Steigerungstechniken der Epenrezitation I

H Y P E R P H O N I E

1. AFGHANISTAN: Chant du Badakhshan	2.07	Anthologie AMP 72901 A/3
2. KALMÜKEN: "The Djangar Palace"	6.18	Auvidis W 260067 Nr.5
3. TUAREG: "L'oued tin mentah"	13.58	al sur ALCD 122 Nr.1
4. ÄTHIOPIEN - AMHAREN: "Medina/Zelesegna"	4.50	Caprice CAP 21432 Nr.1
5. USA: "Southern Casey Jones"	3.19	Brunswick 10 359 B/1
6. IRAN: "Kuroghli"	9.08	OCORA C 560136 Nr.7
7. NIGER - WODAABE: Chant de jeune berger	2.12	Playa PS 65009 Nr.1
8. UZBEKISTAN: Kata Achoula	5.50	Auvidis W 260008 Nr.1
9. PORTUGAL: "O conde de Alemanha"	3.58	OCORA 558547 A/2
10. USA: "Ol' Hannah"	5.37	Folkways FJ 2801 A/1
11. IRAN: "Er goß auf die Erde den Rausch"	5.55	BäMu BM30L2005 B/2
12. SPANIEN: "Me encomende"	5.18	Hispavox 5304032351 A/1
13. MAURETANIEN: Vagho "Arraisruz"	5.14	OCORA OCR 28 B/1
14. NIGER - DJERMA: Epopée des Djerma	8.29	OCORA C 559056 Nr.2
15. MALI: "Bri kamaye"	4.31	Buda 92693-2 Nr.7
16. IRAN: "Geraili"	4.54	Kereshmeh KCD-106 Nr.1
17. ITALIEN: "Alla Ionnuvuchisa"	7.13	Musicaphon BM 55803 Nr.20
18. BELUTSCHISTAN: Shervand and Ghazal	11.51	Buda 92633-2 Nr.4

****

Vergleichende Epenforschung wurde bislang nur von der Literaturwissenschaft betrieben, da nur Texte als Studienmaterial vorhanden waren. Ältere Arbeiten über Vortragstechniken der Epenrezitatoren sind selten und beziehen sich immer nur auf Kleinregionen des Epenfeldes, das von den Ostgrenzen Zentralasiens bis an den Atlantik reicht. Die Tonträgerveröffentlichungen der vergangenen 40 Jahre ermöglichen ein vergleichendes Studium der Rezitationstechniken im gesamten Großareal.

In der Sendereiche "Epik - Spielmannsstrophe - Blues" wurden die melischen Strukturen der Epik vorgestellt. Gleichzeitig wurde ihr Weg von der epischen Phrasierung zu liedhaften Formen nachgezeichnet, die sich weit vom "heroischen" Ursprung entfernen. Die zunehmende Verwendung musikalischer Mittel ist eine Möglichkeit der Epenrezitatoren, die Aufmerksamkeit eines Publikums zu fesseln, das vom Inhalt allein nicht mehr hinreichend angesprochen wird.

Neben den musikalischen verwenden die Barden auch stimmliche und rhetorische Mittel, um die Wirkung ihres Vortrages zu steigern. Daß diesen kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird, liegt an ihrer Unvereinbarkeit mit dem Stimm- und Klangideal, das die "westliche" Musik spätestens seit dem 18.Jh. beherrscht. Außerhalb von deren Reichweite führen die der Epik entstammenden

Vortragstechniken jedoch ein blühendes Leben und machen sich bisweilen sogar in der "westlichen" Hitparade bemerkbar, ohne ihre Herkunft bekannt zu geben.

