

Thomas Ogger

## Hāfiz und Musik<sup>1</sup>

Ḥ<sup>w</sup>āḡa Šams ad-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ-i Širāzī<sup>2</sup> wird auch *lisānu'l-ḡaib*, »die verborgene Zunge«, genannt, denn er drückte in dieser Sprache Unaussprechliches aus, wobei er sich selbstverständlicherweise der gesprochenen Sprache der Menschen bediente. Gewiss half ihm dabei, dass er das Wort Gottes, den Koran, in seinem Gedächtnis aufbewahrt hatte (daher sein Ehrentitel *Ḥāfiẓ*)<sup>3</sup>. Und so ist sein Gedichtswerk, der *Dīwān-i Ḥāfiẓ*, eine Synthese, die sich aus der durch den Propheten Mohammed geoffenbarten Sprache Gottes und seiner eigenen Sprache zusammensetzt.

Seine Äußerungen, die sich über scheinbar verständliche – oder auch missverständliche – *Sinn*-Bilder mitteilen, stehen in ihrer Art

---

1 Vortrag, gehalten am 3.12.2010 zum Ersten Hafis-Symposium in Berlin

2 Die Aussprache arabischer Begriffe im modernen Persischen ist ambivalent und kann von daher unterschiedlich transkribiert werden. Die kurzen Vokale *a/a*, *o/u*, *i/e* haben keine die Wortbedeutung beeinträchtigenden Auswirkungen, wohingegen die langen Vokale *ā*, *ī*, *ū* exakt wiedergegeben werden müssen.

3 arab. »[den Koran] Bewahrender«, pl. *ḥuffāẓ*

beinahe einzigartig da. Und so nimmt es nicht wunder, dass dieser *Ḥāfiẓ* aus der Menge der *Ḥuffāz* einsam herausragt. Während nämlich die meisten anderen *Ḥuffāz* das Wort Gottes im Gedächtnis behielten, um es unverfälscht den anderen Gläubigen weiterzugeben, setzte Šams ad-Dīn Muḥammad, der Meister<sup>4</sup> aus Schiras<sup>5</sup>, das Wort Gottes um und goss es in die Form seines *Dīwāns*.

Da der Koran selbst eine sonst unerreichte Ebene der hohen Dichtkunst – somit ein sprachliches Abbild der Schönheit Gottes – darstellt, ist es beinahe selbstverständlich, dass sich Ḥāfiẓ hauptsächlich der Form der Ghasele<sup>6</sup>, einer besonders schönen und ausdrucksstarken Gedichtform, bediente. Mittels dieser Ausdrucksweise offenbart er sich als Mystiker mit seinen scheinbaren Widersprüchlichkeiten, wobei seine »verborgene Sprache« mit dem griechischen Begriff *mystós* (»verschwiegen«) korrespondiert. Ein Mystiker ist demnach jemand, der genau weiß, dass die Herrlichkeit Gottes in ihrer Alldimensionalität für den gewöhnlichen Menschenverstand unfassbar ist. Da es jedoch in der menschlichen Natur liegt, sich mitzuteilen, kann sich auch der Mystiker dieser seiner menschlichen Natur nicht entziehen. Und so benutzt er eine Sprache, die sich scheinbar irrational, d. h. nicht der menschlichen Ratio bzw. Logik entsprechend, in Sinnbilder und sprachliche Formen kleidet, die von denen erfasst werden, die dafür empfänglich sind und die notwendigen geistigen Voraussetzungen mitbringen. Sie erspüren in dieser »verborgenen Sprache« eine große unaussprechliche Wahrheit bzw. Wirklichkeit, die hinter dem existiert, was sich dem Menschen nur vordergründig physisch und fassbar manifestiert.

