

Thomas Ogger

Die verborgene Sprache der Musik

– Musikauffassung und -ausübung in Orient und Okzident –

Prolog

Im September 2010 hatte ich ein bemerkenswertes Erlebnis: Anlässlich des groß ausgerichteten Geburtstagsfestes einer bedeutenden Goethe-Islam-Forscherin in Weimar spielte ich auf Wunsch der Jubilarin als »Vorprogramm« persische Santür-Musik, um die Gäste musikalisch in eine ost-westliche Stimmung zu versetzen. Dem entsprach auch die Ausgestaltung des Festsaaes mit wunderbarer arabischer Kalligrafie aus Koransuren sowie zwei farbigen Glaskassettenwänden, in deren einhundert Kassettenfelder die neunundneunzig Namen Gottes eingelassen worden waren, wobei das hundertste Feld leer blieb.

Nach meinem Spiel und einer kleinen Zäsur sollte ein Kammermusikensemble Werke von Bach, Schumann usw. aufführen. Doch bereits während meines Spielens ergriff der Cellist

jenes Kammerensembles sein Instrument und begann darauf einige Töne anzuspielen. Selbstverständlich unterbrach ich sofort mein Spiel und wartete ab. Nach wenigen Minuten legte er sein Instrument wieder beiseite und ich spielte weiter. Doch plötzlich, nach etwa fünf Minuten, geschah dasselbe noch einmal.

Später fragte ich ihn, was ihn zu diesem Tun bewogen hätte, worauf er sich sehr entschuldigte und hinzufügte: Wenn er mein Spielen bemerkt hätte, hätte er selbstverständlich nicht in mein Spielen hinein geübt. Vielleicht hätte er sich visuell überzeugen müssen, dass ich noch spiele – gehört jedenfalls habe er nichts.

Dem muss ich hinzufügen, dass mein Santür-Spiel über einen Verstärker in dem großen Saal deutlich hörbar gemacht wurde. Allerdings sollte die Musik auf meinen Wunsch hin nicht zu laut oder gar störend empfunden werden, denn die Menschen, die sich im Raum aufhielten, sollten miteinander über die Ausstellung ins Gespräch kommen – ein Umstand, den ich in mein Santürspiel mit einbezog und wohltuend empfand.

Und so gelangte ich zu der Überzeugung, dass »meine« Musik deshalb von einem anderen Musiker *westlicher* Musik nicht wahrgenommen wurde, weil mein Handeln auf der Bühne den hier typischen und daher üblichen Merkmalen eines ausübenden Musikers nicht entsprach, wie Notenstände, solistisch-virtuoses Gebaren und Ähnliches. Außerdem klingt nichteuropäische improvisierte Musik für Nichtkenner möglicherweise wie »Geklimper«, das vielleicht nicht allzu ernst zu nehmen sei.

Musik – Denken – Sprache – Globalisierung

Dennoch hört man immer wieder, Musik habe die Fähigkeit, Grenzen zwischen Völkern und Kulturen zu überwinden. Dann zitiert man den inzwischen international berühmten chinesischen Pianisten Lang Lang, aber auch japanische, indische oder auch iranische Dirigenten, die sich im Westen einen Namen gemacht haben, wie Seiji Ozawa, Zubin Mehta oder Ali Rahbari.

Der in Argentinien geborene Daniel Barenboim, argentinischer, spanischer, israelischer wie auch palästinensischer Staatsbürger, gründete 1999 in Weimar das *West-Eastern Divan Orchestra*, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, die jüdischen und arabischen Bewohner in Palästina miteinander zu versöhnen. Es wurde nach Goethes *West-östlichem Divan* benannt und bekennt sich zum Dialog zwischen Orient und Okzident. Dementsprechend setzen sich die Mitglieder des Orchesters aus jungen Israelis, Palästinensern, Ägyptern, Syrern, Libanesen, Tunesiern, Iranern und Andalusiern zusammen, wohingegen das Repertoire vor allem der europäischen Klassik, Romantik, aber auch Moderne entstammt.

Für diese Dialog-Idee Daniel Barenboims spricht vieles. Schließlich soll der Dialog vor allem in Palästina Grenzen und damit verbundene Missverständnisse als Ursache aller vorhandenen Missstände überwinden! Schon Präsident Ḥātāmī hatte sich vehement für den *Dialog der Kulturen* eingesetzt und ihn seinerzeit in Teheran institutionell verankert. Leider blieb diese Tatsache im Westen weitgehend unbekannt.

Doch gibt und gab es einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Dialog im Sinne Ḥātāmīs und Barenboims:

Ḥātāmī wollte den Dialog auf gleicher Augenhöhe. Seine Sprache beziehungsweise das, was er zu sagen hatte, sollte der anderen Seite ebenbürtig sein.

Barenboims Dialog hingegen beruht auf der oben erwähnten Vorstellung, dass die westliche Musik weltumfassend sei und dadurch von allen Menschen dieser Welt verstanden würde.

Interessanterweise bekommt er sogar von maßgeblichen Menschen aus nichtwestlichen Ländern Recht.

So gilt beispielsweise in Persien¹ seit dem frühen 20. Jahrhundert die an sich »westliche« Musik als »international«, während die persische traditionelle Kunstmusik beziehungsweise persische klassische Musik (*mūsīqī-ye ašīl-e īrānī* = »edle persische Musik«), im Lande selbst auch oft nur »persische Musik« (*mūsīqī-ye īrānī*) genannt, immerhin als »nationale« Musik dasteht. Demgegenüber gibt es aus den 1960er- oder 1970er-Jahren Schallplatten aus Marokko oder aus Syrien mit traditioneller Kunstmusik (*maqām*), auf deren Etiketten die Musik unter der Kategorie »folklorique« eingestuft wird. Man hatte sich dort also an europäischen Vorstellungen orientiert, denen zufolge alle außereuropäische Musik, wie bereits europäische Volksmusiktraditionen, unter den Begriff »Folklore« falle.

Auch in den früheren zentralasiatischen Sowjetrepubliken, wie Usbekistan, wurde eine alte klassische Tradition, nämlich der *Šāš-*

1 Der Begriff *Persien* wird dem überlieferten einheimischen Landesnamen *Īrān* vorgezogen, da es sich um eine traditionelle westliche Bezeichnung handelt, mit der ein altes Kulturland assoziiert wird. Der damalige Regent des Landes, Reżā Ḥān, setzte 1935 einen entsprechenden Vorschlag des befreundeten nationalsozialistischen Außenamts auf internationaler Ebene um, da es sich um eine im Neupersischen verballhornte Form des altpersischen »Land der Arier« (*būm-ī aryānam*) handelt.

*maqom*², als »Volksmusik« – vielleicht auch als »Musik des Volkes« – eingestuft. Möglicherweise wollten die Kommunisten die »Tradition des Volkes« damit ehren. Doch der Begriff »klassische Musik« in Taschkent, Alma Ata (Almaty) oder Aschhabad (*‘Ašqābād*) meinte ausschließlich die europäische Kunstmusik und richtete sich an der Zentrale Moskau aus, so dass es hier ebenfalls um eine europäische Tradition ging.

Würde nämlich die europäische Kunstmusik in dasselbe Schema wie die nichteuropäische Kunstmusik eingestuft, müsste sie ebenfalls das Etikett »europäische Folklore« erhalten.

Um jedoch weiterhin beim Beispiel Persien zu bleiben, so erinnere ich mich an meine dortige Studienzeit in den 1970er-Jahren, als viele jüngere Musiker, mit denen ich in Kontakt stand und die sich der westlichen Musik verschrieben hatten, den eigenen überlieferten *Maqām*-Tonleitern verständnislos, ja sogar verächtlich mit dem aus dem deutschen *falsch* entlehnten Wort *fālš* begegneten. In ihren Augen war die westliche (klassische) Musik, die im Persischen allgemein *mūsīqī-ye klāsīk*³ genannt wird, »rein« (*tamīz* oder *pāk*), denn die »Viertelton« (*rob‘-parde*) genannten Mikrotonstufen der orientalischen Tradition galten ihnen als »unsauber«. Doch was ist »reine« Musik? ...

