Thomas Ogger

Der Maqām Segāh/Sīkāh

Beispiel für eine gemeinsame musikalische Sprache im Mittleren Osten

Einleitung

In diesem Aufsatz beziehe ich mich weitgehend auf meine 1987 erschienene Arbeit *segāh/sīkāh – Vergleich der Kunstmusik des Irak und des Iran anhand eines Maqām-Modells* im Fach Vergleichende Musikwissenschaft (Ethnomusikologie).

Da zu jener Zeit der im Westen beinahe vergessene, jedoch umso verheerendere Bruderkrieg zwischen Irak und Persien im vollen Gange war, lag das Hauptanliegen der Arbeit darin, einen Aspekt unter vielen Gemeinsamkeiten beider Länder herauszuarbeiten, um deutlich zu machen, wie groß die Übereinstimmung zwischen dem arabischen Irak und dem persischen Iran tatsächlich ist, wobei natürlich regionale Unterschiede bestehen bleiben, wie sie auch innerhalb eines Landes selbst existieren, das wie Persien aus Hochebene und Tiefland, Wüste und fruchtbarem Ackerland besteht sowie unterschiedliche Volksstämme mit unterschiedlichen Sprachen, Lebenskulturen und Religionen beherbergt.

Die Musik mit ihrer eigenen Ästhetik und emotionalen Sprache gibt darüber hinaus Aufschluss über den mentalen Status einer Kultur bzw. eines Kulturkreises.

Als bestes Beispiel, musikalische Übereinstimmungen sowie Unterschiede festzustellen, bot sich der Maqām *segāh/sīkāh* an. Es ist vor allem sein regional leicht abgewandelter Name (z. B. *sigāh*, *sīkāh/saikāh*, *sīkā*), der im gesamten von Marokko bis Zentralasien und von der Türkei bis in den Norden des indischen Subkontinents reichenden Kerngebiet der islamischen Welt erscheint, was hinsichtlich einer entsprechenden Analyse von besonderem Interesse ist. Und so stellen sich folgende Fragen:

1. Welche Bedeutung hat *segāh/sīkāh* als musikalischer Terminus?
2. Wie ist der Aufbau des *Maqāms* Segāh?
3. Wo liegen die Unterschiede oder Übereinstimmungen des Maqāms Segāh in den unterschiedlichen Regionen?

Der (persische) Terminus *segāh* (eigentlich *seh-gāh*)

Dieser Begriff setzt sich aus den beiden Grundwörtern *sih* (nach moderner Aussprache auch *seh* = drei) und *gāh* (= Ort, Raum, Zeit) zusammen und bedeutet somit etwa „Ort auf der dritten Stufe" einer imaginären Grundtonleiter. Doch geht die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *gāh* über die erwähnten Grundbedeutungen hinaus. Es handelt sich nämlich um eine Ableitung aus dem awestischen *gâtha* (th wie englisches th gesprochen), das über das mittelpersische *gâh* mit derselben Bedeutung zum neupersischen *gāh* wurde und die Hymnen der altpersischen Religion der Achämeniden bezeichnete. Spuren dieser alten Bedeutung finden sich noch im modernen persischen Begriff *dast-gāh*, der wiederum dem traditionellen arabischen *maqām* (= Ort, auf dem etwas errichtet ist) entspricht und mit „Ort der Hand" zu übersetzen wäre. In diesen beiden Fällen handelt es sich um die Realisierung eines tonräumlichen Melodiemodells bzw. einer komplexen Anordnung von Tönen und Tonleitern. Als lateinischer Terminus existiert hierfür *Modus* (Kirchentonart) beim gregorianischen Gesang der römischen Kir-

che, was allerdings die erwähnte Komplexität nur ungenügend wiedergibt.

So werden also in dem Begriff *seh-gāh* mehrere Aspekte der Musik zusammengefügt und zugleich angedeutet, dass eine imaginäre Grundtonleiter existiere. Diese trägt den persischen Namen *rāst* (= ausgerichtet, richtig) und ist im gesamten nah- und mittelöstlichen Raum die wichtigste Tonleiter bzw. der wichtigste Maqām. In Persien selbst existiert dieser Terminus seit der Neukodifizierung der persischen Maqām-Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert nur noch im Zusammenhang mit dem Maqām *rāst-o panǧgāh* (= „der Ausgerichtete und der Ort auf der fünften Stufe") bzw. *rāst-panǧgāh*, also eine Zusammensetzung von ursprünglich zwei Maqāmen.

