

Thomas Ogger

Die Tradition der heutigen persischen Kunstmusik

Prolog

Die Ursprünge der Musik Persiens¹ reichen nach Ansicht einiger Musikexperten bis in elamitische Zeiten um 3500 v. Chr., also etwa 5000 Jahre, zurück. Das ist eine stolze Zahl, doch ist dem noch hinzuzufügen, dass die elamitische Musik selbst das Erbe vorangegangener Kulturen war und dass diese wiederum Erbe vorangegangener, uns Heutigen inzwischen unbekannter Kulturen waren. Dies bedeutet, dass grundsätzlich alle Musik dieser Welt auf irgendeine Art und Weise irgendwann einmal begonnen hat: Das

¹ *Persien* war der international offizielle und bekannte Name des Landes. Auf Arabisch hieß das Land traditionell *bilādu'l-furs* (Land der Perser), auf Griechisch *Persia*, von wo diese Bezeichnung über das Lateinische in die restlichen westlichen Sprachen gelangte. Somit wird dieser Begriff mit einem alten Kulturland assoziiert. Demgegenüber war der einheimische Name für das Land traditionell *īrān*, eine verballhornte Form des altpersischen *būm-ī aryānam* (Land der Arier).

Aufgrund der Bündnispolitik des nationalsozialistischen Deutschlands wurde der damalige Regent Reżā Ḥān 1935 bewogen, den Gebrauch des einheimischen Namens auf internationaler Ebene umzusetzen. Seither wird es auch gerne mit dem arabischen Nachbarland *al-ʿirāq* (international *Irak* oder *Iraq*) verwechselt. Auf die Kunstmusik bezogen, spielt der Begriff *persisch* eine hervorgehobene Rolle, da jene aufs Engste mit der persischen Sprache (pers. *fārsī*) verknüpft ist.

Singen ist der Menschheit seit ihrer Existenz in die Wiege gelegt worden und die Instrumentalmusik begann mit den ersten Knochen- und Schilfrohrflöten. Ein Rhythmus wurde mit Steinen oder Holzstöckchen geschlagen und irgendwann später erfanden die Menschen zusätzliches Instrumentarium, auf dem sie Klänge erzeugen konnten. Doch zu welchem Zeitpunkt dieser Ursprung anzusetzen wäre, kann nur Spekulationen überlassen bleiben. »Musik« ist nach der griechischen Bedeutung des Begriffs nichts Weiteres als die »Kunst, Klang zu erzeugen«.

Um im Bereich des heutigen Persien zu bleiben, so war die elamitische Sprache immerhin die erste Hofsprache des persischen Reiches der Achämeniden, das jedoch erst im 6. vorchristlichen Jahrhundert entstand und selbst Nachfolger und Erbe der Reiche der Assyrer, Babylonier und Meder war. Es hielt sich nur 200 Jahre, bis es mit der Eroberung durch den Alexander den Makedonier um 330 v. Chr. sein Ende fand und danach die nun griechisch dominierte Weltkultur, bekannt als Hellenismus, mit den beiden Weltsprachen Griechisch und Aramäisch das Gebiet von Süditalien bis nach Nordindien und Zentralasien umspannte. Seine Nachfolger, die Diadochen, regierten das Gebiet so lange, bis sie etwa 100 Jahre später von den ebenfalls hellenistisch beeinflussten Parthern abgelöst wurden. Erst zwischen dem 3. und dem frühen 7. Jahrhundert n. Chr. beherrschte mit den Sassaniden wieder eine Dynastie aus der Persis das gesamte Gebiet, das sich nun von Mesopotamien bis nach Zentralasien hin erstreckte. Dies war die bislang längste durchgehende Regierungsperiode eines persischen Herrscherhauses.

Generell ist uns aus der vorislamischen Zeit wenig überliefert. Zur Zeit des letzten Herrscherhauses (1925–1979), das sich »Pahlawī« nannte, herrschte die Meinung vor, viele Dokumente seien bei der Eroberung durch die Araber in Flammen aufgegangen.² Hierfür

2 Vermutlich wurde die überlieferte Zerstörung von Bibliotheken durch Alexander den Makedonier (mittelpers. *Alaksandar-ī Hrōmī* = Alexander der Rhomäer/Byzantiner) auch auf die Araber übertragen, da es in beiden Fällen um das Ende persischstämmiger Herrscherhäuser ging, deren Reiche sich jeweils bereits in Auflösung befanden. Und da die »Pahlawī«-Regenten sich als deren

gibt es keine historisch ausreichende Begründung, da es sich um ein verhältnismäßig kleines Heer von Beduinen handelte, das zum endgültigen Zusammenbruch des bereits durch die ständigen Kriege mit Rom bzw. Byzanz, dem Rhomäischen Reich (mittelpers. *Hrōm* = *Rūm*) und soziale Aufstandsbewegungen geschwächten, gesellschaftlich und religiös erstarrten Reiches beitrug. Doch ist davon auszugehen, dass sich während jener Epoche mehrere regionale Überlieferungen innerhalb des Reiches, aber auch Einflüsse aus benachbarten Regionen bündelten und dadurch neue Formen hervorbrachten. Der Legende zufolge habe beispielsweise zur Zeit des Herrschers Bahrām-i Gūr (Bahrām V., 421–438) ein reger kultureller Austausch mit Indien stattgefunden, und er soll vierhundert Instrumentalisten und Sänger an seinen Hof geladen haben.

Dennoch wurden erst zu islamischer Zeit zahlreiche mündliche Überlieferungen aus der vorislamischen Epoche gesammelt und literarisch (Firdausī³/gest. 1020, Niẓāmī⁴/gest. um 1205) wie auch musikwissenschaftlich (z. B. die Sammlung *Kitāb al-aġānī* des Abū'l-Faraġ al-Iṣfahānī/Iṣbahānī, gest. 967)⁵ verarbeitet. So sind aus jener Zeit musikalische Begriffe überliefert, die sich in teils unterschiedlicher Schreibweise seit dem 8./9. nachchristlichen Jahrhundert über die gesamte islamische Welt verbreitet haben. Hierzu zählen Termini, wie *rāst* (maghreb. *raṣd*), *segāh* (*stīkāh*), *iṣfahān* (maghreb. *iṣbahān*), *nahāwand* usw.

Ebenso erhielt erst zu islamischer Zeit die überlieferte Musik bzw. deren noch vorhandene Überreste aus den gesamten früheren sassanidischen Gebieten und darüber hinaus ihre theoretische Ausgestaltung. Aufgrund dessen, dass sich die neue islamische Kultur zu einer weite Teile der Alten Welt umspannenden Hochkultur entwickelte, in der die Erlangung von Wissen von

historische Nachfahren betrachteten, wurde das Geschichtsbild dementsprechend verändert.

3 *Šāhnāme*

4 *Hosrau-o Šīrīn*

5 Diese Liedersammlung basiert, Gelehrten zufolge, auf der Liedersammlung des Yūnus al-Kātīb von Medina (gest. 765), der wohl selbst persischer Abstammung war.

herausragender Bedeutung war, kamen in ihr auch die Strömungen unterschiedlichster Herkunft zusammen und wurden bearbeitet und weiterentwickelt. Im Falle der Musik wurde die Theorie der altgriechischen Philosophen mit der zeitgenössischen römischen (byzantinischen), sassanidischen, altarabischen und selbst indischen Musizierpraxis verbunden. Zu den bedeutendsten Verfassern, die sich dieses Themas annahmen, zählen Abū Naṣr Muḥammad al-Fārābī (gest. 950), der sich selbst auf Aristoteles (arab. Aristāṭālīs, Arastū) berief und als »Zweiter Lehrer« nach Aristoteles galt, Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī (gest. 1284) und schließlich ‘Abd al-Qādir b. Ġaibī al-Marāġī (pers. Marāġe’ī, gest. 1435). Während al-Fārābīs nicht nur musikwissenschaftlicher Einfluss unter seinem latinisierten Namen Alfarabius⁶ bis ins christliche Abendland reichte, endete mit al-Marāġī die Kette der den gesamten Nahen und Mittleren Osten umspannenden Musikwissenschaft.