Zur Erinnerung: Die Epik in ihrer Primärform ist ein schmucklos vorgetragener Tatenbericht. Ob das hypothetische "Urepos" in Prosa oder in Versen abgefaßt war, ist unentscheidbar. Die Versepik muß jedenfalls sehr alt sein, wie einerseits entsprechende Texte beweisen (Homer um 800 v.Chr.), andererseits ihre Verbreitung über das gesamte Epenfeld. Die Versgliederung dient jedoch weniger dem Ergötzen der Zuhörer, sondern sie erleichtert es den Rhapsoden, jene umfangreichen Textmengen im Gedächtnis zu behalten, über die ein professioneller Epenrezitator verfügen muß. Poesie und Musik sind auf dieser Ebene der Kunstausübung Dienerinnen des Interpreten, nicht umgekehrt, wie es die neuzeitliche westliche Ästhetik fordert.

1. AFGHANISTAN: Chant du Badakhshan Anthologie AMP 72901 A/3

Anthologie AMP 72901: Anthologie de la musique des peuples. Musiques classiques et populaires d'Afghanistan. Aufnahmen 1966-1974 und Kommentar: B.Dupaigne. Paris o.J.

Abdel Nazar: Rezitation und zweisaitige Fiedel "ghajak"

Der Sänger ist Bergtadschike aus Shighnan und spielt als Wandermusiker in den Teehäusern Nordostafghanistans "Lieder von Liebe und seinem Heimatdorf" (Plattenkommentar). Der Inhalt seines Vortrags ist nicht angegeben, doch ist sein Duktus markant episch. Bei den "Liedern aus seinem Heimatdorf" kann es sich um nichts anderes als um Epik handeln.

Die ghajak [ghadschßk] ist in der Terminologie von Curt Sachs eine "Spießfiedel", d.h. der Saitenträger ist ein Stock ("Spieß"), der mit seinem unteren Teil durch den Resonanzkörper gesteckt wird. Dieser ist in seiner Urform eine Kalebassenhälfte, bespannt mit einem Trommelfell. Ein Griffbrett wie bei der abendländischen Violine ist nicht vorhanden. Die Spielsaite wird auch nicht gegen den Saitenträger gedrückt, sondern nach gemeinorientalischer Manier seitlich mit einem Fingernagel gegriffen.

Die TADSCHIKEN sind Nachkommen von Iraniern, die schon im 2.Jahrtausend vor Christus das westliche Zentralasien bevölkerten. Im 7.Jh.n.Chr. kamen sie unter die Herrschaft turkstämmiger Eroberer. Ihnen folgten kurze Zeit später die Araber, die bis zum 10.Jh. ganz Mittelasien islamisierten. Hand in Hand damit ging eine zunehmende Türkisierung der iranischen Bevölkerung, für die ab dem 11.Jh. die Bezeichnung "Tadschiken" in Gebrauch ist. Im 13.Jh. kamen sie unter die Herrschaft der Mongolen, die im 16.Jh. von den turkstämmigen Uzbeken abgelöst wurden. Der Norden des tadschikischen Siedlungsgebietes geriet Mitte des 19.Jh. unter russische Herrschaft, wo im Oktober 1924 die Tadschikische ASSR (Autonome Sozialistische Sowjetrepublik) proklamiert wurde, der Süden kam zum (künstlich geschaffenen) Staat Afghanistan. Die tadschikische Sprache (Eigenbezeichnung "Dari") ist dem Neupersischen nächstverwandt. Als "Berg-

tadschiken" werden Stämme aus dem Pamirgebiet und Badachsch n bezeichnet, die zwar iranische Dialekte, aber nicht Dari als Muttersprache haben.

****

Epische Dichtung in analogen Vortragsweisen muß sich in sehr alter, wahrscheinlich schon prähistorischer Zeit als Kunstgattung verfestigt haben. In reichster und reinster Ausprägung ist sie im Traditionsgut der nomadischen und halbnomadischen Viehzüchter erhalten, die in den großen Steppengebieten Eurasiens und Weißafrikas bis in unser Jahrhundert die dominierenden Gesellschaften bildeten.

In eine Krise gerieten epische Traditionen immer dann, wenn sie sich vom "epischen Milieu", dem sie ihren Sitz im Leben verdanken, entfernten. Das kann dadurch geschehen, daß nomadisierende Gruppen seßhaft werden, oder daß sie sich stärkeren Angreifern als Hörigenkaste unterordnen müssen. Der häufigste Fall war in der Vergangenheit, daß nomadisierende Eroberer in Gebiete mit seßhaften Ackerbauern eindrangen und sich zur Herrenkaste aufwarfen. Die orientalische wie die sudanische Geschichte berichten überwiegend von derartigen Prozessen.