Da nun der Begriffkomplex um *rāst* und *gāh* auch im nichtpersischen, vor allem im arabischen Sprachraum, in unterschiedlichen Abwandlungen (z. B. im maghrebinischen *raṣd*) vorkommt, ist davon auszugehen, dass damit verknüpfte Musikauffassungen aus dem mittelpersischen Reich der Sassaniden nach dessen Untergang auf das gesamte neue Islamische Reich übergingen und sich mit der altgriechischen, nun im islamischen Gewand weitergeführten Musiktheorie verbanden. Während beispielsweise die Schriften des Pythagoras und seiner Schüler, der Pythagoreer, im Islamischen Reich erhalten und weiterentwickelt wurden, blieben aus dem vorislamischen Persien nur wenige schriftliche Zeugnisse im Hinblick auf das Musikleben oder gar die Musiktheorie erhalten.

Einige grundsätzliche Bemerkungen zur Struktur eines Maqāms

Alle Maqāme (arab. Pl. *Maqāmāt*) im gesamten geografischen Raum weisen übereinstimmende Kennzeichen auf. So beginnt das melodische Geschehen auf der Ebene der Grundtonleiter, vor allem in ihrem unteren Bereich um den Maqām-Ton (Hauptton des Maqāms) als Zentrum, und bildet somit den Beginn eines Melodiebogens, der allmählich über mehrere tonräumliche Ebenen zu seinem Höhepunkt ansteigt und anschließend verhältnismäßig rasch zum Tonraum der Ausgangsebene

zurückkehrt. Dieser Vorgang ist nicht ganz symmetrisch, vor allem hinsichtlich der entsprechenden Zeiteinteilung, d. h., der Anstieg des Melodiebogens bis zur höchsten Tonebene dauert meist um ein Mehrfaches länger als sein Abstieg zur Ausgangstonebene. Die Dauer einer Maqām-Aufführung kann von etwa 10 Min. bis zu weit mehr als einer Stunde und darüber hinaus betragen. Dies hängt von den ausführenden Musikern ab, aber auch von der sich entwickelnden Atmosphäre, die von allen Anwesenden (Ausführenden wie Publikum) geschaffen wird. Und nicht zuletzt spielt bei einer offiziellen Bühnenaufführung die vorgegebene Zeitdauer eine wesentliche Rolle.

Was die einzelnen Tonebenen anbelangt, so kann – muss aber nicht – eine Veränderung der Tonleiter stattfinden, so dass ein durchaus eigenständiger modaler Charakter zum Tragen kommt. Dennoch bleibt der Bezug zum Grundmodus bestehen. Diesen Bezug herzustellen macht einen Großteil der musikalischen Spannung einer Maqām-Aufführung aus.

Vergleich der persischen *segāh*- und der irakischen *sīkāh*-Tonleiter

Als Beispiel für einen Vergleich regionaler Unterschiede bei der Ausführung ein und desselben Maqāms sollen hier die den *segāh/sīkāh* charakterisierenden Merkmale in Form der zu Grunde liegenden Tonleiter dargestellt werden.

Auf Grund desselben Ausgangspunktes, der altgriechischen Musiktheorie, sind bei der westlichen Musik wie bei der nah- und mittelöstlichen Musik die Tonleitern siebenstufig gegliedert, d. h., eine Tonleiter besteht aus acht Tönen, von denen die Prime, die Quarte, die Quinte und die Oktave ein relativ stabiles harmonisches Skelett bilden, da sie auf der Saite im Verhältnis 1:1 (Prime), 1:2 (Oktave), 2:3 (Quinte), 3:4 (Quarte) gegriffen werden. Die Tonstufen dazwischen (Sekunde, Terz, Sexte, Septime) sind hingegen „instabil", und so sind es vor allem diese „instabilen" Tonstufen, aus denen in der orientalischen Musik die heute so genannten „Vierteltöne" entwickelt wurden – nichts weiter als eine kodifizierte Alterierung dieser Intervalle. Dabei geht man von einer an-

genommenen Einteilung der Tonleiter in Ganz- und Halbtonschritte aus, denen nun noch „Dreiviertelton"- und „Anderthalbton"-Schritte hinzugefügt werden. Damit besteht eine orientalische Tonleiter theoretisch aus 24 Tonstufen, also aus doppelt so vielen wie die westliche Tonleiter mit ihren 12 chromatischen Tonstufen. Während jedoch sowohl in der westlichen als auch in der orientalischen Musik Halbtonschritte fester Bestandteil einer siebenstufigen Tonleiter sind, gilt dies nicht für die so genannten „Vierteltonstufen", die es als solche nicht gibt, denn auch bei der orientalischen Tonleiter ist das kleinste Intervall ein ungefährer Halbtonschritt.[1]