Der *Radīf* des *Mīrzā ‘Abdollāh* als Ausgangspunkt der »neuen Tradition«

Seit der Errichtung der Ṣafawidenherrschaft und der Erhebung des Zwölfer-Schiismus zur Staatsreligion ging die kulturelle Entwicklung in Persien weitgehend eigene Wege, obwohl es weiterhin einen Austausch zwischen diesem Land und seinen Nachbarn gab. Auch wurden Traktate über Musik verfasst, die sich aber vielfach auf vergangene Werke bezogen, darunter eines des namentlich bekannten Isfahaner Hofmusikers Amīr Ḥān um etwa 1700.

Darstellungen von Instrumenten im Isfahaner Čehel-Sotūn-Palast aus dem 17. Jahrhundert bezeugen, dass der typisch »persische« Klangcharakter der heutigen Kunstmusik Irans wahrscheinlich aus jener Zeit herrührt, da dort Instrumente dargestellt werden, die früher nicht oder kaum in Erscheinung getreten waren, darunter *Kamānče* und *Santūr*.

⁶ Sein in dieser Hinsicht wichtigstes Werk war *Kitābu'l-mūsīqī'l-kabīr* (کتاب الموسیقی الكبير) Das große Buch der Musik).

Nach dem Ende der Şafawidenherrschaft um 1722 begann eine Zeit der Unruhen, die zunächst in die Herrschaft des Nādir Šāh-e Afšār (etwa 1730–1747) mündete, unter der das Land aufgrund der vielen Feldzüge ebenfalls nicht zur Ruhe kam. Nach deren Ende lebten die bürgerkriegsähnlichen Zustände wieder auf, bis es schließlich unter den Zand-Fürsten aus Schiras (Šīrāz) ab etwa 1750 zu einer verhältnismäßig ruhigen Periode kam. Doch schon 1779 begannen erneut bürgerkriegsähnliche Auseinandersetzungen und Machtkämpfe, die mit der endgültigen Errichtung der Qāğārenherrschaft unter Āğā Moḥammad (1794–1797) endeten.

Was das Musikleben betrifft, so kann davon ausgegangen werden, dass sich zu jener Zeit die Meister und ihre Schüler in Zirkeln trafen, möglicherweise auch innerhalb von Šūfī-Orden, und ihre praktischen Kenntnisse so weitervermittelten.

Erst unter der Herrschaft des Nāşer ad-Dīn Šah-e Qāğār (1848–1896), einem der Überlieferung zufolge musikliebenden Herrscher, etablierte sich über die Söhne seines Hofmusikers ‘Alī Akbar Farāhānī (gest. 1855), Mīrżā ‘Abdollāh (gest. 1918) und Āqa Ḥoseinqolī (gest. 1915), wieder eine Gelehrtenmusik (*mūsīqī-ye ‘elmī*), die zum einen eine Renaissance des persischen Musiklebens bewirkte, sich zum anderen aber auch gegen aus dem Westen eingeführte Musikstile behaupten musste. So sammelten die beiden Brüder das mündlich überlieferte noch vorhandene Repertoire an Melodien und entwickelten daraus die Melodiensammlung, die unter der Bezeichnung »Radīf⁷ des Mīrżā ‘Abdollāh« wegweisend wurde. Darin wurden viele beinahe in Vergessenheit geratene Maqāmāt neu zusammengestellt und sogar zum Teil neu bestimmt.

Das um 1914 in Bombay herausgebrachte Werk *Buḥūru'l-alḥān* (Die Meere/Metren der Melodien) des Literaturwissenschaftlers und Literaten Forşato'd-Daule-ye Šīrāzī (1855–1920), auch kurz Forşat-e Šīrāzī genannt, erweist sich als Angelpunkt zwischen der »alten« und der »neuen« Zeit. Indem Forşat-e Šīrāzī zwar hauptsächlich die Wechselbeziehung zwischen Musik und Poesie thematisiert, da dies sein Hauptanliegen ist, erweist er sich dennoch als Kenner und genau beobachtender Zeitzeuge der Entwicklung

7 pers.-arab. *radīf* = »Reihe, Reihenfolge, Anordnung in einer Reihe«

der Musik, deren überlieferte Formen und Theorien er zur Sprache bringt. Auch beschäftigt er sich sehr intensiv mit der Frage, an welchem Ort und zu welcher Zeit ein Gedicht mit dem dazu passenden Maqām aufzuführen sei. Außerdem scheint er zu beklagen, dass man nun die alten Begriffe durch neue ersetzt habe. Dies gilt vor allem für die Umwandlung einiger musikalischer Fachausdrücke aus der ehemaligen arabischen Fachsprache ins Persische (Beispiel: *maqām* zu *dastgāh*).

Und so ist dieser *Radīf des Mīrzā ‘Abdollāh* mit seiner neuen Musikterminologie als Ausgangspunkt für die heutige persische Kunstmusik zu betrachten, auf den sich alle nachfolgenden Musiker bis heute beziehen. Es gab allerdings zunächst noch keine passende, sinnvolle Notenschrift, um diese Melodien festzuhalten. Dies geschah erst zu einem späteren Zeitpunkt.

Der *Radīf des Mīrzā ‘Abdollāh*

Beim *Radīf* handelt es sich um eine Zusammenstellung bestimmter Melodiemuster und ihre Einordnung innerhalb von Tonarten (*maqāmāt*)⁸ und deren Untertonarten (*šu‘ab*)⁹ sowie bestimmten Weisen (*āwāzāt*)¹⁰, wie sie über die vergangenen Perioden noch im Gedächtnis von Musikern haften geblieben waren. Trotz der fehlenden Möglichkeit, diese Melodien in einer adäquaten Notenschrift niederzuschreiben, wurden sie auf altbewährte, mündliche Art und Weise von den beiden Brüdern Mīrzā ‘Abdollāh und Āqā Ḥoseinqolī an ihre Schüler weitergegeben, bis sie schließlich niedergeschrieben werden konnten.

Damit verbunden war auch eine neue musikalische Terminologie, die sich teilweise auf altüberlieferte Legenden aus der Sassanidenzeit berief. Dazu gehört allen voran der Begriff *dastgāh*, der an den alten Terminus *dastān* (Bund auf dem Griffbrett der Laute) erinnert, und »Ort der Hand [auf dem Griffbrett der Laute]«

8 arab. *maqām*, pl. *maqāmāt* = (wörtl.) »Ort, auf dem etwas steht« = »Ort, an dem die Hand auf dem Griffbrett der Laute steht«

9 arab. *šu‘ab*, pl. von *šu‘ba* = »Zweig«

10 Arab. *āwāza*, pl. *āwāzāt*: aus dem Persischen entlehnter Terminus für eine melodische Form.

bedeutet.¹¹ Es handelt sich dabei um die wörtliche Übertragung des arabischen *maqām* ins Persische. Die dem allgemeinen arabischen Musikterminus *maqām* entsprechende neue persische Bezeichnung *āwāz* hingegen bedeutet ursprünglich »Stimme, Laut, Schall, Gesang«, was besagt, dass der Gesang bei einer Musikdarbietung die vornehmste Rolle einnimmt. Und der neu »erfundene« musikalische Begriff *gūše* »Ecke, Winkel, Ausschnitt« stimmt in seiner Anwendung weitgehend mit dem überlieferten arabischen *šu'ba*, »Zweig«, überein.