---

4 pers. *ḥ<sup>w</sup>āğa/ḥ<sup>w</sup>āğe*

5 *Šīrāz*

6 arab. *ğazal*

Dieser »verborgenen Sprache« entspricht die Musik. Denn während sich die gesprochene *Sprache* zunächst an den menschlichen Verstand (*ratio*) wendet, spricht die Musik eher die im Innern des Menschen verborgene Gefühlswelt (*emotio*) an. Sprache wie Musik drücken sich beide gleichermaßen in Lauten, Tönen, Zusammenklängen und Tonfolgen aus und ergänzen einander. Die Sprache der Mystik nimmt dabei eine Mittelstellung ein. Sie ist poetisches Geflecht in hoher Vollendung, das wie ein Klanggebilde unmittelbar auf die Seele einwirkt und dabei den Verstand bzw. die *Ratio* scheinbar außer Acht lässt. Wie die Musik sich nach den Vorstellungen des Pythagoras aus den Schwingungen des Alls ergibt, so findet die Sprache der Mystik zu diesem göttlichen Urgrund zurück. Alle vorgeblich verstandesmäßigen, vernunftgemäßen oder gar dogmatischen Aspekte, die die Menschen gefangen nehmen, entfallen bei den Mystikern, denn Verstand, auch Vernunft oder gar Dogma sind von Menschen erstellte Konventionen, dafür gedacht, dem Zusammenleben des Menschen als Sozialwesen eine »vernünftige« Grundlage zu geben.

Das Werk des Ḥāfiẓ ist weitestgehend in Abschriften überliefert, die aufgrund kleiner Abschreibefehler immer wieder leichten Veränderungen unterworfen waren. Zumindest müssen wir von diesem Sachverhalt ausgehen, denn von Ḥāfiẓ selbst ist keine niedergeschriebene Urschrift seiner Werke vorhanden. Damit stoßen wir an Grenzen, die zum Wesen der musikalischen Praxis wie auch der gesprochenen Sprache gehören: Kaum ist ein zu hörender Laut verklungen, ist er unwiederbringlich dahin.

Während jedoch von Ḥāfiẓ immerhin Schriftliches überliefert ist, können wir bei der Musik seiner Zeit nur vermuten, wie sie sich damals akustisch oder gar schriftlich dargestellt haben könnte. Eine Niederschrift von Musik, welche bestimmte Melodien hätte

festhalten können, existierte nur in sehr unzureichendem Maße – wenn überhaupt. Dabei konnte es sich, wie bei Niedergeschriebenem allgemein üblich, nur um eine ungefähre Anordnung bestimmter Töne oder Tonfolgen handeln, denn die Kenntnis der vorhandenen musikalischen Formen nach dem *Maqām*-Prinzip und dessen Regeln wurde bei allen Musikausübenden, Sängern wie Instrumentalisten, schlichtweg vorausgesetzt.

Allerdings wurde in Persien die Überlieferungskette infolge politischer und sozialer Umbrüche immer wieder mit gewaltigen Zäsuren versehen. Erst im ausgehenden 19. Jahrhundert nahmen die großen Meister der Musik Mīrzā ‘Abdollah und Āqā Ḥosein Qolī die Neukodifizierung des vorhandenen Repertoires in Angriff und nannten dieses Kompendium *Radīf*<sup>7</sup>, der später in der aus dem Westen eingeführten modernen Notenschrift niedergeschrieben wurde, wobei für die Mikrotonstufen, »Vierteltöne« genannt, zusätzliche Sondervorzeichen erfunden wurden.<sup>8</sup>

Ihr späterer Zeitgenosse Forṣat-e Šīrāzī<sup>9</sup> übernahm dabei die Aufgabe, die vorhandene Musik mit ihren Traditionen wie auch ihre Verbindung zur Poesie in seinem Werk *Buḥūru'l-alḥān – āhang-hā*<sup>10</sup> *wa āwāz-hā* (Die Meere/Die Metren der Melodien – Melodien und [Gesangs-] Modi) festzuhalten. Außerdem wurden in

---

7 Arab.»Reihe/Aneinanderreihung«. Damit ist die gesammelte Aneinanderreihung und Auflistung der Modi wie der dazugehörigen Modulationen gemeint. Synonym für »Repertoire [der Kunstmusik]«.