Die Grundtonleiter eines (in Persien so nicht mehr existierenden) *rāst* bildet bei einem angenommenen Grundton c, der auch der Haupt- bzw. Zentralton ist, folgende Tonreihe:

c		d		$e^{-1/4}$		f		g		a		$h^{-1/4}$ [b]		c'
mit den Tonschritten:														
	1		3/4		3/4		1		1		3/4 [1/2]		3/4 [1]	

[1] Es handelt sich bei diesen Stufen um Annäherungen, da es traditionell keine gleichschwebend temperierte Stimmung in der orientalischen Musik gibt. Doch seit Mitte des 19. Jahrhunderts geht man (theoretisch) auch in den orientalischen Ländern von einer Art „temperierter" Stimmung aus, was sich jedoch praktisch noch wenig auswirkt. Allerdings ist zu beobachten, dass sich Instrumentalisten in zunehmendem Maße digitaler Hilfsmittel bei der Stimmung ihres Instrumentes bedienen und sich nicht mehr auf ihr Gehör verlassen, so dass ihre musikalische Emotion, aber auch Meisterschaft in dieser Hinsicht immer weniger individuellen Ausdruck findet. Denn traditionell kann/konnte man an der Stimmung eines Instrumentes und der damit verknüpften Tonbildung den einzelnen Meister erkennen. Doch nähert man sich inzwischen immer mehr einer dem Westen entlehnten Gehörbildung an, die sich auch nach dessen Maßstäben ausrichtet — ein großer Verlust.

(Die in [eckigen] Klammern angegebenen Werte stellen eine Vertiefung der jeweiligen Tonstufe bzw. des jeweiligen Tonschrittes beim Melodieverlauf von oben nach unten dar.)

Zum Vergleich die Anordnung der westlichen Grundtonleiter auf c:

c		d		e		f		g		a		h		c
mit den Tonschritten:														
	1		1		1/2		1		1		1		1/2	

Es zeigt sich, dass die Summe der Halb-, Ganz- und „Viertel"-Tonschritte eines *rāst* vollständig der Summe der Halb- und Ganztonschritte einer westlichen Tonleiter entspricht. Dieselbe Summe ergibt sich folglich auch bei den Tonleitern des *segāh/sīkāh*.

Die Grundtonleiter eines persischen *segāh* bildet bei einem angenommenen Grundton c folgende Tonreihe:

c		d		$e^{-1/4}$		f		g		$a^{-1/4}$		b [$h^{-1/4}$]	
mit den Tonschritten:													
	1		3/4		3/4		1		3/4		3/4 [1]		1 [3/4

(Die in [eckigen] Klammern angegebenen Werte stellen eine Alterierung der jeweiligen Tonstufe bzw. des jeweiligen Tonschrittes bei einem geänderten bzw. nach oben erweiterten Melodieverlauf dar.)

Die Grundtonleiter eines irakischen *sīkāh* bildet bei einem angenommenen Grundton c folgende Tonreihe:

c		d		$e^{-1/4}$		f		g		$a^{-1/4}$		b [h]		c'
mit den Tonschritten:														
	1		3/4		3/4		1		3/4		3/4 [1 1/4]		1 [1/2]	

(Die in [eckigen] Klammern angegebenen Werte stellen eine Alterierung der jeweiligen Tonstufe bzw. des jeweiligen Tonschritts bei einem geänderten bzw. nach oben erweiterten Melodieverlauf dar.)

Da in der orientalischen Musik die Grund-Tetrachord- oder auch -Pentachordbildung Erkennungsmerkmal für einen Maqām und gleichsam Ausgangsposition seines Melodiebogens ist, wird deutlich, dass sich *rāst* und *segāh/sīkāh* zunächst nur in ihrem jeweiligen Zentralton, um den die Melodie kreist, c bzw. $e^{-1/4}$ (= „die dritte Stufe auf der Tonleiter"), voneinander unterscheiden. Offenkundig wird der Unterschied zwischen beiden Maqāmen jedoch im oberen Tetrachord g–c'.