Die Überlieferung kennt zwölf *Maqāmāt*, die mit den Tierkreiszeichen und dadurch mit den kosmischen Zyklen in Verbindung gebracht werden. Sie werden in vielen alten Traktaten und auch noch bei Forṣat-e Šīrāzī in dieser Weise erwähnt. Im *Radīf* werden ebenfalls zwölf *Maqāmāt* aufgeführt, die allerdings nur zum Teil noch mit den überlieferten *Maqāmāt*, wie sie im türkischen und arabischen Raum vorherrschen, übereinstimmen.

Doch im Unterschied zu den alten *Maqāmāt* sind sie seither in eine neue Ordnungshierarchie gestellt. So gibt es die sieben großen *Maqāmāt*, *dastgāh* genannt, sowie fünf kleinere *Maqāmāt*, die als *mota'alleqāt* (arab. »die Anhängenden«) den beiden *Dastgāh*¹² Šūr und Homāyūn beigeordnet werden, mit deren Grundtonleitern ihre eigenen Tonleitern jeweils übereinstimmen. Doch werden sie allesamt auch *āwāz* genannt, da es sich bei ihnen allen um in sich geschlossene modale Gebilde handelt. Ihre Submodi (Untertonarten) heißen *gūše* und werden zum Teil in große (*šāh-gūše*) und gewöhnliche *Gūšehā*¹³ untergliedert, die sogar einzeln als unabhängige *Maqāmāt* aufgeführt werden können. Es handelt sich bei allen um tonräumliche Gebilde, denen bestimmte Tonleitern – oder Tonfolgen – zugeordnet werden, die sich allerdings auch teilweise mit denen anderer *Maqāmāt* überschneiden.

11 Der Begriff *dast-gāh* kann zwar als »Ort der Hand« gedeutet werden, doch leitet sich das neupersische *gāh* (= Zeit, Ort) vom altpersischen *gātha* (*gāθa*) in seiner Bedeutung »Hymnus« sowie ebenfalls »Zeit« und »Ort« ab. Demzufolge wird im altpersischen Kontext die Musik mehrdimensional aufgefasst.

12 Plural von *dastgāh*

13 Plural von *gūše*

Bei all dieser Neugliederung und -festlegung muss betont werden, dass der *Radīf des Mīrzā ‘Abdollāh* hinsichtlich der Musikpraxis eine ähnliche Rolle spielt wie Grammatik und Wortschatz hinsichtlich der gesprochenen Sprache. Er dient als in ein Regelwerk eingebettetes melodisches Muster, das der musikalischen Kommunikation bzw. Verständigung zwischen den Musizierenden selbst sowie zwischen Musizierenden und Zuhörenden dient. Wie jeder Mensch innerhalb einer Sprache seine eigene Sprache spricht, die von seinem Gesprächspartner mehr oder weniger gut begriffen, nachvollzogen und erwidert werden kann, damit sich im Gespräch eine Wechselbeziehung entwickelt, so bilden die Ordnung des *Radīfs* den Rahmen und die einzelnen Melodieformen (*gūsehā*) die Vorgaben und Muster für ein musikalisches Wechselgespräch zwischen den Beteiligten. Dementsprechend muss ein Musiker die Melodien in ihren Formen, auch mit ihren Formeln, erlernen und begreifen. Dies bedeutet, dass er deren tonalen Gehalt als atmosphärisches Gerüst verinnerlichen muss, um darauf Improvisationen ausführen zu können, die ihn als individuellen Musiker ausweisen.

Die nach den vorgegebenen Regeln frei improvisierte Sprache dieser Musik ist mit der Poesie vergleichbar, die nach entsprechenden Regeln Wörter zusammensetzt und sie in einen atmosphärisch-spirituellen Rahmen stellt, der sich bestimmten Aspekten der Rationalität entzieht. In beiden Fällen handelt es sich durchaus um eine Metasprache. Deshalb sind gerade auch im persischen Bereich Musik und Poesie eine besonders enge Symbiose eingegangen.

Colonel ‘Alīnaqī-ye Wazīrī¹⁴ und sein Schulwerk *Dastūr-e tār*

Im Verlauf der Modernisierung des Gemeinwesens unter Nāṣer ad-Dīn Šāh wurde nach westlichem Vorbild eine Hochschule unter dem Namen *Dāru’l-funūn*¹⁵ errichtet, die auch für das Musikleben große Bedeutung erlangte, denn im selben Zug wurde neben der Strukturierung und Ausrichtung des Militärwesens nach

14 in der Literatur auch als *Vaziri* wiedergegeben

15 Arab. wörtlich *Stätte der Künste*. Dieser Begriff wurde später mit *honarestān* ins Persische übertragen.

westlichem, vorzugsweise französischem Vorbild unter der Aufsicht von Alfred Lemaire (1842–1909) an dieser Hochschule ein Konservatorium für Militärmusik bzw. für westliche Musik allgemein eingerichtet.

Daher war es folgerichtig, dass schließlich der aus der Militärmusik stammende Meister Colonel ‘Alīnaqī-ye Wazīrī (ca. 1886–1979) das Problem einer brauchbaren Notenschrift für die traditionelle Musik Persiens löste.

Etwa zwischen 1918 und 1923 studierte er an der Pariser Hochschule für Musik (École Supérieure de Musique), wo er ein Diplom entgegennahm, sowie an der Berliner Hochschule für Musik die Grundlagen der westlichen Musik. Kurz vor seiner Rückreise nach Persien wurde im Jahr 1923 eine historisch bedeutsame Aufnahme Wazīrīs auf seinem Instrument Tār in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek im Beisein des Musikethnologen Robert Lachmann (1892–1939) erstellt, die im Berliner Phonogramm-Archiv, heute Teil der Musikethnologischen Abteilung des Ethnologischen Museums Berlin-Dahlem, aufbewahrt wird.

Ebenso gründete Wazīrī um 1923 die Musikhochschule (pers. *madrāse-ye ‘ālī-ye mūsīqī*) in Teheran, an der westliche wie persische Musik gelehrt wurde. Diese Hochschule, später auch *Honarestān-e ‘ālī-ye mūsīqī* (Kunsthochschule für Musik) genannt, brachte wegweisende Musiker der persischen Kunstmusik hervor.

***Dastūr-e tār* (Anweisung für Tār) des Colonel ‘Alīnaqī-ye Wazīrī**

Laut eigenem Vorwort hatte Wazīrī sein für die neue persische Kunstmusik maßgebendes Werk *Dastūr-e tār* (Anweisung für Tār) um 1912/13 (1331 A.H.q) begonnen und den Druck in der Buchdruckerei und Verlagsanstalt KAVIANI GmbH zu Berlin (Charlottenburg), ohne Jahresangabe¹⁶, wahrscheinlich jedoch um

16 Wazīrī versah einige seiner Kompositionen in diesem Schulwerk mit Jahreszahlen nach dem islamischen Mondkalender, was auf die erste Hälfte der 1920er-Jahre verweist. Die Umstellung des iranischen Kalenders nach Sonnenjahren erfolgte im Jahre 1925.