Zur Vorbereitung eines Vortrages über persische Musik im damaligen »Deutschen Haus« der Deutsch-Iranischen Gesellschaft zu Schiras benutzte ich das Buch *Nazarī be-mūsīqī* (Ein Blick auf die Musik) von Rūḥollāh-e Ḥāleqī, Band 2, das recht ausführlich über Geschichte und Gesetzmäßigkeiten, Theorie und Praxis der

2 Wörtl. »die sechs *Maqāmāt*«, Synonym für die Kunstmusik Zentralasiens (Usbekistan).

3 Der dem frz. *classique* entlehnte pers. Begriff *klāsīk* impliziert, dass diese Musik aus dem Westen stammt.

persischen Kunstmusik seit Pythagoras (ca. 570–510 v. Chr.) über Alfarabius (al-Fārābī, 870–950) – beide auch für die westliche Musiktheorie von größter Bedeutung⁴ – bis in die neuere Zeit Auskunft gibt.

Doch bemerkenswerterweise handelt es sich bei Band 2 dieses Werkes um die Geschichte und die Gesetzmäßigkeiten der *persischen* Musik, wohingegen in Band 1 (!) die »allgemeine« – sprich: *europäische* – Musikgeschichte behandelt und die eigene persische Tradition auf diese bezogen wird. Es gibt natürlich zu denken, wenn selbst solch ein bedeutender iranischer Musiker und Musikschriftsteller wie Hāleqī einerseits voller Stolz die Tradition seines Landes darstellt, andererseits dieselbe wiederum aus westlicher Sicht definiert! Dies lässt die Deutung zu, dass man sich in Persien auf den westlichen Ursprung des Faches »Musikwissenschaft« berief und sich an dessen Methoden orientierte.

Allerdings mag dies nicht der einzige Grund sein, warum westliche Musikgrößen, wie beispielsweise Bach, Mozart oder Beethoven, jenseits aller Kategorisierung weltweit berühmt wurden, während die eigenen, »nationalen«, Musikgrößen im Allgemeinen nur im eigenen Land bekannt sind. Der Hauptgrund dürfte in der seit dem 19. Jahrhundert zunehmenden Verwestlichung der Welt liegen, auch »Internationalisierung« genannt. Zur westlichen »Klassik«, die in zunehmendem Maße als Vorbild für die eigene Musikentwicklung betrachtet wird, kommt neben der einheimischen traditionellen Unterhaltungsmusik (»Lieder«) die durch Radio und Fernsehen immer größere Verbreitung findende

4 Pythagoras als antiker Philosoph und Alfarabius mit seinem Werk *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* = »Das große Buch der Musik«, in dem er sich auf die Frequenzberechnungen des Pythagoras berief, und das, ins Lateinische übersetzt, auf die abendländische Musiktheorie großen Einfluss hatte.

westliche Unterhaltungsmusik in Form von Schlager- und Popmusik hinzu, die beide durchaus auch »nationale« (Klang-) Färbungen erhalten können. Dabei bemerken wir allerdings, dass sich hier neben einigen »nationalen« Instrumenten das vorrangige Instrumentarium wie auch der Gesangsstil ziemlich deutlich am amerikanisch-westlichen Vorbild der Rockmusik ausrichten.

Ob diese Entwicklung als großer Verlust für die kulturelle Vielfalt der Weltgemeinschaft zu betrachten ist, bleibt der Entscheidung des betroffenen Publikums überlassen! Trotz einiger Institutionen und Vereinigungen, wie dem Internationalen Rat für Traditionelle Musik (ICTM)⁵, der mit der UNESCO kooperiert, schreitet jedoch die Globalisierung unter westlich-amerikanischer Dominanz immer schneller voran. Obwohl autochthone Traditionen aller Art immer wieder unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt waren, konnten sie diese bisher immer wieder in sich aufnehmen und sich dadurch sogar weiterentwickeln. Jedoch ist die gegenwärtige westliche Einflussnahme dermaßen massiv, dass sich solche Traditionen möglicherweise bis zur Unkenntlichkeit verändern und als Folge dessen auszusterben drohen.

Definition: Musik, Klang, Sprache

Was ist eigentlich *Musik*? – Das Wort entstammt dem Altgriechischen, heißt eigentlich *musikē technē* (μουσικὴ τέχνη) und bedeutet *Kunst der Musen*. Die Musen waren die Schutzgöttinnen der Schönen Künste, die allesamt mit bestimmten, ihnen zugeordneten Instrumenten dargestellt wurden.

5 *International Council for Traditional Music*

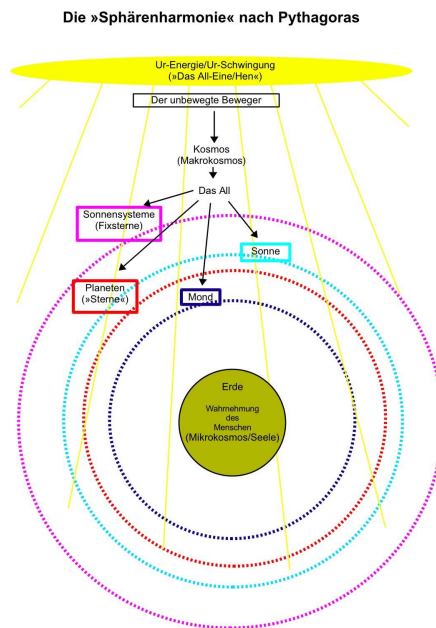
Und somit ist *Musik* die »...absichtsvolle Organisation von Schallereignissen ...«⁶, die sich von der *Sphärenharmonie* des Pythagoras gewissermaßen »emanzipiert« hat.

Obwohl *Musik* in allen Teilen der Welt zuhause ist, benutzen alle bedeutenden Sprachen in den Gebieten westlich von Indien diesen aus dem Griechischen stammenden Begriff, so dass davon ausgegangen werden muss, dass vor dessen Einführung als Fremdwort in jenen Gebieten andere Begriffe beziehungsweise Definitionen dieses Phänomens vorherrschten.

Ein Beispiel aus moderner Zeit weist uns den Weg: Nach der Islamischen Revolution, etwa um 1980/81, wurde das Wort *Musik*, arab.-pers. *mūsīqā/mūsīqī*⁷, für kurze Zeit aus dem öffentlichen Diskurs verbannt und durch das arabische *ṣaut* (= *Klang*) ersetzt. Zum Teil hing dies sicherlich mit bestimmten anfänglichen Diskussionen unter den schiitischen Gelehrten und einer damit verbundenen theologisch begründeten Ambivalenz zusammen, doch geht dieser Begriff zugleich über die verengte eigentliche Musikbestimmung hinaus, die ja nur, wie oben definiert, die vom Menschen verursachte Klangerzeugung meint:

6 vgl. Meyers Taschenlexikon Musik

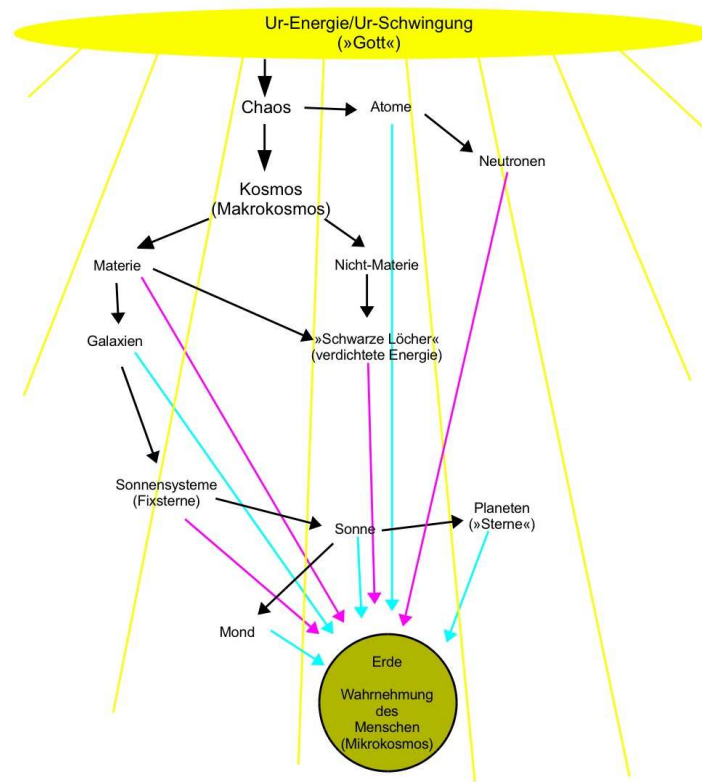
7 Trotz unterschiedlicher Aussprache wird das Wort gleich geschrieben:
موسيقى.