Als Kunst der Fürstenschicht wurde die Epik zur Hochkunst. Da im Orient wie im Sudan Städte als Fürstensitze bevorzugt wurden oder sich erst um diese bildeten, ging auf diesem Weg die Epik in das Kulturgut städtischer Bevölkerungen ein, die sich vom "epischen Milieu" schon weit entfernt oder nie daran partizipiert hatten. In der volkstümlichen Rezeption begannen die Inhalte der Epen zurückzutreten, die unterhaltenden Elemente nahmen dagegen zu. Das Vortragsgerüst aus Rezitationston, Steigerungston und Überbietungston wird mit verschiedenen Mittel angereichert. Eines davon ist die zunehmend melische Ausgestaltung, die bis zu liedhaften Strukturen führen kann. In der Sendereihe "Epik - Spielmannsstrophe - Blues" wurde ein Inventar der charakteristischen Phrasen- und Strophenbildungsmöglichkeiten dargestellt.

Die zunehmende Verwendung musikalischer Mittel ist die am leichtesten beobachtbare Strategie der Epensänger, ihr Publikum zu fesseln, aber nicht ihre einzige. Epengerechter und wahrscheinlich auch älter sind die Techniken, das Stimmtimbre des Vortrags in Klangfarbenregister und Lage gegen das neutrale Sprachtimbre abzuheben. Sie treten selten einzeln auf, sondern kombiniert. Epensänger in lebendiger Tradition (siehe Beispiel 18 aus Belutschistan) machen daraus ein dramatisches Feuerwerk der artikulatorischen Mittel, in dem sie eher als "Stimmressigeure" denn als Sänger wirken.

Zwei Techniken lassen sich isolieren, die im gesamten Epenfeld verbreitet sind. Eine besteht darin, die Epiglottis (den Kehldeckel) zusätzlich zu den Stimmfalten in Schwingung zu versetzen. Diese Methode gehört in das größere Inventar der Stimmmasken, die in der "westlichen" Ästhetik nur zu komischen Zwecken eingesetzt werden, in außereuropäischen Ländern jedoch auch zum traditionellen Kunstgesang gehören. Die andere Technik ist die Steigerung des Phonationsdruckes bis zu chaotischen Schwingungen der Stimmfalten, die dem Stimmklang ein schreiendes Timbre verleihen.

Zunächst zu den Vibrationstechniken im hintersten Teil der Mundhöhle. Musikwissenschaftliche Untersuchungen zum Thema wurden offenbar noch nie

angestellt. Halb intuitiven Beobachtungen nach scheint es mehrere Einsatzmöglichkeiten zu geben. Eine besteht darin, die Artikulation dramtisch zu färben. Die letzte Zuspitzung dieser Technik ist der Schrei in Todesangst. Eine andere gibt dem Vortrag einen geheimnisvollen, drohenden, gegebenenfalls dämonischen Charakter. Zu geographischer Verbreitung und funktioneller Bindung dieser beiden Techniken kann vorläufig nichts gesagt werden, da die notwendige Forschungsarbeit noch nicht geleistet wurde. Auf Tonträgern - zumal älteren Datums - sind sie nicht immer mit hinreichender Sicherheit unterscheidbar.

Bei dem folgenden Ausschnitt aus einem kalmükischen Epos setzt der Rezitator mit Kehldeckelvibration ein. Den sechsten Vers artikuliert er ohne diese Stimmmaske, um sie im siebenten wieder aufzunehmen. Im weiteren Verlauf des Stücks wiederholt sich dieser Wechsel, doch unterliegt die Abfolge keiner erkennbaren Regel. Sie ist entweder durch den Text motiviert, oder der Rhapsode benützt sie als Erholung für die Epiglottis.