1923, nach Vollendung der Niederschrift, in Auftrag gegeben.¹⁷ Darin benutzte Wazīrī zum ersten Mal die westliche Notenschrift für die persische Musik und erfand die beiden zusätzlichen Vorzeichen *sorī* (= + 1/4-Tonstufe) und *koron*¹⁸ (= – 1/4-Tonstufe), nachdem er die persische Oktave theoretisch in 24 (Viertelton-) Stufen eingeteilt hatte. Sein Vorbild war die westliche Einteilung der Oktave in zwölf Halbtonstufen. Doch da eine diatonische persische Oktave wie ihr westliches Äquivalent aus sieben Stufen besteht, ist diese Vorzeichenregelung durchaus passend.

Dieses Werk gilt dem Musikschriftsteller Rūhollāh Ḥāleqī, Schüler Wazīrīs, zufolge als das erste bedeutende musiktheoretische Werk über die persische Musik seit ‘Abd al-Qādir al-Marāgī (15. Jahrhundert). In der Tat war es bahnbrechend für die theoretische wie praktische Entwicklung der heutigen persischen Kunstmusik, da sich nun der Weg öffnete, den *Radīf des Mīrzā ‘Abdollāh*, wie er inzwischen von allen nachfolgenden Instrumentalisten gespielt wird, in adäquater Notenschrift wiederzugeben. Wazīrī selbst bezog sich in seinen Übungen im Stile von »Etüden« daher ebenfalls auf die neu ausformulierten Melodien und Rhythmen des *Radīfs*. So komponierte er Stücke mit Melodien aus dem *Radīf* und harmonisierte sie akkordisch und kontrapunktisch. In dieser Hinsicht orientierte er sich vollständig an den westlichen Harmonieregeln seiner Zeit. Zwar weist eine westliche diatonische Tonleiter Ganzton- und Halbtonschritte auf, doch gilt Vergleichbares sehr wohl auch für die persische Musik: Die kleinste Tonstufe ist ein Halbtonschritt. Allerdings existieren neben dem Ganztonschritt zusätzlich 3/4- und 1 1/4-Tonschritte. Die im

17 Vgl. Ḥāleqī: *Sar-gozašt*, Bd. 2, S. 1.

18 *Sorī* und *koron* sind Bezeichnungen, die offenbar von Wazīrī erfunden wurden. Es könnte sich nach meiner Vermutung beim Begriff *sorī* (سری) um eine Ableitung vom Verb *sorīdan* (سزیدن) = »gleiten, rutschen« handeln, womit ein »Gleiten des Tons nach oben« gemeint sein müsste, und beim Begriff *koron* (کرن) um eine Ableitung vom Wort *korneš* (کرنش) = »tiefe Verbeugung«, was bedeuten würde, dass sich der Ton nach unten beugt. Doch möglicherweise entsprechen diese Erfindungen den westlichen Begriffen »Kreuz« (#, frz. *dièse*) oder »Be« (b, frz. *bémol*) als musikalische Vorzeichen, die als solche ebenfalls keine weitere semantische Bedeutung haben, sich nur auf deren Erscheinungsbild beziehen und von Wazīrī als französische Fremdwörter unmittelbar ins Persische (بیز und بمل) übernommen wurden.

westlichen Sinne undogmatische Auffassung Wazīrīs in Bezug auf die Harmonisierfähigkeit der persischen Tonleitern im westlichen Sinne war somit ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege der Weiterentwicklung der persischen Kunstmusik insgesamt.¹⁹ Es muss freilich hinzugefügt werden, dass die orientalische Musik schon seit jeher harmonische (»wohlklingende«) Bezugspunkte kannte: Prime (Bordun), Quarte, Quinte, Oktave.

In seinen musiktheoretischen Ausführungen behelf er sich hingegen mit dem, was er offenbar noch auf dem Teheraner Militärmusikkonservatorium sowie in den Musikhochschulen in Paris und vielleicht auch Berlin studiert hatte, und verband auf diese Art und Weise die persische Musikpraxis mit der europäischen Musiktheorie. Und so bewunderte er einerseits die Leistungen der europäischen Musikentwicklung, doch war es andererseits eindeutig seine Absicht, diesen Leistungen den reichen Melodienschatz der persischen Musik gegenüberzustellen. Symptomatisch ist deshalb die Einteilung des Schulwerkes *Dastūr-e tār* in einen ersten Teil, in dem er sich mit der »europäischen oder internationalen« Musik²⁰ befasst, und einen zweiten Teil, welcher der »heimischen (nationalen) oder persischen (iranischen)« Musik²¹ gewidmet ist. Die von ihm verwendete Terminologie ist in beiden Fällen aus dem Französischen entnommen, so dass selbst Begriffe italienischen oder auch deutschen Ursprungs bei ihm in französischer Aussprache ins Persische übertragen wurden. Darunter fällt auch der Begriff für »Tonleiter«, pers. *gām*, den er vom französischen [*la*] *gamme*, abgeleitet vom griechischen *gamma*, übernahm. Doch deckt sich diese Übernahme gleichwohl mit dem überlieferten persischen Begriff für »Schritt«, d. h. »Raum zwischen zwei Fußschritten«.²²

19 Eine parallele Entwicklung fand in der benachbarten Türkei und in den arabischen Ländern statt.

20 *mūsīqī-ye orūpā'ī yā beino'l-melaī* (موسیقی اروپائی یا بین المللی)

21 *mūsīqī-ye waṭanī yā īrānī* (موسیقی وطنی یا ایرانی)

22 So entspricht dieser Begriff durchaus dem arab.-pers. *qadam* (قدم), das in der persischen Umgangssprache die geläufigere Form ist. (Vgl. entsprechende Einträge unter <<http://loghat.name/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2q%2fYp9mF>>.)

Die persische Kunstmusik heute

In der Nachfolge des epochalen Wirkens Wazīrīs stellt sich die heutige persische Kunstmusik²³ (*mūsīqī-ye ašīl*) in drei, vielleicht sogar vier Kategorien dar:

1. Solo- oder Ensemblesmusik im traditionellen Stil mit nationalen traditionellen Instrumenten;
2. Benutzung westlicher Instrumente: Violine, Klavier, Querflöte, Klarinette;
3. Orchester im westlichen Sinne, angereichert mit nationalen traditionellen Instrumenten;
4. Kompositionen im traditionellen Stil, bearbeitet für »internationale« Orchester.

1. Solo- oder Ensemblesmusik im traditionellen Stil

Die Tradition der Ensemblesmusik entspricht derjenigen der Instrumentalmusik allgemein, denn seit jeher musizieren mehrere Menschen gemeinsam²⁴ auf Instrumenten, so wie sie auch gemeinsam singen: Hymnen, Festlieder, Arbeitslieder, Tänze oder Tanzlieder usw. Dementsprechend besaßen solcherlei Musikstücke eine bestimmte, für alle Beteiligten verbindliche Form.