Der Begriff *Klang* verweist nämlich auf die Schwingungen, die hörbar oder unhörbar im Weltraum existieren und nur zu einem begrenzten, kleinen Teil vom Menschen wahrgenommen werden. Pythagoras sprach dabei von der *Sphärenharmonie*, die zwar nicht vom Menschen wahrgenommen werde, aber sich aus dem regelmäßigen Lauf der

Gestirne ergebe. Er war der Erste, der herausfand, wie die Intervalle beschaffen sind, indem er die Frequenzverhältnisse auf seinem berühmt gewordenen Monochord berechnete und dabei harmonische Übereinstimmungen feststellte (altgriech. *kanón* = »festgesetzte Ordnung, Gesetz«, arab. *qānūn*). So wird beispielsweise das Intervall der Oktave über das Schwingungsverhältnis 2:1 erreicht, das der reinen Quinte über 3:2, das der reinen Quarte über 4:3 usw. Deshalb gelten vornehmlich diese drei Intervalle traditionell in der orientalischen wie in der europäischen mittelalterlichen Musik als *Konsonanzen*, die »Wohlklingenden«.

UNIVERSUM – KLANG – SCHWINGUNG



Die Welt ist Klang, da sich alle Materie und Nicht-Materie auch in ihren kleinsten Teilchen (Neutronen) in Schwingung befindet. Die »Schwingungen aus dem All« werden seit neuerer Zeit von hochsensiblen Empfängern wahrgenommen und wiedergegeben. Doch schon Pythagoras (ca. 570–510 v. Chr.) erkannte am Himmel bestimmte Regelmäßigkeiten (Frequenzverhältnisse), die er »Harmonie (= Klang) der Sphären« nannte und die zum größten Teil für die Menschen unhörbar seien.

Hinzu kommen noch die Obertonreihen, die bei jedem *Ton* eines Instrumentes wie auch der menschlichen Stimme entstehen und so diesen *Ton* im eigentlichen Sinne zum *Klang* (= Zusammenklang) werden lassen, denn in der Physik besteht ein *Ton* aus einer einzigen Sinuskurve, so dass er keine weiteren Eigenschaften

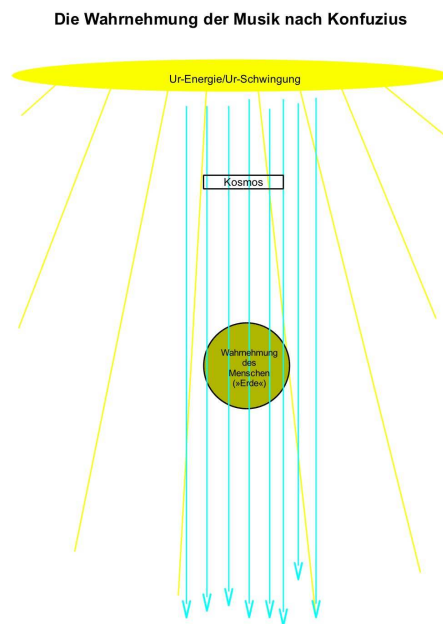
besitzt. Dies ist der *reine* Ton, so wie er auch auf dem *Synthesizer* erzeugt werden kann. Alle Instrumente wie auch jede Stimme besitzen jedoch noch ihrer physischen Beschaffenheit gemäße Nebentöne, die sie individuell, also unterschiedlich, klingen lassen. Die *Obertöne* hingegen sind vom Ton-Klang abgespaltene Sinustöne, die eine natürlich erzeugte Tonreihe innerhalb dieses Tonklangs bilden und nach der Vorstellung der alten Philosophen ebenfalls ein Abbild der *Sphärenharmonie* darstellen. Zugleich werden Obertöne innerhalb eines gesamten Ton-Klang-Spektrums nicht bewusst wahrgenommen.

Im Gegensatz hierzu gibt es jedoch eine Musikkultur, in der sich das Obertonsingen zu großer Könnerschaft, ja sogar Virtuosität entwickelt hat: im Gebiet des Altaigebirges (Tuwa, West-Mongolei). Zwar scheint dort die *Obertonstimme* eher einer zweiten Stimme zu entsprechen, die neben der ersten Stimme angewandt wird, doch bleibt vordergründig scheinbar offen, welche von beiden die eigentliche Hauptstimme bildet. Dann wird aber bald deutlich, dass die Melodielinie tatsächlich im Obertonbereich verläuft. Grundsätzlich werden Obertöne wahrgenommen, wenn ein dazugehöriger Grundton mitgesungen oder mitangeschlagen wird, damit sich der Oberton *abspalten* kann.

Ein für unser Thema allgemein weiteres wichtiges Instrument ist die Glocke. In ihr verbinden sich mehrere Elemente von Klang und Ausdruck, Haupt- und Nebenschwingungen, Einfluss auf Seele, Geist und Körper miteinander.

Bronzeglöckchen beziehungsweise -schellen galten schon im Altertum als akustisches Zeichen spiritueller Reinigung vom Bösen. Wir finden sie im pharaonischen Ägypten wie im israelitischen Tempeldienst. So wurden sie schließlich in die

christliche (katholische) Tradition übernommen. Die ersten Bronzeglocken aus der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. wurden allerdings in China gefunden und traten offenbar von dort aus ihre Reise in die restliche Welt an. Es handelte sich um Kultinstrumente, deren geheimnisvoller Klang eine besondere Zauberkraft besaß. Erst seit neuerer Zeit kommt man dem Glockenklang mithilfe neuentwickelter Messinstrumente auf die Spur, doch bleibt die Wirkung des Glockenklangs auf die Seele der Menschen noch immer rätselhaft.



Im chinesischen Herkunftsland entsprach der Glockenklang dem konfuzianischen Weltbild, dem zufolge die Schwingungen des Klages im All entstehen, auf der Ebene der Erde zu Teilen wahrnehmbar sind und dann wieder im All verschwinden. Diese Wahrnehmbarkeit erstreckt sich auf alle drei Bereiche des menschlichen Daseins: Seele, Geist, Körper.

Dementsprechend spiegelt auch hier die Klangentfaltung der Glocke die pythagoräische *Sphärenharmonie* wider, so wie sie auch von den Neuplatonikern über die Jahrhunderte hin vertreten wird.

Einfach gearbeitete Glöckchen fanden seit dem 6. Jahrhundert in die westchristliche Liturgie Eingang, und etwa ab dem 9. Jahrhundert wurden sie aus Bronze gegossen und auf kleinen Türmen oder Dachreitern platziert, wo sie zum Gottesdienst rufen sollten. Ab dem 10. und 11. Jahrhundert entstanden allmählich die großen Kirchtürme als Glockenträger. Deren architektonische Vorbilder waren, wie inzwischen erwiesen, die Minarette in den westlichen Gebieten der islamischen Welt (*magrib*), von denen die *Kutubiyya* in Marrakesch, der *Hassan-Turm* in Rabat oder auch die *Giralda* in Sevilla (arab. *Išbiliyya*) – später umgewandelt zum Kathedralturm – heute noch Zeugnis ablegen.

Und so ertönen die Glocken hoch über den Dächern der Städte und Dörfer noch immer und ihr Klang scheint vom Himmel zu kommen. Dieser besondere Klang erinnert zugleich an biblische Vorstellungen über die Engelschöre oder andere biblische Erwähnungen himmlischer Harmonien.