Der Vortrag gliedert sich in drei Strophen, deren Klauseln in Obertongesang übergehen, der bei den Mongolen und deren Umfeld intensiv gepflegt wird. Im vorliegenden Stück wird er in auffallender Weise dosiert. Bei der ersten Klausel (ab 1.45 min.) erfolgt eine nur flüchtige Andeutung dieser Technik, bei der zweiten (ab 3.40 min.) eine voll ausgeführte Passage von mäßiger Länge, und zum absoluten Schluß (ab 5.30 min.) eine 45 Sekunden dauernde Obertonarabeske mit ausladender melischer Bewegung. Der Gesamtverlauf der Strophen läßt zwar die epischen Konturen erkennen, doch zeigt er sekundäre Beeinflussung durch die ostasiatische Pentatonik.

2. KALMÜKEN: "The Djangar Palace" Auvidis W 260067 Nr.5

Auvidis W 260039: Inedit. Chants epiques et diphoniques. Asie Central, Sibérie. Vol.1. Aufnahmen 1983-1995: P.Bois, J.Goncalves, P.Simonin. Kommentar: F.Gründ, P.Bois. Paris 1996.

Okn Zam Tasgán: Rezitation und Laute "dombyr"

Der Rezitator wurde 1957 in der Umgebung von Elista (Hauptstadt von Kalmükistan) geboren und sammelt seit langem kalmükische Epen. Mitte der 90er-Jahre gründete er ein Kulturdorf ("cultural village") 80 km nördlich von Elista, wo er Pferde züchtet und das kalmükische Kulturerbe revitalisiert.

Die dombyr gehört zum östlichen Formenkreis der zentral- und westasiatischen Langhalslauten, die nach den Fiedeln die wichtigsten Begleitinstrumente der Epensänger sind. Das romantische Bild vom "Sänger mit der Laute" ist in Mittelasien noch Realität.

Die vorliegende Aufnahme ist ein Ausschnitt aus dem Djangar-Epos, der bedeutendsten Heldendichtung aller mongolischen Völker. Sie beschreibt den Palast Djangars und das Land Bumbar, in dem er liegt. Der Palast hat silberne Tore, und auf seinen Mauern sind die Taten der Kampfgefährten Djangars, der 6012 Helden, abgebildet. Im Land Bumbar herrscht Gerechtigkeit und Friede. Das Klima ist freundlich, Alter und Tod sind unbekannt.

Die KALMÜKEN bilden zusammen mit den Chomuten, Derpenten, Dzungaren, Olöten und Torguten die Westlichen Mongolen oder Oiraten. Sie sind Nachkommen von Stämmen, die um die Jahrtausendwende in den Gebieten zwischen Altai und Tienschan nomadisierten. Sie bildeten dort seit dem Ende des 14.Jh. ein mächtiges Reich, das Ende des 15.Jh. unter die Herrschaft der Chalcha-Mongolen kam. 1620 konvertierten sie zum tibetischen (lamaistischen) Buddhismus. Mitte des 17.Jh. wich ein großer Teil der Kalmüken vor dem Zugriff des expandierenden chinesischen Mandschu-Reiches nach Westen in die Steppengebiete nördlich des Kaspischen Meeres aus.

Seit dem Beginn des 18.Jh. schlossen sie Bündnisse mit den russischen Zaren, die trotz Gegenwehr allmählich zu Oberherren der Kalmüken wurden. Um der Eingliederung in das russische Reich zu entgehen, zog die große Masse der Kalmüken 1771 in einem großen Treck nach Osten, wo sie sich unter dem Schutz der chinesischen Kaiser in der Dzungarei niederließen. Die zurückgebliebenen kamen endgültig unter russische Herrschaft. Im November 1920 wurde an der unteren Wolga ein Autonomes Gebiet der Kalmüken mit der Hauptstadt Elista gebildet, das im Oktober 1935 den Status einer ASSR (Autonome Sozialistische Sowjetrepublik) erhielt. Diese wurde im Dezember 1943 aufgelöst und erst im Jannuar 1957 wieder eingerichtet.