Doch existierte grundsätzlich auch der spontan-intuitive, d. h. aus dem Augenblick entstehende Einzelgesang oder auch das ebenso

23 Der Begriff *mūsīqī-ye īrānī* (»persische Musik«) wird für die persische Kunstmusik verwendet (vgl. Fußnoten 18 u. 19). Jedoch stellt der ebenfalls allgemein gebräuchliche Terminus *mūsīqī-ye ašīl-e īrānī* (wörtl. »die edle persische Musik« = die klassische persische Musik) deren Exklusivität noch deutlicher heraus. Weitere moderne Ausdrücke sind: *āwāz-e īrānī* (persischer Āwāz), *mūsīqī-ye dastgāhī* (Dastgāh-Musik), *mūsīqī-ye maqāmī* (Maqām-Musik) und *mūsīqī-ye āwāzī* (Āwāz-Musik) – vgl. auch Fußnoten 8 u. 11. Aus der Musikwissenschaft stammt der aus dem Westen übernommene Terminus *mūsīqī-ye sonnatī-ye īrānī* (»persische traditionelle Musik«), womit jedoch – fälschlicherweise! – ausschließlich die Kunstmusik gemeint ist, denn der allgemeine persische Terminus für »Volksmusik« ist entweder *mūsīqī-ye maḥallī* oder *mūsīqī-ye nawāḥī* (»Regional-« bzw. »Lokalmusik«).

Für die persische Schlager- oder Unterhaltungsmusik westlichen Stils galt etwa seit den 1950er-Jahren der Begriff *mūsīqī-ye ġāz* (wörtl. »Jazz-Musik«) und für die später folgende »Pop-Musik« der Ausdruck *mūsīqī-ye pāp*. Demgegenüber wurden die Schlager im persischen Stil *tarānehā-ye rūz* (»Tagelieder«) genannt.

24 frz. *ensemble* = »gemeinsam, zusammen«

spontan-intuitive solistische Instrumentalspiel – in beiden Fällen auch Improvisation²⁵ genannt. Die Art und Weise dieser Improvisation auf der Basis fester musikalisch-grammatischer Regeln wurde bereits im Kapitel über den *Radīf des Mīrzā ‘Abdollāh* erläutert.

Diese Kunst zu vermitteln, gelang vor allem dem bereits genannten Lehrmeister Abū'l-Ḥasan-e Ṣabā (1902–1957). Als Schüler des Mīrzā ‘Abdollāh und Absolvent der Musikhochschule beherrschte er neben Violine auch Tār, Setār und Santūr und schuf für alle diese Instrumente Schulwerke auf der Grundlage des *Radīfs* seines Lehrmeisters. Damit war die Voraussetzung gegeben, »Grammatik« und »Wortschatz« sowie die Techniken der persischen Kunstmusik für alle maßgeblichen Instrumente als Muster bzw. Vorlage zur Orientierung aller Musiker festzuhalten. Ebenso verarbeitete er in seinem Schulwerk eigene Kompositionen, aber auch viele traditionelle Melodien aus den Regionen, insbesondere aus der Provinz Gīlān an der Südwestküste des Kaspischen Meeres, wo er lange Zeit tätig war.²⁶

Damit eröffnete Ṣabā die Möglichkeit, sein Schulwerk, das nun auch als »Radīf des Abū'l-Ḥasan-e Ṣabā« (pers. *radīf-e abū'l-ḥasan-e ṣabā*) bezeichnet wird, als Gesamtwerk zu betrachten und solistisch, in Ensemble- oder gar in Orchester-Fassungen wiederzugeben. Und so zählen seine Werke zu den meistgespielten Stücken der persischen Kunstmusik.

Allerdings obliegt es den Lehrern, die ihren Unterricht mithilfe seines Schulwerkes gestalten, ihre Schüler auf den Wesenskern des Schulwerkes Ṣabās aufmerksam zu machen, indem es sich auch hier in erster Linie um musikalische Muster handelt, die als Grundlage zur eigenen Improvisationsfähigkeit dienen sollen. Der Musiker soll weiterhin wissen, welchen Maqām er wann zu spielen hat. Vor allem soll er in der Lage sein, den Sänger bei dessen freier Improvisation im Wechselspiel, gleichsam in Form von Frage und Antwort, zu unterstützen und anzuregen.

25 pers. *bedāhe-ḥ'wānī* (بداهه خوانی) bzw. *bedāhe-nawāzī* (بداهه نوازی) = aus dem Stegreif singen bzw. spielen

26 In seiner Arbeitsmethode erinnert Abū'l-Ḥasan-e Ṣabā an seinen Zeitgenossen, den bedeutenden ungarischen Komponisten und Musikethnologen Béla Bartók (1881–1945), der ebenfalls Volksmelodien seiner Heimat für die (europäische) Kunstmusik bearbeitete.

Neben den staatlichen Musikschulen in den Provinzen, die als Zweigstellen der Nationalen Musikhochschule in Teheran fungierten, gab es selbstverständlich auch private Musikschulen, die von bekannten Musikern geleitet wurden. Der Unterricht war hier allerdings unterschiedlich gestaltet.

Ich selbst nahm während meiner Studienzeit dort in den 1970er-Jahren zunächst Santūr-Unterricht an einer privaten Teheraner Musikschule, in der nach der überlieferten mündlichen Methode des *Sīne be-sīne*²⁷ unterrichtet wurde: Der Lehrer spielte mir vor, schrieb die Melodie teilweise in Noten auf und ich sollte sie nachspielen und auf diese Weise erlernen. Nach meinem Umzug nach Isfahan ging ich an die dortige staatliche Musikschule und setzte meinen Santūr- und später auch Setār-Unterricht bei verschiedenen Lehrern nach der Methode Šabās fort. Mein Unterricht in klassischem persischen, rhythmisch freien Gesang (pers. *āwāz*) erfolgte hingegen in jenem traditionellen Stil, wie er mir schon aus der privaten Musikschule in Teheran bekannt war: Der Lehrer sang vor, begleitete sich dabei selbst und wir Schüler einer kleinen Klasse sollten einzeln das Gehörte nachsingen. Außerdem diktierte er uns immer wieder Gedichte, die wir dann entsprechend singen sollten.

Die Quintessenz beider Unterrichtsmethoden wurde mir sehr bald klar: Wir Schüler mussten lernen, in die musikalische Atmosphäre (pers. *hāl*) des zu Singenden einzutauchen und sie auf diese Art und Weise zu verinnerlichen.

Eine weitere, landesweit zentrale Institution war das Zentrum für Erhaltung und Verbreitung der persischen Musik (pers. *markaz-e ḥefz wa ešā‘e-ye mūsīqī-ye īrānī* مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی), das um 1970 von Dr. Dāriyūš-e Šafwat²⁸ (geb 1928), einem ebenfalls bedeutenden Musiker und Musikphilosophen, gegründet und geleitet wurde. In dieser Schule wurde ausschließlich auf traditionellen Instrumenten unterrichtet und es gingen aus ihr bedeutende Musiker sowie Musikerinnen hervor, die auch heute noch zu den Großen der persischen Kunstmusik zählen.

27 pers. von *Brust zu Brust*

28 in der Literatur auch *Dariouche Safvate*

Zur selben Zeit konnte auch eine allgemeine Hinwendung zu den traditionellen Instrumenten beobachtet werden, die im Verein mit einer auch in anderen Bereichen zunehmenden Rückbesinnung auf traditionelle Kulturwerte in die Bewegung mündete, die schließlich zur Islamischen Revolution führte.

2. Westliche Instrumente als Klangbereicherung der persischen Kunstmusik

a. Die Violine wurde gegen Ende der Regierungszeit Nāṣer ad-Dīn Šāh in Persien eingeführt und nimmt in der Kunstmusik inzwischen einen festen Platz ein. Bis in die 1970er-Jahre hinein ersetzte sie sogar als vorherrschendes Streichinstrument die traditionelle, ursprünglich dreisaitige Kamānče, die als »rückschrittlich« betrachtet wurde und der nach dem Vorbild der Violine eine vierte Saite hinzugefügt worden war, sodass die Saitenstimmung beider Instrumente nun gleich ist.