Möglicherweise dachte der katholische Reformator Martin Luther (1483–1546) an solche himmlischen Harmonien, als er folgende Zeilen niederschrieb:

*Wer sich die Musik erkiest,
Hat ein himmlisch' Gut gewonnen,
Denn ihr erster Ursprung ist
Von dem Himmel hergekommen,
Weil die lieben Engelein
Selber Musikanten sein'.*

Die himmlische Musik bewegt die Seele und den Geist, und sie ist für Menschen, die dafür nicht empfänglich sind, unhörbar.

Die Sprache wiederum besteht ebenfalls aus *Klang* beziehungsweise *Lauten*, die von Schriftkundigen in *Buchstaben* umgewandelt werden. Im Englischen gibt es hierfür die Bezeichnung *character*, was auch »Wesen, Wesensart« bedeutet. Vergleichbares gilt für den persischen Sprachgebrauch, wo *ḥarf* neben anderen Bedeutungen sowohl »Buchstabe« als auch »Laut, Schall, Ton« heißt. Dieser Auffassung gemäß ist gesprochene Sprache ein Aspekt von *Klang*.

Auch der griechische Begriff *logos* bedeutet mehr als bloß »Wort«. Er steht in Zusammenhang mit geistigen Kräften, wie *Vernunft* oder *geistiges Vermögen*. Es handelt sich also um eine geistige Kraft. Dies wurde im Johannesevangelium, das auf Griechisch verfasst wurde, folgendermaßen ausgedrückt:

»Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort ... und das Wort ward Fleisch und wohnte mitten unter uns ...«⁸

Damit ist im christlichen Sinne der Messias gemeint.

Im Koran entspricht dem der Begriff *kalama*:

»Wie da die Engel sprachen: O Maria! Gott verheißet dir ein Wort von sich, Sein Nam' ist der Messias, Jesus, Sohn Marias ...«⁹
(Übersetzung von Fr. Rückert, 1788–1866)

إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ

8 Joh. 1,1.14

9 Koran 3:44

Der Begriff *logos* wurde als Lehnwort *luġa* ins Arabische übernommen und bedeutet dort alles, was mit *Sprache* oder *sprechen* in Beziehung steht.

Und so weist das, was wir als *Sprache* definieren, eine Übereinstimmung mit dem auf, was wir auch unter *Musik* verstehen: vom Menschen erzeugte Kombination von Klängen, Tönen, Lauten, auch Rhythmen, die zur Verständigung im weitesten Sinne zwischen den Menschen innerhalb eines bestimmten (kulturellen) Umfeldes dient.

Weitere Begriffe der Musik – die Modi und ihre Namen

Um jedoch die Hörbarkeit der Musik oder des himmlischen Klanges allen Menschen zugänglich zu machen, fanden in allen Hochkulturen der Erde weise Männer und Frauen einen Weg, Tonsysteme aus dem vorhandenen Schatz der Tonschwingungen herauszuarbeiten und zu bestimmen. Auf diese Weise »erfanden« sie die *Modi*¹⁰ gleichsam als Ausschnitte aus dem vorhandenen Schwingungsspektrum. Der lateinische Begriff *modus* bedeutet »Art und Weise«, wohingegen der arabische Begriff *maqām* als »Ort, auf dem der Finger [auf dem Griffbrett der Laute] steht« und die damit verbundene Tonleiter verstanden werden kann. Im späten 19. Jahrhundert wurde dieser Begriff teilweise mit dem Wort *dastgāh* im Persischen wiedergegeben. Auch hier handelt es sich im wörtlichen Sinne um den »Ort der Hand (auf dem Griffbrett der Laute)«. Doch fließt hier noch ein Begriff aus der späten Sassanidenzeit mit ein: *dastān*, pl. *dasātīn* mit der Bedeutung »Hand (auf dem Griffbrett der Laute)«. Dieser Begriff existiert so

10 lat. Plural von *modus*

noch im Arabischen, während er als spezifizierenderes *parde-bandī* ins Persische übertragen wurde, was dem deutschen »Bünde«¹¹ entspricht.

Einen Hinweis auf die eigentliche Bedeutung des Begriffs *dastgāh* liefert jedoch der altpersische Begriff *gāθa*, der im Mittel- und Neupersischen zu *gāh* umgewandelt wurde. In achämenidischer Zeit bezeichnete er Hymnen, die an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gesungen wurden. Auch heute noch hat der Begriff *gāh* die Bedeutung von »Zeit, Ort«, umfasst also alle vier dem Menschen bekannten Dimensionen. Damit wird deutlich, dass dieser Begriff im eigentlichen Sinne die vieldimensionale Harmonie der Sphären wiedergibt.

Weitere persische Begriffe sind *āhang*, das – vergleichbar dem arabischen *lahn* – »Weise« oder auch »Melodie« bedeutet, sowie *sorūd*, das heutzutage als »Hymne« wiedergegeben wird, aber durchaus auch als »Gesang« oder »Melodie« verstanden werden kann. All diese Bezeichnungen sind aufs Engste mit dem Begriff *Musik* in seiner oben genannten Bedeutung »absichtsvolle Organisation von Schallereignissen« verknüpft.

Einer der persischen Hauptbegriffe in der heutigen Musik ist der Terminus *āwāz*, was eigentlich »Stimme, Schall, Laut« heißt und schon im Mittelalter einer der arabisierten Termini der Musiktheorie war (*āwāza*, pl. *āwāzāt*). Doch ersetzt er seit der Wende zum 20. Jahrhundert den arabischen Terminus *maqām* und weist damit eindeutig darauf hin, dass der wichtigste Aspekt der persischen Kunstmusik im Gesang liegt.

11 Der Terminus »das Bund« leitet sich von »das Gebundene« ab, da die Griffbretter bestimmter Saiteninstrumente früher auch in Europa mit Darmsaiten gebunden wurden, um die Tonhöhe besser greifen zu können.

Dieser Terminologie stehen allerdings Bezeichnungen gegenüber, die zwar durchaus in die Kategorie *Musik* fallen, aber als eigenständig betrachtet werden. Hierzu gehört der Gebetsruf *adān/azān*, der gesungen wird, aber, vergleichbar dem Glockengeläut, nicht zur Kategorie *Musik* zählt. Ähnliches gilt für die gesungene Koranrezitation, arab. *qirā'a*, pers. *qarā'at*, die in ihrer Ausdrucksform mit dem gesungenen Rezitieren heiliger Texte in allen Religion übereinstimmt, darunter mit der in der katholischen Liturgie an Hochfesttagen üblichen gesungenen Lesung aus den Evangelien, die damit als besonders heilige Texte hervorgehoben werden. Es handelt sich in all diesen Fällen um das unmittelbare Wort Gottes, dem im Sinne der Psalmen Davids (hebr. *sefer tehillim* = »Buch der Lobpreisungen«, arab. *sifr al-mazāmīr*) Melodien unterlegt sind und das außerdem nicht in der für Menschen üblichen Sprechweise überbracht werden kann. Allerdings werden in den Psalmen Davids auch Musikinstrumente, darunter vor allem Saiteninstrumente, erwähnt, die in das Lob Gottes mit einstimmen sollen. So heißt es in Psalm 33,1–3 (nach der Luther-Übersetzung):

»Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten; die Frommen sollen ihn recht preisen. Danket dem Herrn mit Harfen; lobsinget ihm zum Psalter von zehn Saiten! Singet ihm ein neues Lied; spielt schön auf den Saiten mit fröhlichem Schall!«

Dennoch sind bei den unmittelbar gesungenen Lesungen aus den heiligsten Texten – im Christentum die vier Evangelien, im Islam der Koran – begleitende Musikinstrumente nicht vorgesehen.

Bleiben wir bei der katholischen Liturgie, so stoßen wir auf den nach Papst Gregor I. (um 540–604) auch *gregorianisch* genannten *römischen Choral*, der zur wichtigsten Grundlage der

abendländischen Musik wurde. Er ist in seiner Struktur verwandt mit dem *byzantinischen Choral*, aber auch mit anderen ostchristlichen Choralformen, die sich allesamt auf Überlieferungen innerhalb, aber auch außerhalb des Römischen Reiches zurückführen lassen. Dabei war neben der griechischen Überlieferung vor allem der Synagogalgesang für den späteren christlichen liturgischen Gesang maßgebend. Dieser entwickelte sich dann innerhalb des später geteilten Römischen Reiches in den verschiedenen Regionen unterschiedlich weiter. Doch wie die Musik damals geklungen hat, ist nicht mehr rekonstruierbar, da sich ihre Tonalität beziehungsweise Qualität im Laufe der Jahrhunderte der jeweiligen zeit- und kulturbedingten Ästhetik entsprechend verändert hat.