Für unser Thema wichtiger ist jedoch auch ein allerdings geringfügiger Unterschied zwischen den nach oben alterierten Grundtonleitern des irakischen *sīkāh* und des persischen *segāh*. Und auch dieser betrifft den oberen Tetrachord g–c':

pers. *segāh*:

c		d		$e^{-1/4}$		f		g		$a^{-1/4}$		***$h^{-1/4}$***		c
mit den Tonschritten:														
	1		3/4		3/4		1		3/4		***1***		***3/4***	

irak. *sīkāh*:

c		d		$e^{-1/4}$		f		g		$a^{-1/4}$		***h***		c
mit den Tonschritten:														
	1		3/4		3/4		1		3/4		***1 1/4***		***1/2***	

Es handelt sich also um die Töne $h^{-1/4}$ (pers. *segāh*) und h (irak. *sīkāh*) die sich leicht unterscheiden. Wenn man allerdings davon ausgeht, das die angeführten Tonstufen in den Tabellen prinzipiell nicht im westlichen Sinne temperiert sind, also im arithmetischen Mittelabstand zueinander stehen, und man sich die Intervalle „zurechthört", so klingt diese Tetrachord beinahe identisch und daher kaum unterscheidbar. Der tatsächliche „nationale" Unterschied zwischen den Grundtonleitern der persischen *segāh* und des irakischen *sīkāh* besteht also in der Kodifizierung dieser kleinen Abweichung.

Die Unterschiede vergrößern sich allerdings insgesamt im Laufe der Ausdehnung des Maqām-Geschehens, was mit dem melodischen Entwickeln des Maqām-Bogens einhergeht. Das identische Erkennungsmerkmal des Maqāms *segāh/sīkāh* bleibt der untere Pentachord c—d—

$e^{-1/4}$—f—g, die angedeutete Sexte auf $a^{-1/4}$ sowie die restliche Grundtonleiter b—c' und selbstverständlich die Betonung auf dem *segāh/sīkāh*-Ton $e^{-1/4}$. Doch beim allmählich folgenden Anstieg des Maqām-Bogens verändert sich b zu $h^{-1/4}$ (pers. *segāh*) bzw. h (irak. *sīkāh*). Und im weiteren Verlauf unterscheiden sich beide Varianten mehr oder weniger deutlich voneinander, wobei allerdings gewisse prinzipielle Ähnlichkeiten weiterhin bestehen bleiben. Damit wird deutlich, dass die Unterschiede von persischem *segāh* und irakischem *sīkāh* hauptsächlich auf die voneinander abweichenden Tonleiteränderungen zurückzuführen sind.

Darstellung einiger Tonleiteränderungen

Die den *segah/sīkāh* bestimmende Grundtonleiter wurde soeben erklärt. Im Folgenden werden einige typische Beispiele von Modalausschnitten[2] mit Veränderungen der Tonleiter beim irakischen *sīkāh* aufgeführt:

Bsp. 1 (Bezugston g):

								g		$a^{-1/4}$		b		ces
mit den Tonschritten:														
									3/4		3/4		1/2	

[2] Die Modalausschnitte, die submodalen Charakter haben, beziehen sich auf den zu Grunde gelegten Hauptmodus, verlassen aber kaum ihren Tonraum, der sich teilweise nicht über mehr als drei Töne erstreckt.

Bsp. 2 (Bezugston g):

g		$a^{-1/4}$		b		c'		d'		$e^{-1/4}$' [es']		f'	
mit den Tonschritten:													
	3/4		3/4		1		1		3/4 [1/2]		3/4 [1]		

Bsp. 3 (Bezugston g'):

						$f^{+1/4}$'		**g'**		as'			
mit den Tonschritten:													
							3/4		1/2				

Bsp. 4 (Bezugston $e^{-1/4}$'):

c'		$d^{+1/4}$'		$\mathbf{e^{-1/4}}$'		f'		g'					
mit den Tonschritten:													
	1 1/4		1/2		3/4		1						