In Spielweise und Klang unterscheidet sich die Violine vom Kamānče dennoch so hörbar, dass sie dem allgemeinen Klangbild der persischen Kunstmusik einen eigenen, zusätzlichen Farbtupfer verleiht. Damit stehen beide Streichinstrumente nun gleichberechtigt nebeneinander.

Einer der ersten maßgebenden Violinisten war Abū'l-Ḥasan-e Šabā (1902–1957), der neben anderen Schulwerken für Santūr und Tār/Setār auch ein mehrbändiges Schulwerk für Violine verfasst hatte, welches aber genauso für Kamānče anwendbar ist. Er begründete in einem Gespräch, dass man bei einem Vergleich von Violine und Kamānče keinen »unsinnigen Fanatismus« an den Tag legen sollte, denn jetzt sei auch die Violine in die persische Musik integriert.

b. Das Klavier wurde etwa zur selben Zeit wie die Violine eingeführt. Und schon sehr bald wurde der damals bedeutende Santūr-Spieler Moḥammad Šādeq Ḥān damit bekannt. Er stimmte die Saiten nach einem bestimmten Schema, so dass auf ihnen nun auch persische Tonleitern spielbar wurden, ohne die Klaviersaiten ständig umstimmen zu müssen. Ebenso orientierte er seinen Spielstil am Santūr-Spiel.

Einer seiner berühmtesten Nachfolger war Morteżā Maḥğūbī (ca. 1900–1965), von dem es viele Tonträgerinspielungen gibt. Es

heißt von ihm, dass er keine Noten kannte. Es gibt zwar einige Einspielungen von komponierten Stücken, die er demzufolge auswendig gespielt hat, doch handelt es sich bei den meisten seiner Einspielungen um freie Improvisationen, die seine Fingerfertigkeit sowie sein lebendiges, ja ekstatisches Spiel wiedergeben.

Ein weiterer Pianist war Ğawād-e Ma‘rūfī (ca. 1902–1993), der sich stilistisch an der europäischen Romantik orientierte, aber auch viele Stücke für persisches Orchester bearbeitete.

c. Querflöte (pers. *flūt*) und Klarinette (pers. *qarah-ney*) kommen beide aus der Militärmusikabteilung der Hochschule Dāru'l-funūn. Doch auch sie wurden in die persische Musik übernommen und spielten vor allem in der Orchestermusik als Farbtupfer, aber auch als Soloinstrumente eine Rolle.

3. Großes Orchester in der persischen Kunstmusik

Nach dem Vorbild westlicher Bühnenorchester wurde von Rūḥollāh-e Ḥāleqī (1906–1965) das Große Radioorchester gegründet, das auch unter dem Namen »Orchester der Rosen²⁹« (pers. *orkestr-e golhā*) bekannt war. Um diesem Orchester seinen unverwechselbaren persischen Klang zu geben, fügte er noch etliche traditionelle Instrumente, wie Tār, hinzu und übernahm traditionelle Verzierungstechniken. Auf diese Weise wurde dieses Orchester ein integrierter Bestandteil der persischen Kunstmusik.

Ḥāleqī war nicht nur der Nachfolger Wazīrīs als Leiter der Musikhochschule in Teheran, sondern auch dessen musikalischer Nachfolger, was die Orchestrierung der persischen Kunstmusik angeht. Aus seinen Kompositionen ist, abgesehen von wenigen Ausnahmen, ein Optimum an kontrapunktischer und akkordischer Harmonisierung herauszuhören, indem der tonale und melodische Gehalt der Maqāmāt nicht verwischt, sondern hervorheben wird. Auch hier gilt die Devise des »Weniger ist mehr« oder »So viel wie nötig, so wenig wie möglich«. Diese Kompositions- und Orchestrierkunst wurde von Ğawād-e Ma‘rūfī, der ebenfalls an der

29 Der Begriff »Rosen« (pers. *golhā*) bezeichnet bestimmte Radioprogramme, in denen klassische persische Gedichte rezitiert und in Begleitung von Orchester sowie Soloinstrumenten gesungen werden. Sie wurden von Ḥāleqī in den späten 1940er-Jahren zusammen mit diesem Orchester ins Leben gerufen.

nationalen Musikhochschule studiert hatte, weitergeführt. Später gab es jedoch auch Orchesterleiter, die dieses »goldene« Mittelmaß überschritten und damit den Wesenskern der persischen Kunstmusik, nämlich ihre Konzentriertheit auf das Wesentliche, mit vordergründig-virtuoser polyphoner Technik nach westlich-romantischem bzw. postromantischem Vorbild überdeckten.

4. »Internationalisierung« der persischen Kunstmusik

Während Komponisten wie Ḥāleqī die Zusammenstellung der Orchester aus dem Westen für die persische Kunstmusik übernahmen und sich zwar ebenfalls an westlichen Kompositionstechniken, wie Mehrstimmigkeit und akkordischen Zusammenklängen, orientierten, blieben sie dennoch den Prinzipien der Maqāmāt mit ihren entsprechenden Tonleitern und musikalischen Regeln treu und bezogen jene aus dem Westen übernommenen Neuerungen in ihre eigene Musik ein.

Demgegenüber gab es aber auch einige Komponisten, die sich ausschließlich an westlichen Vorbildern ausrichteten und schließlich sinfonische Werke, ja sogar Opern schufen. Ihre Vorbilder waren zunächst der in Ganġa im Westen der heutigen Republik Aserbaidschan, dem Geburtsort des großen persischen Dichters Nizāmī (12. Jh.), geborene Fikret Amirov (1922–1984) oder auch der Armenier Aram Khatschaturian (1903–1978), die beide zwar nach westlichen (sowjetisch-russischen) Vorgaben komponierten, dabei jedoch einen »nationalen« Stil entwickelten, der in der Tat eine Rückwirkung auf die aserbaidchanische bzw. armenische Musik hatte.

So befinden sich unter den beispielhaften Werken Amirovs die »Sinfonie für Streichorchester – Dem Gedenken an Nizami« (1947) oder das berühmte Werk »Šūr – Sinfonischer Mugham Nr. 1« (1948). Es sind Werke, die eindeutige aserbaidchanische, ja sogar iranischen Bezüge aufweisen, da Musik und Kultur wie auch die Religion (Zwölfer-Schiismus) der heutigen Republik Aserbaidschan aufs Engste mit Iran verbunden sind. Dennoch sind sie am »internationalen« (westlichen) Tonsystem ausgerichtet.

So sind u. a. die beiden Komponisten Ḥosein-e Dehlawī³⁰ (geb. 1927) und Moḥammad Taqī-ye Mas‘ūdīye³¹ (1927–1999) zu

30 in der Literatur auch *Hossein Dehlavi*

nennen. Dehlawī hatte zunächst persische Kunstmusik, u. a. bei Abū'l-Hasan-e Šabā, und später in Deutschland und Österreich westliche Musik studiert. So schrieb er zunächst – ganz im westlichen Stil – etliche Werke für Sinfonieorchester, bis er schließlich ein Orchester mit iranischen Instrumenten begründete, für das er Werke im traditionellen iranischen Stil komponierte.