Was jedoch beim *römischen Choral* auffällt, ist die Bezeichnung der *Modi* beziehungsweise *Kirchentöne/Kirchentonarten*. Es handelt sich bei ihnen oft um Namen von Landschaften, wie *Dorisch*, *Phrygisch*, *Lydisch*, die im Mittelalter aus der altgriechischen Musik und deren *Nómoi* (Pl. v. *nómos* = »Gesetz« in Bezug auf Tonfolgen) entlehnt wurden. Dies erinnert an die Landschaftsnamen orientalischer *Maqāmāt*, welche die jeweilige Atmosphäre bestimmter Landschaften und deren Bewohner sowie die ihnen jeweils innewohnende Charaktereigenschaft einfangen und wiedergeben sollten. Wir denken dabei an *Maqām*-Namen, wie *bayātī*, *kurdī*, *bayāt-e kurd*, *āzarbāyğānī*, *daštī*, *ḥiğāz*, *bayāt-e esfahān* (arab. *iṣfahān*, maghreb. *iṣbihān*) usw. Dementsprechend war man also der Ansicht, dass die Stimmung der Landschaft sich auf die darin lebenden Menschen und sogar mittels des entsprechenden Modus auch auf andere Menschen auswirke.

Für die altgriechische Musik trifft dies insoweit zu, dass Platon in seinem Werk *Politeia* (Der Staat) die Wirkung bestimmter Modi

(*nómoi*) auf die Menschen ausführlich beschrieben hat. Sein Schüler Aristoteles ging sogar noch weiter und fand im Umkehrschluss, dass man die Menschen und damit auch ihr Verhalten sogar über die Modi der Musik beeinflussen könne. Musik zur Erziehung, aber auch zur Unterstützung kriegerischer Handlungen, wie Kriegstänze, sind auf diese Vorstellung zurückzuführen; doch gilt dies für alle Kulturen weltweit, in denen die psychologische Macht der Musik genutzt wurde und weiterhin genutzt wird, um die Menschen zu bestimmten Handlungen anzuregen oder sie gar zu heilen.

In der gregorianischen wie in der altgriechischen, orientalischen und indischen Musik spiegeln also bestimmte Tonfolgen etwas wider, das sich durch gesprochene Sprache allein kaum vermitteln lässt. Raum, Zeit, aber vor allem auch die spirituellen Aspekte und Bedürfnisse sowie nicht zuletzt die Seelenzustände in ihrer Mannigfaltigkeit finden in dieser Art von Musik nicht nur ihren Ausdruck, sondern wirken auch auf sie zurück.

So werden beispielsweise heute noch im gregorianischen Gesang dieselben Hymnustexte im Verlauf des Jahreskreises mit unterschiedlichen Tonarten und Melodieführungen (*Kirchentonarten*) wiedergegeben, denn dieser Vorstellung zufolge hat jeder Abschnitt des Jahres seine eigene kosmische Atmosphäre (Konstellation), der die jeweilige Kirchentonart entspricht – eine Tradition, die in der weltlichen, später aber auch in der nachgregorianischen geistlichen Musik des Abendlandes bis auf wenige Ausnahmen verloren gegangen ist.

Demgegenüber wurde das Modalprinzip in den vorderasiatischen Ländern als *maqām* und auf dem indischen Subkontinent als *râg* oder *râga* nicht nur beibehalten, sondern ständig weiterentwickelt.

Allerdings ist in neuerer Zeit festzustellen, dass der Zeitbezug der *Maqāmāt* immer weniger streng eingehalten wird.

Während Indien und das seit dem 15. Jahrhundert im Großen und Ganzen erschütterungsfreie Osmanische Reich eine weitgehend ungebrochene musikalische Traditionslinie aufweisen, gilt dies für Persien und die östlichen arabischen Gebiete (*mašriq*) nur bedingt. Eine historische Zäsur fand in Persien mit der Errichtung des schiitischen Safawidenreiches um 1500 statt. Daraufhin folgte eine längere Periode der Stabilität, die bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts andauerte. Anschließend begann eine lange Zeit von Bürgerkriegen und Machtkämpfen, bis es unter den Fürsten der Zand in Schiras (*Šīrāz*) zu einer relativen, aber nicht allzu lange währenden Friedensperiode kam, die dann durch das Aufkommen der Qāğären erneut unterbrochen wurde.

Um die eigene Musiktradition gegen die im Verlauf des 19. Jahrhunderts aufkommende Flut der westlichen Musik zu schützen und ihr gleichsam ebenbürtig zu machen, nahmen gegen Ende jenes Jahrhunderts die beiden großen Meister der persischen Kunstmusik Mīrzā ‘Abdollāh und Ḥosein Qolī die Kodifizierung und Neubestimmung der persischen *Maqāmāt* in Angriff. Zu ihrer Zeit waren die alten, traditionellen *Maqām*-Namen zwar noch bekannt, aber nicht starr festgelegt, so dass diese sich seit jener Zeit von ihren »Namensvettern« der türkischen oder arabischen *Maqāmāt* in heutiger Zeit vielfach unterscheiden.

Wie bereits erwähnt, wurden schon in der griechischen Antike, aber auch in Indien und anderen alten Hochkulturen den Modi bestimmte Fähigkeiten beziehungsweise Wirkungen zugesprochen. So gab es Modi, die vordergründig den Mut stärken oder auch die weiblichen oder die männlichen Wesensanteile hervorheben

sollten. Hintergründig jedoch wurde ihr Einfluss auf das Seelenleben aller Geschöpfe Gottes wahrgenommen und dieses mit den zeit- und ortsgebundenen Stimmungen, die den Schwingungen in der Natur entsprachen, in Übereinstimmung gebracht. Die Theorie der heutigen Musiktherapie hat hier ihre Wurzeln.

Einige Jahre nach Beginn des 20. Jahrhunderts erschien eines der für das Verständnis dieses Aspektes der persischen Musik bedeutendsten Bücher: *Buḥuru'l-alḥān* (Die Meere/Metren der Melodien) von Forṣato'd-Daule-ye Šīrāzī (gest. 1920), auch kurz Forṣat-e Šīrāzī genannt. Es ist ein umfassendes Werk, das etliche der oben erwähnten, aber auch noch weitere Aspekte und Zusammenhänge der persischen Musik aufzeigt, darunter und vorzugsweise deren Wechselbeziehung mit der Sprache der Poesie. Auch beschäftigt sich Forṣat-e Šīrāzī mit der Frage, an welchem Ort und zu welcher Zeit ein *Maqām*, aber auch das dazu passende Gedicht aufzuführen seien. Für Musikgelehrte von besonderem Interesse ist ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt seines Werkes, denn er offenbart sich darin als Zeitzeuge der Umwandlung einiger musikalischer Fachausdrücke aus der ehemaligen arabischen Gelehrtensprache ins Persische (Beispiel: *maqām* zu *dastgāh*).

Entwicklungsverläufe und deren Auswirkungen auf Musikpraxis und -auffassung

Ein für die Entwicklung der Musik wichtiges Element war die Erfindung einer Schrift, mit welcher melodische Bewegungen aufgezeichnet werden konnten. Im antiken Griechenland nahm man Buchstaben zu Hilfe, um die Tonhöhen festzulegen. Allerdings handelte es sich um die schriftlich fixierte »Erinnerung« eines jeweiligen Melodietypus, da davon ausgegangen wurde, dass die

entsprechende musikalische Sprache, nämlich die der *Nómoi*, dem Musizierenden geläufig sei. Und so ging es dabei nicht um absolute Tonhöhen, sondern um die Tonfolgen innerhalb eines bestimmten *Nómos*. Dieses Prinzip, Töne beziehungsweise Tonstufen innerhalb eines Modus schriftlich festzuhalten, ging in die orientalische Musiktheorie über. Der letzte große Musiktheoretiker und Musikschafter 'Abdu'l-Qādir al-Marāgī (gest. 1435), der im gesamten östlichen Bereich der islamischen Welt (*mašriq*) bis heute große Autorität genießt, gilt als der Angelpunkt einer Traditionskette, auf den sich heute noch die persische wie auch die osmanisch-türkische Musik beziehen. Auch er soll seine Musikwerke mit einer Buchstabennotation nach dem *Abğad*-System¹² versehen haben.