8 *sorī* = 1/4-Tonstufe erhöht; *koron* = 1/4-Tonstufe vertieft

9 Seyyed Mīrzā Moḥammad Našīr al-Ḥoseinī-ye Šīrāzī (Forṣato'd-Daule-ye Šīrāzī, gest. 1920) war der erste bedeutende Musikschriftsteller in Persiens neuerer Zeit, dessen Werk *Buḥūru'l-alḥān* zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Bombay erschien.

10 *-hā* = pers. Pluralendung

diesem Werk nicht nur die alten und neuen *Maqāmāt*<sup>11</sup> und ihre Namen nebeneinandergestellt, sondern auch ihre traditionellen Bezüge zu Ort und Zeit ihrer Aufführung, vor allem aber auch ihre jeweiligen Bezüge zu bestimmten Gedichten herausgearbeitet. Somit bietet dieses Werk einen der wesentlichen Anhaltspunkte für die historische Musikwissenschaft Persiens.

Außerdem benutzte er die im *Radīf* des Mīrzā ‘Abdollāh neu bestimmten Maqām-Bezeichnungen, wobei er den Terminus *maqām* neben den nunmehr zeitgemäßerem Ausdruck *āwāz* setzte. Dieser Begriff spielte allerdings schon in der mittelalterlichen orientalischen Musiktheorie eine Rolle, und zwar als *āwāza/āwāze* (pl. *āwāzāt*). Gemäß der Definition Rūḥollāh-e Ḥāleqīs<sup>12</sup> in dessen Buch *Nazarī be-mūsīqī*, Bd. II, entspricht *āwāze* möglicherweise dem neuen Begriff *gūše*. Darüber hinaus erwähnt er auch »zusätzliche Maqāmāt«, die man den zwölf originalen Maqāmāt hinzugefügt habe. Diese »Hinzufügungen« wiederum weisen auf den ebenfalls neuen Terminus *muta‘alliqāt* (Pl. von *muta‘allīqa* = die Anhängende [Melodie]) hin, da sich diese »kleineren« aus den »großen« Maqāmāt aufgrund ihrer charakteristischen gemeinsamen Grundtonleitern herleiten lassen.

In Forṣats Werk *Buḥūru’-alḥān* befindet sich ein für das Thema *Ḥāfiẓ und Musik* wichtiges Kapitel unter der Überschrift *Ḥāfiẓ*. Darin wird dargestellt, welche (ausgesuchten) Gedichte zu welchem *Āwāz/Dastgāh/Maqām* passen und wo sie am besten aufzuführen seien. So ordnet Forṣat allen Ghaselen des Ḥāfiẓ gleichermaßen einen der Maqāmāt zu und verbindet damit den

11 arab. Plural von *maqām*

12 Rūḥollāh-e Ḥāleqī (geb. 1285/1906 in Kermān, gest. 1344/1965 in Salzburg) war einer der bedeutendsten Musiker und Musikschriftsteller im Persien des 20. Jahrhunderts. Er beeinflusste maßgeblich das Musikleben des Landes und trug wesentlich zur Neugestaltung der persischen Kunstmusik bei.

Inhalt einer bestimmten Ghasele mit einem bestimmten Maqām. Wie jedoch solch ein Gedicht mit dem dazugehörigen Maqām konkret aufgeführt wird, obliegt dem Sänger, der sich von allen Musikern am meisten in Bezug auf Maqām und Gedicht auskennen muss. Die Instrumentalisten haben sich in jedem Fall der Auswahl des Sängers zu unterwerfen. Und da es sich beim persischen Āwāz um improvisierte Musik nach ganz bestimmten Regeln handelt, werden sie ihm im Wechselspiel antworten und der Aufführung die ihr eigene, unverwechselbare und nie wiederkehrende Farbe verleihen. Liedkompositionen bilden allerdings eine gewisse Ausnahme, wobei auch sie bei jeder Aufführung bestimmten Veränderungen unterliegen, die sich aus der improvisatorischen Praxis herleiten lassen.