Der persische *segāh* kennt demgegenüber nur eine einzige Tonleiteränderung, die sich aus dem nach oben hin entwickelten Melodiebogen ergibt (s. auch den vorigen Abschnitt „Vergleich der persischen *segāh*- und der irakischen *sīkāh*-Tonleiter"). Im Folgenden werden einige typische Beispiele von Modalausschnitten mit den entsprechenden Veränderungen der Tonleiter beim persischen *segāh* aufgeführt:

Bsp. 1 (Bezugtston c'):

g		$a^{-1/4}$		$h^{-1/4}$		**c'**		d'		es'		f'		g'
mit den Tonschritten:													
	3/4		1		3/4		1		1/2		1		1

Bsp. 2 (Bezugston $e^{-1/4}$'):

						c'		d'		$e^{-1/4}$'		f'		g'
mit den Tonschritten:													
							1		3/4		3/4		1

Der *muḫālif as-sīkāh* und der *moḫālef-e segāh*

Der wichtigste Haupt-Submodus des persischen wie des irakischen *segāh/sīkāh*-Typus trägt den Namen *moḫālef-e segāh* (pers.) bzw. *muḫālif as-sīkāh* (arab.) und bedeutet etwa „Anti-*segāh/sīkāh*". Dieser definierte Begriff in Bezug auf einen Maqām scheint nur in Persien und

Irak zu existieren und kommt offenbar in den anderen Ländern, in denen der *segāh/sīkāh/sīka* einen der wichtigen Maqāme darstellt, nicht (mehr) vor.

Während die Tonreihe des persischen *moḫālef* bis auf den Wechselton es'/$e^{-1/4}$' der nach oben erweiterten *segāh*-Tonleiter entspricht und dort auch ihren Bezugston c' hat, befindet sich der irakische *muḫālif* scheinbar **außerhalb** der *sīkāh*-Tonreihe:

muḫālif as-sīkāh (Ausgangston $e^{-1/4}$, Grundtonleiter auf c)

(c)		d		**$e^{-1/4}$**		f		$g^{-1/4}$		a		b	
mit den Tonschritten:													
	1		3/4		3/4		3/4		1 1/4		1/2		

moḫālef-e segāh (Ausgangston g, Bezugston c', Grundtonleiter auf c)

g		$a^{-1/4}$		$h^{-1/4}$		**c'**		d'		es' [$e^{-1/4}$]		(f)	
mit den Tonschritten:													
	3/4		1		3/4		1		1/2 [3/4]		1 [3/4]		

Es ist offensichtlich, dass der Unterschied der Tonreihen beider *muḫālif*-Typen sehr groß ist; doch spielt dies insofern eine untergeordnete

Rolle, indem beide die musikalische Grundatmosphäre des *segāh/sīkāh* gleichsam als modale Gegenpole kontrastieren.

Beispiele weiterer *segāh/sīkāh*-Formen

a. Der türkisch-osmanische *segāh*

Die türkisch-osmanische Musik ist aufs engste mit der persischen und arabisch-maschreqinischen Musik verflochten. Sie geht in ununterbrochener Tradition auf den letzten großen Musiktheoretiker des gesamten Ostens der islamischen Welt zurück, ʿAbdu'l-Qādir al-Marāġī (gest. 1435), der vom Hof des Eroberers Tīmūr-i Lang (Tamerlan) in Samarkand schließlich an den osmanischen Hof zu Istanbul kam und dort seine musiktheoretische wie -praktische Arbeit weiterführte. Auf ihn berufen sich alle späteren osmanischen Musiker/Komponisten, die andererseits der osmanischen Maqām-Musik immer wieder Neuerungen hinzufügten, schließlich eine Notenschrift erfanden, die angeblich auf Marāġī zurückgeht, bis schließlich im beginnenden 20. Jahrhundert die modifizierte europäische Notenschrift endgültig Eingang fand. Dementsprechend orientierten die sich seit dem 16. Jahrhundert unter osmanischer Herrschaft befindlichen Araber[3] an der Musik des Sultanshofes und verbanden ihre noch vorhandenen Traditionen mit den verwandten der Osmanen.[4]

Was den türkischen *segāh* betrifft, verhält es sich bei ihm genauso wie beim irakischen *sīkāh* oder beim persischen *segāh*, indem er sich wie diese auf die dritte Stufe der Grundtonleiter des *rāst* bezieht.