Während in Persien jedoch keine Notationen überliefert, sondern die Melodien mündlich weitertradiert wurden, entwickelten im Osmanischen Reich des 18. Jahrhunderts Musiker eine weitere und exaktere Notenschrift, um die Melodien noch besser festhalten zu können, bis schließlich etwa um die Wende zum 20. Jahrhundert in allen orientalischen Ländern die westliche Notenschrift in Gebrauch kam, allerdings mit spezifischen Zusatzzeichen für die Mikrotöne, »Vierteltöne« (pers. *rob '-parde*) genannt,.

Dabei blieb die orientalische Musik weiterhin dem einstimmig aufgeführten *Maqām*-System verhaftet, dessen Tonleiteränderungen (Modulationen) sehr komplex gestaltet sind, so dass ein *Maqām* ein kleines Universum an Tonleitern mit ihren spezifischen Veränderungen darstellt. Eine solche Verfeinerung, die sich in kleinsten Stufen abspielt, lässt eine Mehrstimmigkeit im

12 Benannt nach den ersten vier Buchstabenformen des arabischen Alphabet (ا - ب - ج - د), wobei allen Buchstabenformen bestimmte Zahlenwerte zugeordnet sind (vgl. »römische« Zahlen).

abendländischen Sinne nur äußerst bedingt zu, da solcherlei »Zwischentöne« innerhalb eines atmosphärischen Spannungsbogens eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen Musikern und Zuhörenden entstehen lassen. Stattdessen herrscht anstelle der formal gestalteten Polyphonie eine Heterophonie vor, die das freie Umspielen einzelner Töne innerhalb des Tonleitersystems erlaubt. Diese Freiheit des einzelnen Musizierenden deutet auf die noch größere Freiheit der Improvisation hin, die zwar heute weniger in der heutigen Türkei, ein bisschen mehr im arabischen Bereich, jedoch im iranischen Raum eine herausgehobene Rolle spielt, die allerdings auch dort allmählich abzunehmen scheint.

Auf diese Art und Weise entsteht das, was eine traditionelle *Maqām*-Ausführung charakterisiert: ein von Tönen beziehungsweise Schwingungen getragener lebendiger Raum, der nur dem Augenblick Rechnung trägt und bei dem besonders deutlich die Tatsache zur Wirkung kommt, dass ein Ton oder ein Tongebilde, kaum verklungen, auf immer verschwunden ist und niemals wiederkehren kann, weil sich Zeit und Raum bereits verändert haben. Es verhält sich wie bei der gesprochenen Sprache in einem Gespräch: Die Worte verhallen, nachdem sie gesagt wurden.

Dementsprechend zehrt die improvisierte Musik sowohl vom spontanen musikalischen Ausdruck des Musizierenden und dem damit verbundenen Verstehen des Zuhörenden als auch von der lebendigen Atmosphäre, die im Raum herrscht und unbewusst wahrgenommen wird. Und so entspricht die intuitive Improvisation auf der Basis der vorhandenen und allgemein verständlichen musikalischen Sprache dem lebendigen Wechselgespräch zwischen all diesen Elementen.

Im Abendland hingegen wurde schon sehr früh eine von Buchstaben unabhängige Notenschrift, die *Neumen*, erfunden. Damit konnten die Melodien des gregorianischen Gesangs festgehalten werden. Allerdings war auch diese Musikschrift zunächst nur ein Mittel zur Orientierung für die Sänger. Doch schon in der Zeitspanne um das 13. Jahrhundert wurden die ersten mehrstimmigen Hymnen komponiert (= »zusammengesetzt«) und diese Technik über die nächsten Jahrhunderte weiterentwickelt, bis es schließlich zu den prachtvollen polyphonen Musikaufführungen des 16. und 17. Jahrhunderts an kirchlichen wie weltlichen Höfen kam.

Mit der Mehrstimmigkeit verlor die abendländische Musik jedoch allmählich ihren Bezug zu den Kirchentönen und reduzierte ihr Modalsystem auf die beiden Tongeschlechter *Dur* (lat. *hart*) und *Moll* (lat. *weich*), wobei immerhin noch ein Rest des ursprünglichen seelischen Ausdrucks erhalten blieb: *Dur* steht nach wie vor für Fröhlichkeit wie *Moll* für Trauer und Schwermütigkeit.

Doch auch andere Relikte der alten Kirchentonarten blieben noch erhalten, vor allem im Zusammenhang mit weiterhin aufgeführten gregorianischen Weisen. Allerdings wurden diese innerhalb der Gesamtkompositionen dem neuen Dur-Moll-Prinzip unterworfen. Im gleichen Zug verlor die abendländische Musik das Element der Improvisation als wesentlichen Bestandteil der Musikausübung, da ein komponierter (= »zusammengesetzter«) mehrstimmiger Satz von Natur aus strengen formalen Regeln unterworfen ist. Dennoch ist bekannt, dass weiterhin die Möglichkeit zu solistisch ausgeführter Improvisation bestand, allerdings nur noch in begrenztem Rahmen.

Und da sich mithilfe der immer ausgefeilter werdenden Notenschrift das polyphone Musizieren immer komplexer gestaltete, erfanden Musikgelehrte um 1700 die *temperierte Stimmung*, indem sie die Oktave in zwölf gleichmäßige Halbtonintervalle unterteilten. Auf dieser Grundlage konnte Johann Sebastian Bach (1685–1750) sein *Wohltemperiertes Klavier* schaffen, was für die darauf folgende Entwicklung der Kunstmusik in West- und Mitteleuropa bahnbrechend wurde. Zum einen spielte es von nun an keine Rolle mehr, von welchem Grundton eine Tonleiter ausging, zum anderen konnten nun Musikstücke in sehr fantasievollen Tonarten, wie H-Dur mit fünf Kreuz-Vorzeichen¹³, Fis-Dur mit sechs Kreuz-Vorzeichen, Des-Dur mit fünf B-Vorzeichen¹², Ces-Dur (= H-Dur !) mit sieben B-Vorzeichen usw. aufgeführt werden ...¹⁴

Während in den orientalischen Ländern und in Indien grundsätzlich jeder Meister neben seiner Improvisierkunst auch an der »persönlichen« Stimmung seines Instrumentes erkannt werden kann, ist dies in westlichen Ländern aufgrund der angewandten *temperierten Stimmung* nicht mehr so unmittelbar möglich.¹⁵ Stattdessen ist seit jener Zeit ein Musiker fast nur noch an der Technik oder gar an der Virtuosität seiner Spielkunst zu erkennen.

13 Ein Kreuz-Vorzeichen (#) erhöht einen Ton innerhalb einer diatonischen Tonleiter um eine halbe Tonstufe, wohingegen ein B-Vorzeichen (b) denselben um eine halbe Tonstufe vertieft.

14 Infolge der temperierten Stimmung ergab sich die *enharmonische Verwechslung*: Die exakte Halbierung zweier diatonischer Ganztonintervalle führte dazu, dass unterschiedlich hohe »Halbtonstufen« fortan zusammenfielen. Dies bedeutet, dass beispielsweise f[#] (fis) und g^b (ges) exakt dieselbe Tonstufe einnehmen. Nach der zuvor gültigen Tonleiterbestimmung gemäß den Berechnungen des Pythagoras unterschieden sich beide Tonstufen geringfügig.

15 Hinzu kommt die Festlegung des Kammertons a' für die einzelnen lokalen Kammermusikensembles in Europa, was mit der Zeit zur einheitlichen Stimmung aller Orchester geführt hat. Schließlich einigte man sich international auf den Kammerton a' = 440 Hz.