Mas'ūdīye nahm sein Studium zunächst an der Teheraner Musikhochschule auf und führte es in Deutschland weiter. Nachdem er etliche sinfonische Werke geschrieben hatte, wechselte er an der Universität Köln zum Fach Musikethnologie und promovierte mit einer Arbeit über den Dastgāh Šūr. Später ging er nach Persien zurück und lehrte an der Universität Teheran das Fach Musikethnologie, wobei es ihm ein Anliegen war, die iranischen Musikstudenten nicht nur mit der Regionalmusik Persiens, sondern vor allem auch mit der verwandten Musik benachbarter Länder vertraut zu machen und so das Bewusstsein für die persische Musik als Teil einer großen überregionalen Kultur wiederzuerwecken.³²

Hier liegt sein besonderes wissenschaftliches Verdienst.

Ein weiteres Verdienst Mas'ūdīyes liegt in seinem Beitrag zur heutigen persischen Kunstmusik mit dem *Radīf vocal de la musique traditionnelle de l'Iran par Maḥmūd-e Karīmī – Transcription et Analyse par Mohammad Taghi Massoudieh*³³ (1978). Dabei handelt es sich um eine Tonträger einspielung sämtlicher Maqāmāt des Radīfs in der Tradition des Mīrzā 'Abdollah durch den Sänger Maḥmūd-e Karīmī (1927–1984) und deren wissenschaftlich transkribierte Niederschrift durch Mas'ūdīye selbst.

Während Dehlawī sowohl im westlichen Stil als auch im iranischen Stil komponiert und Mas'ūdīye seine Werke im westlichen Stil schrieb, seine wissenschaftliche Tätigkeit jedoch in den Dienst der persischen Musik stellte, schaffte der Tār-Solist und Komponist

31 in der Literatur auch *Mohammad Taghi Massoudieh*

32 Persönliche Gespräche d. Verfassers mit Dr. Mas'ūdīye.

33 pers. *radīf-e āwāzī-ye mūsīqī-ye sonnātī-ye īrān – gerd-āwarande: Maḥmūd-e Karīmī – āwā-newīsī wa taḡziye wa taḥlīl: Moḥammad Taqī-ye Mas'ūdīye* (ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران - گردآورنده محمود کریمی - آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمد تقی (مسعودیه)

Hosein 'Alizāde³⁴ (geb. 1951) den Brückenschlag zwischen westlicher (»internationaler«) Orchestermusik und persischer Kunstmusik.

Er erlernte bei verschiedenen großen Meistern der persischen Kunstmusik das Tār-Spiel, ist Absolvent des Zentrums für Erhaltung und Verbreitung der persischen Musik und beherrscht den *Radīf des Mirzā 'Abdollāh* vollständig. Um 1980 studierte er auch eine kurze Zeit an der Berliner Hochschule der Künste Musikwissenschaft und Komposition und gilt seither als einer der bedeutendsten und angesehensten iranischen Komponisten.

Sein Werk »Ney Nava – Concerto für Ney und Streichorchester«³⁵ aus dem Jahre 1984 steht beispielhaft für die Möglichkeit, den westlichen mit dem iranischen Stil symbiotisch zu verknüpfen und somit die iranische Kunstmusik auch in ihrer Tonalität zu »internationalisieren«. So hält er sich in diesem Werk streng an die Struktur und die tonalen Regeln des Radīfs, wobei das Soloinstrument Ney die charakteristischen Mikrotonstufen des Dastgāhs Nawā ausführt, das Orchester hingegen diese Tonstufen elegant umspielt, da für ein Orchester westlichen Stils keine Mikrotonstufen ausführbar sind. Dementsprechend muss der Solist mit der persischen Tonalität vertraut sein. Auf diese Art und Weise entsteht in diesem Werk eine Symbiose von westlicher und iranischer Tonalität, wohingegen die Kompositionstechnik zeitgenössisch-modern ist und sich harmonisch sehr wohl auch auf atonale Elemente bezieht.

In diesem Stück kommt zwar der Ausspruch 'Alizādes zum Tragen, er wolle die Musik von ihrem mystisch-spirituellen Umfeld befreien.³⁶ Obwohl dies im westlichen Sinne »modern« klingt, ist doch auch gerade aus diesem Werk eine atmosphärische Tiefe und Dichte herauszuhören, so wie sie schon seit jeher als Grundelement die persische Kunstmusik bestimmt.

34 in der Literatur auch *Hossein Alizadeh*

35 Es handelt sich hier möglicherweise um ein Wortspiel: *Ney-e nawā* heißt »Ney im Dastgāh Nawā«, da dieses Concerto in der Tat im Dastgāh Nawā komponiert ist. Doch kann dieser Titel (als *neynawā*) auch »Ninive« bedeuten, denn die Hauptstadt der Assyrer, die um 612 v. Chr. unterging, wurde im gesamten Mittleren Osten Ausgangspunkt von Legenden und Mythen, die sich um ihr Alter und ihr Schicksal ranken.

36 Persönliches Gespräch d. Verfassers mit Alizāde.

Ausblick

Traditionell spielt der Gesang (pers. *āwāz*) noch immer eine führende Rolle in der persischen Kunstmusik, verliert allerdings ganz allmählich seinen zentralen Stellenwert. Aber als musikalischer Terminus bleibt er weiterhin bestehen, wobei er drei verschiedene Bedeutungen umfasst:

1. menschliche (Gesangs-) Stimme, Gesang;
2. langsamer, rhythmisch ungebundener Teil einer musikalischen Aufführung (Improvisation);
3. Ersatz des alten Begriffs *maqām*.

Der Begriff steht damit für die zentrale Rolle, die in der persischen Kunstmusik die rhythmisch ungebundene Improvisation spielt, wobei diese sich an den »grammatischen« Vorgaben des Maqām-Prinzips gemäß dem Radīf orientiert.

Doch auch dieses Prinzip wird seit geraumer Zeit immer wieder durchbrochen, indem manche Musiker, hauptsächlich Instrumentalisten, unter dem Begriff *Morakkab-nawāzī* von einem Maqām zum anderen wechseln, als ob es sich um Modulationen innerhalb eines einzigen Maqāms handele. Damit überschreiten sie einen Rahmen, der die Fokussierung auf eine bestimmte, traditionell dem Ort und der Zeit angemessene Atmosphäre meidet. Dies wird zum einen bei manchen Zuhörenden als virtuos empfunden, deutet aber auch darauf hin, dass dieses Prinzip der persischen Kunstmusik allmählich einer Veränderung unterliegt.

Aber es gibt neben solcherlei »Modernisierern« auch immer noch viele Musiker und Musikwissenschaftler, die bewusst die Tradition des Radīfs bewahren wollen, weil sie darin ein Regelwerk sehen, das in seiner Vollkommenheit kaum zu überbieten ist. Einer von ihnen ist der bereits erwähnte Dāriyūš-e Šafwat, der sich bereits in den 1960er-Jahren als Verfasser von musikwissenschaftlichen Schriften über die persische Musik international einen Namen gemacht hatte und Lehrstuhlinhaber der Abteilung für Musik in der Fakultät der Schönen Künste der Universität Teheran war.

Seiner Aussage zufolge sei die persische Kunstmusik nicht von ihrem mystischen und spirituellen Hintergrund zu trennen, ja,

dieser sei sogar das Fundament jener Musik.³⁷ Er beruft sich dabei auf die Tatsache, dass der *Āwāz* den atmosphärischen Rahmen für den zu singenden Inhalt bilde. Und dies sei die klassische persische Dichtung eines Rūmī, eines Ḥāfīz, eines Sa‘dī und anderer, die durch und durch mystisch geprägt sei. Alles andere sei vordergründige Virtuosität, die mit »Musik an sich« kaum mehr etwas zu tun habe.