Allerdings unterscheidet sich der türkische *rāst* etwas vom arabischen, indem die dritte Stufe, ausgehend von c, um einen „Viertelton" erhöht

---

[3] Es handelt sich hier um die arabischen Gebiete östlich Marokkos, das seine Unabhängigkeit von den Osmanen erhalten konnte. Der Irak (Mesopotamien) nahm eine Sonderrolle ein, da es eine Zeit lang Zankapfel zwischen den Osmanen und den persischen Safawiden war.

[4] Dies gilt allerdings nicht für die („andalusische") Kunstmusik Algeriens und nur in beschränktem Maße für die Kunstmusik Tunesiens, beides Fürstentumer unter der Oberhoheit des osmanischen Sultans.

ist – also e anstatt $e^{-1/4}$ – so dass die Tonleiter etwa der westlichen C-Dur-Tonleiter entspricht.

c — d — e — f — g — a — b [h] — c

Auch beim türkisch-osmanischen *segāh* wird die *rāst*-Grundtonleiter verändert, um den *segāh*-Ton herauszubilden und so den typischen *segāh*-Modus zu bestimmen bzw. erkennbar zu machen. Das melodische Hauptgeschehen findet dabei im Grund-Pentachord statt: Nachdem der Melodieverlauf in der *rāst*-Tonleiter begonnen hat, wird der Sekundton etwas erhöht und fungiert gleichsam als „Leitton" für den *segāh*-Ton. Die Tonreihe stellt sich dann folgendermaßen dar:

c — d [dis] — e — f — g

Dies bedeutet, dass die Melodie zunächst im Grundpentachord c—d—e—f—g und sodann in der Tonleiter c—dis—e—f—g auf e zum Halten kommt und von diesem Ton dann das Maqām-Geschehen fortgeführt wird.

b. Der andalusische *sīka* in Algerien

Die *andalusische Musik* genannte Kunstmusik Algeriens und Marokkos, zu einem gewissen Maße auch Tunesiens, geht auf die Tradition des islamischen Andalusien (711-1492, *al-Andalus*) zurück, das seither als Zeitalter der westarabisch-maghrebinischen Klassik gilt. Diese Musikradition selbst lässt sich bis auf Ziryāb (9. Jh.) zurückverfolgen, der vom Hof des Kalifen Hārūn ar-Rašīd in Baghdad nach Cordoba (Qurṭuba), Andalusien, an den dortigen Hof des Omayyaden-Emirs ʿAbdu'r-Raḥmān II. ging und dort die Andalusische Schule begründete.

Auffallend beim *andalusischen* Stil ist die Anordnung der Tonreihen, die keine so genannten „Vierteltöne" besitzen. Es handelt sich um Tonleitern, die beinahe „gregorianischen" Charakter haben und deshalb

auch sehr schnell in die abendländische Musik des Mittelalters Eingang finden konnten — abgesehen davon, dass auch wesentliche Aspekte der allgemeinen orientalischen Musiktheorie, die sich zu großen Teilen auf Pythagoras beruft, über das Werk al-Fārābīs (Alpharabius, gest. 950 n. Chr.) *Das große Buch der Musik (al-kitāb al-kabīr al-mūsīqī)* über dessen lateinische Übersetzung ins Abendland gelangte. So verändern sich die Tonleitern der Modi, die hier *ṭabʿ* (pl. *ṭubūʿ* = „Natur, Wesen") genannt werden, innerhalb einer gleichsam halbtonchromatischen Grundskala, die zu Teilen dem osmanischen *rāst* entspricht, doch unterschiedliche Bezugstöne aufweist:

c — **d** — e — f [fis] — **g** — a — [b] h — c'

Und so geschieht Ähnliches mit dem *sīka*. Um seine Spezifität herauszuformen, verändert sich die Tonleiter zunächst ähnlich wie die des osmanischen *segāh*. Jedoch nimmt die Ähnlichkeit im weiteren Melodieverlauf schnell ab.

c — [d] dis — **e** — f — g [gis] — a — h — c'

Im Laufe der Fortschreitung des melodischen Geschehens verändert sich die Tonleiter weiter und geht in Richtung des *rāst* (im maghrebinischen Arabischen *raṣd* genannt), so dass der modale Zusammenhang mit dem allem zu Grunde liegenden Ausgangspunkt gewahrt bleibt. Doch bleiben weiterhin typische *sīka*-Reminiszenzen bestehen.