Und so ergab sich eine Entwicklung, die dem einzelnen Ton nur noch in Ausnahmefällen zu seiner Entfaltung Raum lässt und stattdessen den Virtuosen in den Vordergrund hebt. Damit wird der Orchestermusiker zu einem »technischen Rädchen« im Gesamtgetriebe reduziert, der eigentlich nur noch seine »Technik« zu beherrschen hat, jedoch sonst in der Tat nichts Persönliches in das ausgeführte Musikstück einbringen *darf*, denn den verbliebenen Freiraum auszuloten, ist ausschließlich dem Dirigenten erlaubt. Dies betrifft hauptsächlich die Interpretation der vom Komponisten vorgegebenen *Tempi* und der ebenfalls von diesem vorgegebenen Dynamik.

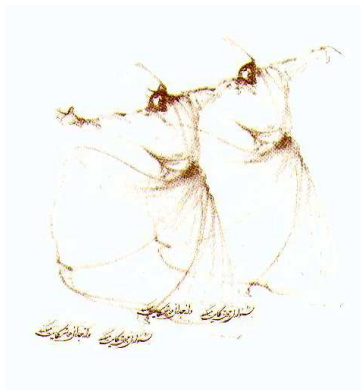
Folgerichtig gingen – und gehen – beispielsweise Komponisten so weit, eine in Noten gesetzte solistische Komposition von einem Solisten wiedergeben zu lassen, so dass die Kunst der Musikausübung darin zu bestehen scheint, solch ein Stück überhaupt vom Notenblatt spielen zu können. Dies ist nach westlich orientiertem Verständnis ein wichtiger Aspekt musikalischer Kunstausbübung.¹⁶ Dennoch liegt ein Vorteil bei komplex niedergeschriebener Musik in der Tat darin, dass sie bei Bedarf immer wieder genutzt und zur Aufführung gebracht werden kann.

Auf diese Weise ist die westliche Kunstmusik frühzeitig einen anderen Weg gegangen als ihr orientalisches Pendant, denn dort kommt es noch immer darauf an, dem Ton oder Klang Raum zu

16 An solch ein Konzert in den frühen 1980er-Jahren im Haus des RIAS Berlin erinnere ich mich noch sehr genau: Der Solist spielte auf seiner Klarinette von Noten eine zeitgenössische, atonale Komposition und wusste dabei offensichtlich alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten zu nutzen, derer eine Klarinette fähig ist: neben der atonal gehaltenen Melodie Klappern mit den Klappen, Überblasen, Quietschen u. Ä. (Randbemerkung d. Verf.)

geben, um die notwendige kontemplative Atmosphäre zu schaffen. Dabei wird im Gesang traditionell die Hauptrolle gesehen, denn er transportiert den darin innewohnenden Geist über die entsprechende Poesie, die häufig mystischer Natur ist. Und so sehen sich die ausübenden Musiker, Instrumentalisten wie Sänger, bewusst oder auch unbewusst als Übermittler und Verstärker der genau im Augenblick der Aufführung herrschenden spirituellen Atmosphäre und seelischen Stimmung.

Allerdings ist auch im Orient seit längerem zu beobachten, dass die modale Verbindung zur jeweiligen Atmosphäre von Ort (Raum) und Zeit im Sinne Forṣat-e Šīrāzī immer weniger Beachtung findet. Zwar halten sich auch heute noch maßgebliche nachwachsende Musiker der persischen Kunstmusik an die *Radīf*-Regeln und damit an die Strukturen des persischen *Maqām*-Systems, doch besteht die Tendenz, diesen Rahmen mit der ihm eigenen Atmosphäre und Sprache zu verlassen. Außerdem ist festzustellen, dass viele jüngere Musiker gerne zu vorgefertigten, auskomponierten Stücken greifen, mit denen sie die technische Beherrschung ihres Instrumentes unter Beweis stellen können. Somit nimmt der bislang hohe Stellenwert der Improvisationskunst, die das Wesen der persischen klassischen Musik ausmacht, insgesamt allmählich ab.



Ungeachtet dessen ist es infolge der vom Westen übernommenen Notenschrift selbstverständlich auch hier möglich, immer größere – und virtuosere – Kompositionen zu schaffen, die durchaus hohe künstlerische Anerkennung verdienen. Hierzu zählt vor allem

das Werk des bedeutenden iranischen Komponisten und Tār-Spielers Hosein ‘Alizāde, der seinen Worten zufolge die Musik von ihrem spirituellen Hintergrund lösen, »emanzipieren«, will.¹⁷ In der ersten Hälfte der 1980er-Jahre schrieb er ein Opus, das nationale iranische, aber auch »international« geltende musikalische Gesetzmäßigkeiten berücksichtigt: *Ney-e Nawā*¹⁸ – *Concerto für Ney und Streichorchester*, das für ein westliches, »internationales«, Orchester, aber auch für die iranische Schilfrohrflöte Ney geschrieben wurde. Das Werk ist vollständig im *Dastgāh Nawā* gehalten und orientiert sich an dessen Gesetzmäßigkeiten nach den Regeln des *Radīfs*.¹⁹ Die in diesem *Dastgāh* vorhandenen »Vierteltöne« werden dabei vom Ney voll ausgespielt, vom Orchester jedoch elegant *um*-spielt. Damit ist es diesem Komponisten tatsächlich gelungen, die traditionelle iranische Kunstmusik für »internationale« Orchester aufführbar zu machen, wobei allerdings weiterhin ein Solist notwendig ist, der die traditionellen *Maqām*-Skalen kennt und dieses traditionelle iranische Instrument zu spielen imstande ist.

Mit der Schilfrohrflöte Ney kehren wir wieder zum Ausgangspunkt der Musik als Klang, nämlich zur *Sphärenharmonie* des Pythagoras, zurück, denn der große Meister Maulānā Ġalāl ad-Dīn-i Balḥī (Rūmī) stellt den Flötenton an den Anfang seines großartigen *Maṣnawī-ye ma ‘nawī* (Doppelverse der Vergeistigung), ein Universum der Poesie (hier die Übersetzung und Nachdichtung

17 Persönliches Gespräch mit dem Komponisten im Jahr 1993.

18 Beim Titel dieses Concertos handelt es sich möglicherweise um ein Wortspiel, denn *ney-e nawā* (نهی نوا) heißt *Ney im (Dastgāh) Nawā*, jedoch bedeutet es zusammengeschieden, *Neynawā* (نینه نوا), *Ninive*, die antike Hauptstadt der Assyrer.

19 Es handelt sich hier um die Regeln nach dem *Radīf* des Mīrzā ‘Abdollah.

der Dichterin und Islamwissenschaftlerin Gisela Kraft, 1936–2010):

بشنو از نی چون حکایت می کند
از جدائی ها شکایت می کند
کز نیستان تا مرا ببریده اند
از نفیرم مرد و زن نالیده اند

...

Lausche du der Flöte und versteh:

Was sie singt, ist immer Abschiedsweh.

Seit sie mich aus meinem Röhricht schnitten,

Singt sie, sang ich, was die Menschen litten.

Mein Mark zerhöhlt, zerschnitzt, ich geb es hin,

Bis ich nur noch der Sehnsucht Stimme bin.

Denn wer aus seinem Urgrund ausgerissen,

Will nichts, als den Moment der Heimkehr wissen.

Sing allein vom Miteinandersein.

Sing den Doppelton: von Lust und Pein.