Dennoch ist er bestimmten Innovationen gegenüber aufgeschlossen. Zu seinem engsten Kreis zählt der Sänger Ḥātām-e ‘Askarī-Farāhānī, von dem berichtet wird, dass er immer wieder neue Gūsehā erfinde. Doch bleibe er dem Maqām-Prinzip des Radīfs treu.

Epilog

Der Terminus »persische traditionelle Musik« (*mūsīqī-ye sonnātī-ye īrānī*) als Zweitbegriff für die persische Kunstmusik (*mūsīqī-ye aṣīl-e īrānī*) wurde eindeutig von der westlichen Musikwissenschaft übernommen, ohne ihn näher zu erläutern. Dabei wird außer Acht gelassen, dass die persische Kunstmusik zu allen Zeiten Veränderungen unterworfen war. Damit war – und ist – eine bestimmte Innovationsfähigkeit verbunden, die mit der ihr innewohnenden Improvisierkunst als wesentlichem Element in Zusammenhang steht. Das einzig »Traditionelle« an der persischen Kunstmusik besteht darin, dass sie sich auf den *Radīf des Mīrzā ‘Abdollah* beruft. Dieser Radīf, der als Vorlage der musikalisch-»grammatischen« Grundstruktur mit dem damit verbundenen musikalischen »Grundwortschatz« dient, bildet den Ausgangspunkt für alle weiteren Entwicklungen dieser Musik.

Demgegenüber kann die »Regionalmusik« (*mūsīqī-ye nawāḥī* oder *mūsīqī-ye maḥallī*) tatsächlich auf alte Traditionen zurückgreifen, die sie außerdem mit den Regionalmusiken der benachbarten Länder von Indien und Zentralasien bis hin zum Balkan und Nordafrika verbindet. Diese Verbindung äußert sich durch Melodik, bestimmte Instrumente und musikalische Formen, die althergebrachte Rituale und Bräuche begleiten, darunter

37 Persönliche Gespräche d. Verfassers mit Dr. Şafwat.

beispielsweise Lieder zu Zeremonien wie Hochzeit oder Beerdigung, aber auch zur Arbeit von Bauern oder Fischern.

Der Wesenskern der persischen Kunstmusik, nämlich die aus dem Augenblick der Intuition oder Inspiration entstehende musikalische Improvisation, liegt jenseits des Alltäglichen und spiegelt kosmische, atmosphärische Vorgänge und Konstellationen sowie deren emotionale Entsprechungen wider und ist demzufolge allein auf das Geistige und Seelische ausgerichtet. Sie ist die hörbare Wechselbeziehung zwischen dem Inneren des Menschen als Mikrokosmos in seiner seelischen und geistigen Kraft und dem Makrokosmos, der Kraft des Universums. Und so wird über sie der unermesslich kleine Zeitpunkt der Gegenwart zwischen der Vor- und der Nachewigkeit³⁸ als Pars pro Toto spürbar.

Literaturhinweise

Barkechli, Mehdi: *Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran* (Radīf-e haft dastgāh-e mūsīqī-ye īrānī (ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی), Teheran 1973

Caron, Nelly/Safvate, Dariouche: *Iran*, Buchet/Chastel 1966

During, Jean: *Iran*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG), Sachteil 4, Kassel/Stuttgart 1996

Farhat, Hormoz: *Western Musical Influences in Persia*, in: Musicological Annual XXVII, Ljubljana 1991

Hāleqī, Rūhollāh: *Sar-gozašt-e mūsīqī-ye īrān* (سرگذشت موسیقی ایران) Geschichte der Musik Persiens), Bd. I, Teheran 1333 (1954/55)

Hāleqī, Rūhollāh: *Sar-gozašt-e mūsīqī-ye īrān* (سرگذشت موسیقی ایران) Geschichte der Musik Persiens), Bd. II, Teheran 1334 (1955/56)

Hāleqī, Rūhollāh: *Nazarī be-mūsīqī* (نظری بموسیقی) Ein Blick auf die Musik), Bd. 2, 4. Auflage, Teheran 1352 (1973/74)

38 arab. *azal* = Ewigkeit ohne Anfang bis zum Zeitpunkt der Gegenwart; arab. *abad* = Ewigkeit ohne Ende ab dem Zeitpunkt der Gegenwart. Diese beiden Ewigkeiten werden nach Luther mit dem Begriff »von Ewigkeit zu Ewigkeit« bedacht.

Massoudieh, Mohammad Taghi: *Āwāz-e Šūr – Zur Melodiebildung in der persischen Kunstmusik*, Regensburg 1968

Massoudieh, Mohammad Taghi: *Radīf vocal de la musique traditionnelle de l'Iran* (ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران Radīf-e āwāzī-ye mūsīqī-ye sonnatī-ye īrān), Teheran 1978

Meṣqālī, Faršīd (LP und Textbuch, hrsg. v. Kānūn-e parwareš-e fekrī-ye kūdakān wa nauḡawānān): *Zendegī-wa āšār-e abū'l-ḡasan-e šabā* (زندگی و آثار ابوالحسن صبا) Leben und Werk von Abū'l-ḡasan-e Šabā, Ort o. A. 1352 (1973/74)

Neubauer, Eckhard: *Zwölf Dastgāh*, in: Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Bd. 17, Frankfurt/M 2006/2007

Platon: *Sämtliche Werke (3) – Phaidon, Politeia*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1958

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye awwal-e santūr* (دوره اول سنتور Santūr-Kurs 1), 5. Auflage, Teheran 1978 (2535 »šāhanšāhī/kaiserl. Zeitrechnung«)

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye dowwom-e santūr* (دوره دوم سنتور Santūr-Kurs 2), Teheran 1349 (1970/71)

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye sewwom-e santūr* (دوره سوم سنتور Santūr-Kurs 3), Teheran 1337 (1958/59)

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye čahārom-e santūr* (دوره چهارم سنتور Santūr-Kurs 4), Teheran 1339 (1960/61)

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye awwal-e setār wa tār* (دوره اول سه تار و تار) Kurs 1 für Setār und Tār, Teheran 1339 (1960/61)

Šabā, Abū'l-ḡasan: *Daure-ye sewwom-e viyolon* (دوره سوم ویلن) Violine-Kurs 3), 3. Auflage, Teheran 1346 (1967/68)

Šīrāzī, Seyyed Mīrzā Moḡammad Našīr al-ḡoseinī (Foršato'd-Daule): *Buḡūru'l-alḡān – dar 'elm-e mūsīqī wa nesbat-e ān bā 'arūz* (بحور الالغان – در علم موسیقی و نسبت آن با عروض) Die Meere/Metren der Melodien – Über die Wissenschaft der Musik und ihre Beziehung zum Versmaß, Teheran 1354 (1975/76)

Vazīrī, »Colonel« 'Alīnaqī: *Mūsīqī-ye naẓarī [te'ōrī-ye mūsīqī]* (موسیقی نظری [تئوری]) Musik in der Theorie [Theorie der Musik], Teheran 1371 (1992/93, Neuauflage)

Vazīrī, »Colonel« 'Alīnaqī: *Dastūr-e tār* (دستور تار) Anweisung für Tār, Heft 1 u. Heft 2, Erstdruck Kaviani, Berlin o. J. (1923?), 2. Neuaufgabe Teheran 1369 (1990/91)

Zonis, Ella: *Classical Persian Music – An Introduction*, Cambridge, Massachusetts 1973