Einige Bemerkungen zur musikalischen Ästhetik

Obwohl Türken, Iraner und maschreqinische wie maghrebinische Araber ihre eigene „nationale" Musik sehr wohl als solche erkennen, wird die Musik der anderen als verwandt angesehen, weil das Klangbild, das durch die Instrumente repräsentiert wird, bei allen grundsätzlich sehr ähnlich ist. Dies gilt insbesondere für die Instrumente, die in der

Kunstmusik Verwendung finden. Allerdings werden bei einzelnen Kunstmusikaufführungen auch Instrumente hinzugezogen, die für eine bestimmte Region repräsentativ sind, so dass ein gleichsam „nationales" (eigentlich: regionales) Klangbild entsteht. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Hauptgebiete Türkei, Persien, Irak, die übrige maschreqinische arabische Welt, die maghrebinische arabische Welt (Algerien, Marokko) und nicht zuletzt Zentralasien – beispielsweise mit den Traditionen von Buchara und Taschkent – durchaus. Diese regionale Unterschiedlichkeit hat zwei Gründe. Zum einen tragen regionale Traditionen innerhalb dieses weiten Gebietes maßgeblich zu einem bestimmten Stil bei, zum anderen orientieren sich die Länder des gesamten angesprochenen geografischen Raumes seit Mitte des 19. Jahrhunderts beinahe unabhängig voneinander an der westlich-europäischen Musik, die teilweise sogar als der eigenen „überlegen" betrachtet wird. Hierzu zählen vor allem die westliche Kompositionstechnik, die offenbar vielfältigeren kunstmusikalischen Formen, das scheinbar reichhaltigere Instrumentarium und nicht zuletzt die moderne Musiktheorie des Westens sowie die Loslösung der westlichen Musik von ihrem religiösen, rituellen bzw. zeremoniellen Zusammenhang. Unter dieser Maßgabe entwickelten die Musiktheoretiker der einzelnen Länder bzw. Ländergruppen unabhängig von den anderen ihre eigene Musik weiter. Hierzu muss angemerkt werden, dass ein gewisser Nationalismus, der sich seit dem 19. Jahrhundert bei allen nah- und mittelöstlichen Nationen auswirkt, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, denn man wollte sich nun als „Nation" im westlichen Sinne (hier vor allem Türken, Iraner und Araber) von den jeweils anderen abgrenzen.

Ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal sind regional („national") leicht abgeänderte Verzierungstechniken in Gesang und Instrumentalspiel. Dies betrifft nicht nur die jeweilige, auf eine Region bezogene Struktur einer musikalischen Aufführung, sondern vor allem auch den Stil von Gesang und Instrumentalspiel.

Die gemeinsame Sprache des *segāh/sīkāh/sīka*

Während sich etliche Maqāme in den einzelnen Gebieten in Tonleiter und/oder Name sichtbar unterscheiden, ist es offensichtlich, dass der gemeinsame Ursprung aller *segāh/sīkāh/sīka*-Arten derselbe ist und dass zumindest im arabisch-maschreqinischen Raum einschließlich Persien der *segāh/sīkāh* als solcher erkannt wird, da er bestimmte musikalische Merkmale aufweist, die in diesem gesamten Raum identisch sind. Es handelt sich hierbei um die typische, bereits erwähnte *segāh*-Tetrachord- bzw. Pentachordbildung und um den Namen, der auf den gemeinsamen Ursprung in all den erwähnten Ländern hinweist. Und so steht vor allem auch dieser Maqām für das islamische Grundprinzip von Vielfalt in der Einheit, oder auch Einheit in der Vielfalt.

Einige Literaturhinweise:

Barkeshli, Mehdi: *Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran (radif)*, Teheran 1354/1975.

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

D'Erlanger, Rodolphe: *La musique arabe*, Bd. I-VI, Paris 1930-1959.

Farmer, Henry George: *Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music*, London 1965.

Ogger, Thomas: *Maqām Segāh/Sīkāh — Vergleich der Kunstmusik des Irak und des Iran anhand eines Maqām-Modells*, Hamburg 1987.

Reichow, Jan: *Die Entfaltung eines Melodiemodells im Genus Sikah*, Regensburg 1971.

Reinhard, Kurt u. Ursula: *Musik der Türkei*, Bd. 1: *Die Kunstmusik*, Wilhelmshaven 1984.

Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975.