****

Neben Zentral- und Westasien ist der Sudan die zweite große Steppenregion der Alten Welt. Der Name bezieht sich in kulturkundlicher Verwendung nicht nur auf die Republik Sudan, sondern auf das gesamte Steppengebiet südlich der Sahara vom Nil bis an den Senegal. Die Saharavölker (Mauren, Tuareg, Tibbu) vermitteln in ihrem Kulturprofil zwischen Orient und Sudan, wobei ihre Musik der sudanischen vordergründig näher steht als der heutigen arabischen, sei sie aus dem Maghreb oder aus Ägypten.

Die historisch-vergleichende Musikinstrumentenkunde zeigt, daß in den Oasen der Sahara und im sudanischen Süden altorientalisches Kulturgut bewahrt blieb und bis heute weitergepflegt wird. Daß sich die Rhapsoden auch hier der Kehldeckelvibration bedienen, ist ein Indiz für die alte Verwandtschaft der Nomadenkulturen, auch wenn sie heute geographisch getrennt sind - oder zu sein scheinen. Für Großviehzüchter ist die Überwindung weiter Strecken nicht jenes Problem, das seßhafte Ackerbauern darin sehen.

Der Rezitator Othman Othmani setzt die Stimmmaske anders ein als der kalmükische Rhapsode. Seine Standardartikulation ist unmaskiert. Die Kehldeckelvibration benützt er, um Halb- und Ganzschlüsse der Verse oder Verspaare zu markieren. Die Intonationstechnik hat in diesem Vortrag klauselanzeigenden Charakter, sie wurde "funktionalisiert". Auffallend ist, daß auch bei der begleitenden Fiedel imzad [imsád] in den Extremzonen des Bogenstrichs Klangstrukturen auftreten, die der Kehldeckelvibration analog sind. Daß Stimmideal scheint hier auf das Instrument übertragen worden zu sein.

3. TUAREG: "L'oued tin mentah" al sur ALCD 122 Nr.1

al sur ALCD 122: Touareg - volume I. Imzad du Tassili N'Ajjer. Tarzag et Othman. Aufnahmen: Alger o.J. Kommentar: R.Doufène. Nanterre 1994.

Othman Othmani: Rezitation
Tarzagh Benomar: Fiedel "imzad"

Beide Interpreten sind 68 Jahre alt. Der Sänger ist ein Mann, die imzad-Spielerin eine Frau. Diese Rollenteilung ist bei den Tuareg alte Tradition. Männer spielen keine Musikinstrumente, sondern nur Frauen.

Die imzad besteht aus einem mäßig gekrümmten Stock als Saitenträger und einer ziemlich großen, fellbespannten Kalebassenhälfte als Resonanzkörper. Von den asiatischen Fiedeln unterscheidet sie sich dadurch, daß ihre einzelne Roßhaarsaite nicht mit einem Wirbel, sondern mit einem Bund am Saitenträger befestigt ist. Durch Verschieben dieses Bundes wird die Saite gestimmt. Die Grifftechnik mit Fingernägeln ist die gleiche wie im Orient. Deutlicher als alle anderen rezenten Fiedeln bezeugt die imzad die Herkunft ihrer Familie vom gestrichenen Musikbogen.

Aus dem Text des Vortrags spricht kulturelles Widerstandsbewußtsein. Damit schließt er an den Geist des kalmükischen Sängers des letzten Musikbeispiels an. Im literarischen Typus folgt er dem Muster eines Preisliedes, das die Vortragenden auf sich selbst singen. Derartiges mag der offiziellen mitteleuropäischen Heuchelei widersprechen, ist jedoch bei den Barden allgemein üblich, wie die Selbstanpreisung insgesamt zum Wesen der Medien gehört.