Wer mich hört, muss gleich für mich entbrennen,

Mein Geheimnis will er gar nicht kennen,

Was da dunkel bleibt, mein leidig Klagen,

*Weiß den äußer'n Sinnen nichts zu sagen.
Leib und Seele sind sich längst vertraut,
Doch die Seele ward noch nie geschaut.
Feuer bläst dies Rohr, und keine Luft.
 Außer diesem Feuer: alles Luft!
Liebe hat den Flötenton geboren,
Kocht und reift und wird zu Wein vergoren.
 Flöte tröstet den betäubten Freier,
Tränenschleier wird zum Töneschleier.
 Wie ein Gift sein Gegengift, bedingt
Liebe, lau, die Liebe, die verschlingt.
Blut erzählt das Lied, das ich erfand.
 Zu viel Liebe kostet den Verstand.
 Zu viel Weisheit fasst allein der Tor,
Denn die Zunge reicht nur bis zum Ohr.
 Kummer lässt den Tagen keinen Ort,
 So geht Kummer mit den Tagen fort.
Hab keine Angst! Lass Zeit die Zeit vertreiben,
 Am Ende wird das Liebste übrig bleiben.
Ein Fisch trinkt niemals sich am Wasser satt.*

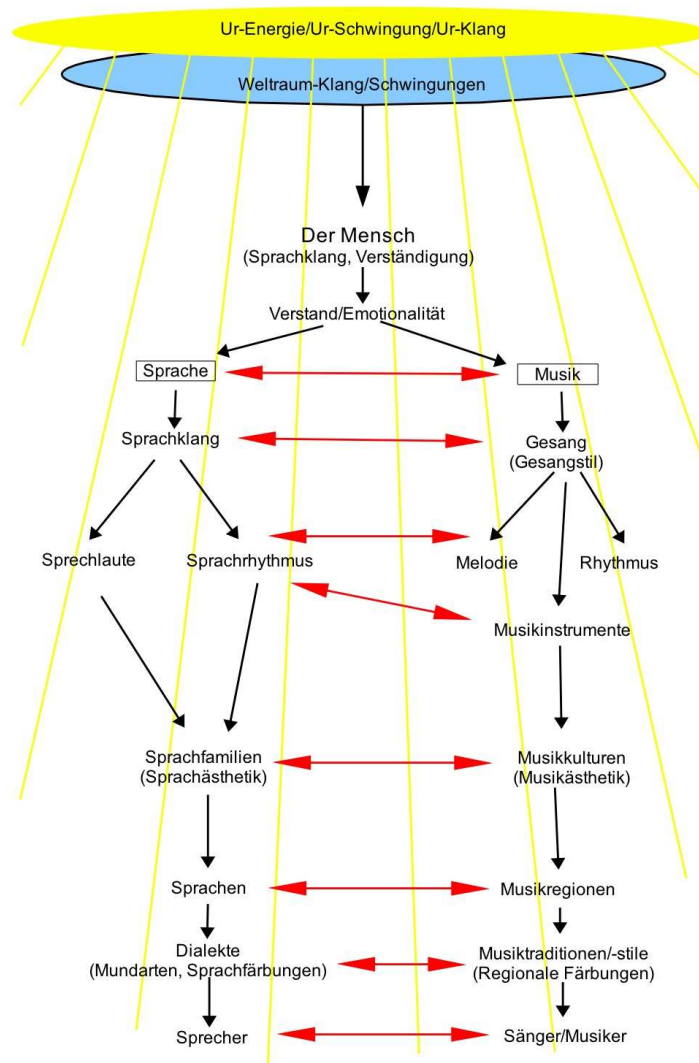
Der platzt vor Zeit, der nichts im Magen hat.

Von purer Wirklichkeit wird Dumm nicht klug.

Drum nur noch ein paar Takte, und genug.

Epilog

Wir haben festgestellt, dass sich Musik, Musikausübung und selbst der Musikgeschmack weltweit immer häufiger an der dominierenden Musikkultur des Westens orientieren, seien es »Klassik« oder »Pop«. Dennoch sind auch im Westen in den letzten Jahrzehnten Tendenzen zu beobachten, die auf neue Art und Weise auf Traditionen zurückgreifen, die noch (!) lebendig sind und deren Kostbarkeit wahrgenommen wird. Dass die Welt infolge der nicht nur medialen Vernetzung immer mehr zusammenwächst und eine immer einheitlicher werdende, in der Tat vom westlichen Lebensstil dominierte Kultur entwickelt, liegt auf der Hand. Ob es sich nun um leise, verinnerlichte Musik handelt oder um laute, von Riesenorchestern vorgetragene Musik oder gar um überlaute Techno-Musik, ob sie zur Verwirrung der Menschen eingesetzt wird oder zu ihrer Seligkeit, so bleibt sie als Klang unschuldig und wertet nicht. Ihr Ursprung als kosmische Schwingung und dem daraus hervorgehenden Klang ist der eine, das »durch den Menschen erzeugte Schallereignis« der andere Aspekt. Jeder Mensch nimmt sie anders auf, assoziiert sie unterschiedlich und fühlt sich ebenso unterschiedlich berührt. Dies verbindet die Musik mit der Sprache. Beide machen Zeit und damit die Vergänglichkeit allen Seins wahrnehmbar.



Und wie sich die Sprachen von einer Ursprache, dem *logos*, heraus entwickelt und in verschiedene »Zungen«²⁰ verzweigt haben, so verhält es sich auch mit der Musik, die sich vom Urklang der *Sphärenharmonie* eines Pythagoras losgelöst und in die verschiedenen Kulturen hineinverzweigt hat. Doch bei allen Musikrichtungen, wie unterschiedlich sie auch immer gestaltet sein mögen, bleibt eine Ahnung, dass es sich um Schwingungen

20 Lat. *lingua*, frz. *langue*, arab. *lisān*, pers. *zabān* usw.

handelt, die aus dem Unendlichen kommen und die Seelen in Schwingung versetzen. Und so wird bei der Musik besonders deutlich, wie der Mikrokosmos der Seele Teil des Universums, des Makrokosmos, ist, denn ihr äußeres Schwingen erzeugt ein inneres Schwingen – und umgekehrt.

Zugleich wird dem zuhörenden und wahrnehmenden Menschen bewusst, dass ein Ton vergänglich ist und sich nie wiederholen wird, da Raum und Zeit weitergegangen sind. Ein Ton mag *gleich* klingen, doch ist er nie mehr *derselbe*. Er entspricht vielleicht dem, was ebenfalls dieser dynamischen Schwingung unterworfen ist und wie es Rūmī es in seinem *Dīwān-e Šams-e Tabrīzī* ausdrückt:

تا که عشقت مطربی آغاز کرد

گاه چنگم گاه تارم روز و شب

Seit die Liebe zu dir zu musizieren begonnen hat,

*Bin ich einmal die [saitenschlagende] Hand, einmal die Saite
[selbst] Tag und Nacht.*

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

Jeppesen, Knut: *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1975

- Ḥāleqī, Rūḥollāh: *Nazarī be-mūsīqī* (نظری بموسیقی Ein Blick auf die Musik), Bd. 2, Teheran 1352 (1973)
- Neubauer, Eckhard: *Tarannum und Terennüm in Poesie und Musik*, in: *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, Tome XLVIII, Beirut/Libanon 1973–74
- Neubauer, Eckhard: *Arabische Anleitungen zur Musiktherapie*, in: *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, Bd. 6, Frankfurt/M 1990
- Neubauer, Eckhard: *Die acht »Wege« der arabischen Musiklehre und der Oktoechos*, in: *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, Bd. 9, Frankfurt/M 1994
- Neubauer, Eckhard: *Zur Bedeutung der Begriffe Komponist und Komposition in der Musikgeschichte der islamischen Welt*, in: *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, Bd. 11, Frankfurt/M 1997
- 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
- Rūmī, Ġalāl ad-Dīn-i Balḥī: *Ġazaliyyāt-i šams-i tabrizī* (غزلیات شمس تبریزی «Die Ghaselen des Schams von Täbris»), hrsg. v. Ġalāl ad-Dīn-i Humā'ī u. 'Alī Daštī, 5. Auflage, Teheran 1354 (1975/76)
- Rūmī, Ġalāl ad-Dīn-i Balḥī: *Maṣnawī-yi ma'nawī* (مثنوی معنوی «Doppelverse der Vergeistigung»), 8. Auflage, Teheran 1375 (1996/97, nach der Ausgabe Leiden/NL 1925–1933, hrsg. v. Reynold Alleyne Nicholson, 1868–1945)
- Šīrāzī, Seyyed Mīrzā Moḥammad Našīr al-Ḥoseīnī (Forṣato'd-Daule): *Buḥūru'l-alḥān – dar 'elm-e mūsīqī wa nesbat-e ān bā 'arūz* (»Die Meere/Metren der Melodien – Über die Wissenschaft der Musik und ihre Beziehung zum Versmaß« بحور الالحان – در علم موسیقی و نسبت آن با عروض), Teheran 1354 (1975/76)