### **Das *Sāqīnāme*<sup>13</sup> des Ḥāfiẓ – Beispiel einer traditionellen Weise**

Forṣat-e Šīrāzī erwähnt in seinem Werk *Buḥūru'l-alḥān* mehrere Male den Begriff *Sāqīnāme* in unterschiedlichen Zusammenhängen: zum einen als Terminus für eine festgelegte Melodie (*taṣnīf*)<sup>14</sup>, zum anderen als Terminus für eine Gedichtform, die ebenfalls ein Zweizeiler (*maṣnawī*) sei. Als Gedicht bringt er es allerdings nicht ausschließlich mit Ḥāfiẓ in Verbindung, sondern auch mit Sa‘dī.<sup>15</sup> In Bezug zur Musik hingegen bezeugt er, dass jeder Āwāz ein *Sāqīnāme* [als Gūše] enthalte. Allerdings würde solch ein Gedicht in anderen Dastgāh-hā zwar gesungen, aber

---

13 Goethes *Saki Nameh/Das Schenkenbuch* aus dem *West-östlichen Divan* bezieht sich auf das *Sāqīnāme* (»Buch vom [himmlischen] Mundschenken«) des Ḥāfiẓ.

14 *taṣnīf*, pl. *taṣnīfāt* = »Zusammensetzung«, musikalisches Werk (= »Komposition«)

15 Forṣat: S. 306

inzwischen nicht mehr als solches benannt.<sup>16</sup> Doch bleibt das *Sāqīnāme* seiner Lesart zufolge unter dieser Bezeichnung weiterhin Teil des Dastgāhs Māhūr.

In Forṣats Aufstellung des Dastgāhs Māhūr<sup>17</sup> wird es unmittelbar neben ein *Šūfīnāme* gesetzt, wobei beide Stücke unter diesem Namen in keinem weiteren Dastgāh mehr in Erscheinung treten. Dieser Sachverhalt stimmt mit dem alten *Radīf* des Mīrzā ‘Abdollāh, der später von Mūsā Ma‘rūfī (Moussa Ma'aroufi) in Zusammenarbeit mit Mehdī-ye Barkešlī (Mehdi Barkechli) in moderner Notenschrift neu erstellt wurde, in gewissem Maße überein. Beim Betrachten der Noten Ma‘rūfīs fällt jedoch auf, dass sich die Pentachorde<sup>18</sup> der beiden Gūše-hā, die sich innerhalb derselben Grundtonleiter des Dastgāhs Māhūr befinden, ganz wesentlich unterscheiden. Dieser Unterschied wird in der Praxis mit gewisser Berechtigung dahingehend gedeutet, dass es sich eigentlich um unterschiedliche Maqāmāt handele, nämlich im einen Fall um den Māhūr, im anderen Fall um den Bayāt-e Eṣfahān, der wiederum dem großen Dastgāh Homāyūn beigeordnet wird. Dieser Tatsache wird bei Aufführungen oft Rechnung getragen.

Im *Radīf* des Abō'l-Ḥasan-e Šabā<sup>19</sup> werden beide Gūše-hā unter der gemeinsamen Bezeichnung *Sāqīnāme* aufgrund der erwähnten unterschiedlichen Tonleitern in die beiden großen Dastgāh-hā Māhūr und Homāyūn eingeordnet.

---

16 Forṣat: S. 32

17 Forṣat: S. 36

18 Anordnung der fünf Töne innerhalb einer Quinte.

19 Abō'l-Ḥasan-e Šabā (gest. 1957), Musiker und Musikerzieher, verfasste musikdidaktisch wertvolle Schulbücher für Santūr, Violine/Kamānče, Tār und Sehtār und spielte somit für das Weiterleben der persischen Kunstmusik eine herausragende Rolle. Sein Werk, das den überlieferten *Radīf* für die einzelnen Instrumente interpretiert, kann als ein weiterer *Radīf* aufgefasst werden, da geringfügige Unterschiede feststellbar sind.

