tanzlieder*. Zürich: Selbstverlag. (Mit dem Sänger A'reb O'sman). (CD)

CHRISTENSEN, Nerthus und Dieter

- 1965 *Kurdish Folk Music from Western Iran*. New York: Ethnic Folkways Library, Best.-Nr. FE 4103. (LP)

DÜRING, Jean

- 1994 *Kurdistan: zikr et chants soufis*. Paris: Ocora, Best.-Nr. C650071-72. (LP)

POCHÉ, Christian

- 1989 *Kurdish Music*. S.l.: Auvidis-Unesco, Best.-Nr. D 8023. (1. Ed. als Schallplatte 1974 in Berlin: IICMSD). (CD)

SOLECKI, Ralph S.

- 1955 *Kurdish Folk Songs and Dances*. New York: Ethnic Folkways, Best.-Nr. FE 4469. (LP)