In einem weiteren *Radīf*, und zwar dem des Sängers Maḥmūd-e Karīmī, der in Zusammenarbeit mit Moḥammad Taqī-ye Mas‘ūdīye (Mohammad Taghi Massoudieh) in den 1970er-Jahren erstellt wurde, finden wir ebenfalls bestimmte Unterschiede in der Einordnung der *Sāqīnāme-hā*. Im Dastgāh Māhūr wird ein *Šūfīnāme* unmittelbar nach einem *Sāqīnāme* aufgeführt und sogar noch ein *Košte* angehängt. Diese Anordnung wiederum entspricht vollständig den Ausführungen Forṣat-e Šīrāzīs, der in der Tat ein *Košte* neben *Sāqīnāme* und *Šūfīnāme* gesetzt hatte. Ebenso wird im *Radīf* des Maḥmūd-e Karīmī nicht außer Acht gelassen, dass bei Forṣat diese drei rhythmisch gebundenen Melodiestücke neben eine Reihe von *Gūše-hā* gestellt worden waren, die zur *Rāk-»Familie«* gehören. Deren Tonleitern unterscheiden sich stark von der Grundtonleiter des Māhūr und erinnern an die Tonleitern von Homāyūn und Bayāt-e Eṣfahān. Dennoch sind sie traditioneller Bestandteil des Māhūr.

Hören wir uns jedoch die drei Melodiestücke an, so fällt auf, dass das letzte, *Košte*, der weiter oben beschriebenen Änderung des Māhūr-Grundpentachords entspricht und sich somit wesentlich von den Tonleitern der *Rāk-Gūše-hā* abhebt, da es nun auch von der Tonlage her eine Homāyūn-Eṣfahān-Tonleiter beschreibt und somit den allgemeinen Rahmen des Māhūr zu durchbrechen scheint. Offenbar entspricht dies jedoch der Tradition, wie sie Forṣat beschrieben hat.

Demgegenüber wird im selben *Radīf* des Karīmī ein weiteres *Šūfīnāme* ausgeführt, jedoch diesmal unmittelbar in den Bayāt-e Eṣfahān eingeordnet. Es ist das einzige *Šūfīnāme*, dessen Verfasser nicht Ḥāfīz, sondern Sa‘dī ist. Auch hier ist eine völlige Übereinstimmung mit der Aussage Forṣats festzustellen, der, wie bereits erwähnt, ebenfalls auf Sa‘dī als Verfasser von *Sāqīnāme-hā*



verweist. Somit ist davon auszugehen, dass Maḥmūd-e Karīmī das Werk *Buḥūru'l-alḥān* als Vorlage zumindest mitbenutzt hat.

Beim Betrachten der metrischen Struktur aller dieser aufgeführten Gattungen des *Sāqīnāme*, *Şūfīnāme* und sogar *Košte* ist festzustellen, dass es sich tatsächlich um dasselbe Gedichtschema handelt und die einzelnen Gedichte durchaus ausgetauscht und im musikalischen Kontext einmal *Sāqīnāme*, *Şūfīnāme* oder gar *Košte* genannt werden. Die beiden berühmtesten Beispiele, so wie sie Abō'l-Ḥasan-e Şabā in seine Santūr-Schulen eingebunden hat, lauten folgendermaßen:

Dastgāh Homāyūn (nach Abō'l-Ḥasan-e Şabā)

بیا ساقی آن می که حال آوارد

کرامت فزاید کمال آورد

بمن ده که بس بیدل افتاده ام

وزین هر دو بیحاصل افتاده ام

...

*biyā sāqī ān mey ke ḥāl āwarad*

*karāmat fazāyad kamāl āwarad*

*be-man deh ke bas bī-del oftāde'am*

*wazīn har do bī-ḥāşel oftāde'am*

usw.

*Komm, Mundschenk, jener Wein, der Verzückerung bringt,  
Vermehrt die Großmut, bringt Vollkommenheit.  
Gib ihn mir, denn ich bin genug in Trübsal gefallen  
Und bei den beiden erfolglos geblieben.*

Dastgāh Māhūr (nach Abō'l-Ḥasan-e Ṣabā)

بده ساقی آن می کزو جام جم  
زند لاف بینائی اندر عدم  
بمن ده که بدنام خواهم شدن  
خراب می و جام خواهم سدن

...

*bedeh sāqī ān mey kazū ġām-e ġam  
zanad lāf-e bīnā'ī andar 'adam  
be-man deh ke bad-nām ḡ<sup>w</sup>āham šodan  
ḡarāb-e mey-o ġām ḡ<sup>w</sup>āham šodan  
usw.*

*Gib mir, Mundschenk, jenen Wein, damit der Pokal des Dscham<sup>20</sup>*

*Prahlend darin spiegle die Welt im Nichts.*

*Schenk mir ein, damit ich entehrt*

*Und von Wein und Pokal zerrüttet<sup>21</sup> werde.*

...

Dem Metrum der Gedichte entspricht selbstverständlich in allen Fällen auch der Rhythmus der Melodie. Es handelt sich in allen hier aufgeführten Beispielen um einen langsamen 4/4-Takt. Außerdem folgen alle Melodien einem beinahe identischen Verlaufsschema, das als Matrix nur den jeweiligen Tonleitern des zugrunde liegenden Maqāms angepasst wird.

Die Herkunft dieser Liedkomposition, ob *Sāqīnāme*, *Šūfīnāme* oder auch *Košte*, verliert sich bis in die Zeit vor der Kodifizierung des *Radīfs* im ausgehenden 19. Jahrhundert. Es handelt sich offensichtlich um eine Weise, die über Generationen weitergegeben wurde und zum festen Bestandteil von Aufführungen persischer Kunstmusik geworden ist. Die Anonymität des »Erfinders« solch einer Melodie, d. h. des Komponisten, sagt allerdings auch aus, dass den Dichtern als den Meistern des Wortes größere Ehrerbietung gezollt wurde als praktizierenden Musikern. Ihr Nachlass in schriftlicher Form gab in einer Geisteskultur, die das

---

20 Ğamšīd (Kurzform: Ğam): mythischer Urkönig Persiens. Der »Kelch des Ğamšīd« ist ein Topos der persischen Mythologie wie auch der Mystik und entspricht dem Heiligen Gral. Er ist gefüllt mit dem Lebenselixir und hat die Form eines Kristalls, welches das Universum in seinen Existenzformen spiegelt. Einst wurde er von König Salomo übergeben; und solange man ihn besitzt, bleibt man unsterblich.

21 Anspielung auf das »Haus/Ort der Zerrüttung« = Weinhaus = die Welt (Universum); der Wein = Lebenssaft (Lebenselixir); der (himmlische) Mundschenk = der schöne göttliche Geliebte (Gott).

geschriebene Wort ehrte und Bücher mit Hochachtung behandelte, Halt und Orientierung, während die Musik selbst das beste Beispiel der Vergänglichkeit allen Tuns und allen Seins bietet, denn es bleibt nur die Erinnerung an einzelne Melodien oder Tonfolgen, die nicht wiederholbar sind. Dies gilt sogar für niedergeschriebene, »festgehaltene«, Musikstücke, denn selbst eine von neuem vollzogene Aufführung einer festgehaltenen Melodie ist keine exakte Wiederholung ihrer selbst.

### **Epilog: Der Dastgāh Māhūr und die Sprache des Ḥāfiz**

Da sich die persische Kunstmusik im Wesentlichen als frei improvisierte Ausdrucksform darstellt, wird bei ihr besonders die Vergänglichkeit des erzeugten Klanges, als der sich Musik definiert, erfahrbar. Feste Kompositionen hingegen täuschen eine Beständigkeit vor, die nicht existiert. Dem entspricht die »verborgene Sprache« des Ḥāfiz. Sie weist Wege in Dimensionen, die sich der vom Verstand geprägten äußeren Wahrnehmbarkeit entziehen und dadurch ihren Zeitbezug verlieren. Und da wir kaum fassbare Relikte aus der Zeit des Ḥāfiz in Händen halten außer dem, was uns von ihm an Schriftlichem überliefert wurde, passt diese Tatsache zu einer Musik, die ebenfalls auf eine lange Tradition von Tonleitern und bestimmten Regeln mit der ihr eigenen Ästhetik zurückblickt, jedoch aus der Gegenwart sowie dem Augenblick der Intuition und der mit ihr verknüpften Inspiration schöpft. Es verhält sich wie mit der gesprochenen Sprache, die sich ebenfalls aus der Intuition des Augenblicks speist. Ihre Koordinaten sind dabei Wortschatz und Grammatik, welche die Kommunikation strukturell begleiten. In der (persischen) Musik entspricht dies den Tonleitern und den Maqām-Regeln. Der

Umgang damit obliegt den ausführenden Musikern, aber auch den Zuhörern, die diese Sprache verstehen.

Wie wir festgestellt haben, hat sich vor allem der Dastgāh Māhūr im Laufe der neueren Musikgeschichte Persiens als besonders geeignet für die Darbietung von Gedichten des Ḥāfīz gezeigt. Nicht nur, dass das berühmte *Sāqīnāme* ausdrücklich mit diesem Maqām in Verbindung gebracht wird, sondern dieser Dastgāh gilt als ein überaus umfassendes und von Abwechslung geprägtes Modalsystem, das nahezu sämtliche Aspekte der persischen Kunstmusik in sich trägt, denn bei fast jeder Tonleiteränderung (Modulation) ergeben sich Skalen, die auch Bestandteile anderer Dastgāh-hā und Āwāz-hā sind. Darüber hinaus scheint der Māhūr ost-westliche Elemente zu bergen, denn die Grundtonleiter (*dar-āmad*) entspricht einer westlichen Dur-Tonleiter und es gibt eine Reihe von Gūše-hā, die mit ihren Bezeichnungen *Rāk* (ind. »Râg/Râga«), *Rāk-i hindī* (»Indischer Râg«) und auch *Rāk-i kašmīrī* (»Kaschmirischer Râg«) auf die Musik des indischen Subkontinents verweisen. Die meisten weiteren Modulationen mit ihren mikrotonalen Tonstufen (»Dreivierteltöne«) bleiben hingegen an den nah- und mittelöstlichen Raum gebunden.

Und so lässt insbesondere dieser große Maqām-Komplex eine musikalische Atmosphäre von gleichsam weltumspannender Universalität entstehen, wie sie dem Geist des Ḥāfīz, der »Zunge des Verborgenen«, gemäß ist. Damit wird der Ahnung Ausdruck verliehen, dass diese Sprache auf etwas hinweist, das höher und weiter ist als alles, was sich die Ratio, die Vernunft, jemals ausdenken könnte. Nicht umsonst ist der Meister aus Schiras eben ein *Ḥāfīz*, der das Wort Gottes verinnerlicht und solchermaßen in seine eigene Sprache des Verborgenen, Unsichtbaren umgewandelt

hat. Und so bleibt auch die Musik, wie sie zu seiner Zeit erklingen sein mag, ein Mysterium.

### 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

Hāfīz, Maulānā Šams ad-Dīn Muḥammad: *Dīwān*, Teheran 1356 (1977)

Hāleqī, Rūḥollāh: *Naẓarī be-mūsīqī* (نظری بموسیقی) Ein Blick auf die Musik), Bd. 2, Teheran 1352 (1973)

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

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

Šabā, Abō'l-Ḥasan: *Daure-ye dowwom-e santūr* (دوره دوم سنتور) Santūr-Kursus 2), Teheran 1349 (1970)

Šabā, Abō'l-Ḥasan: *Daure-ye sewwom-e santūr* (دوره سوم سنتور) Santūr-Kursus 3), Teheran 1337 (1958)

Šabā, Abō'l-Ḥasan: *Daure-ye čahārom-e santūr* (دوره چهارم سنتور) Santūr-Kursus 4), Teheran 1339 (1960)

Šīrāzī, Seyyed Mīrzā Moḥammad Našīr al-Ḥoseīnī (Foršato'd-Daule): *Buḥūru'l-alḥān – dar 'elm-e mūsīqī wa nesbat-e ān bā 'arūz* (بحور الالحن – 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)