TEXT: Er ist weder in das Tal gegangen
noch auf den Berg gestiegen.
Der, der sagt,
die Imzad sei im Schwinden,
hat nicht Othman von Hoffnung singen
und Tarzagh von Wiedergeburt spielen gehört.
Die Herde grast im Gras ihrer Träume
unter dem erfreuten Auge des weisen Mannes.
Die Wüste machte das Schwert,
das Luftspiegelungen bewaffnet.
Die Frauen unterrichten die Kinder
von der Lebenskraft großer Meister.
Seit dem Beginn der Geburten
ist der Takt der gleiche,
der unbefleckte mondförmige Stock,
der die Saite singen macht.
Der, der sagt, die Imzad sei im Schwinden,
hat nicht Othman von Hoffnung singen
und Tarzagh von Wiedergeburt spielen gehört.
(Übersetzung: K.Krieger)

Die TUAREG gehören zum berberischen Zweig der afroasiatischen ("semitischen") Familie. Der Terminus "Hamiten" wird heute von der einschlägigen Wissenschaft nicht mehr verwendet, ist jedoch in allen älteren Arbeiten zu finden. Die bereits islamisierten Vorfahren der Tuareg siedelten im Norden Libyens, von wo sie im 11.Jh. durch die Invasion der arabischen Beni Hilal nach Süden gedrängt wurden. Sie übernahmen das Steppennomadentum der Beduinen, haben in Gegensatz zu diesen jedoch Matrilinearität mit einer hohen Rechtsstellung der Frau. Ausschließlich Frauen pflegen auch die alte Tuaregschrift "Tifinacht", in deren Namen der Name der Phönizier (-finach- = phoinik-) steckt. Die vorliegende Aufnahme stammt aus dem Tassili der Adjer, der Gebirgskette nordöstlich des Hoggarmassivs.

****
*

Auch in Afrika finden sich Beispiele, in den die Kehldeckelvibration den gesamten Vortrag erfaßt, wie folgende Aufnahme aus Äthiopien.

4. ÄTHIOPIEN - AMHAREN: "Medina/Zelesegna" Caprice CAP 21432 Nr.1

Caprice CAP 21432: Music from Ethiopia. Aufnahmen März 1992: T.Samuelsson. Kommentar: A.Laakkonen, St.Sandahl. Stockholm 1992.

Lemma Gebre Hiwot: Rezitation und Fiedel "masenko"

Der Rezitator ist Amhare. Weitere Angaben zu seiner Person sind nicht vorhanden. Die masenko ist ebenfalls eine einsaitige Spießfiedel, hat jedoch im Gegensatz zum Tuareginstrument einen Wirbel und einen quadratischen, diagonalgestellten Resonanzkörper, der aus Holzleisten zusammengefügt und mit einem Fell bespannt ist.

Der vorgetragene Text gehört in eine traditionelle Gattung mystischer Dichtung, in der irdische und himmlische Liebe als Metaphern für einander dienen. Seine volle Bedeutung erschließt sich nur demjenigen, der mit dieser Gedankenwelt vertraut ist. Vergleichbare Formen gibt es auch im islamischen Raum. Einzelne davon kommen im Verlauf dieser Sendungen zur Sprache. Im europäischen Mittelalter pflegten religiös inspirierte Troubadoure ebensolche Gattungen.

Das vorliegende Klangbeispiel ist eine poetisch verkleidete Totenklage, die sich in Vorwürfen und Drohungen über den Treuebruch (= Tod) äußert. Das Klagelied ist wie das Preislied zwar eine lyrische Gattung, doch sind beide Formen funktionaler Bestandteil der Epik, da der Held für seine Taten gepriesen und sein Tod beklagt werden muß. Durch Verselbständigung wurden diese Formen auch für andere als epische Zwecke verfügbar. Sowohl der vokale als der instrumentale Vortrag bleiben jedoch im epischen Duktus.

TEXT: Was geschah, mein Freund?
Gott befahl dir, zu warten,
als du um Erlaubnis batest,

in dein Land zurückzukehren.
Ob du länger verweilst oder in der Nacht davonziehst,
deine Schuld wird niemals getilgt.
Wer immer Ihn verrät,
bringt sich selbst in Gefahr.
Er kommt nieder vom Himmel,
geboren aus der Jungfrau Marriam.
Die Leute reden wenig über Ihn,
was sie von Ihm glauben.
Ein Freund weiß heutzutage nicht, was du fühlst.
Ein Freund versteht in unserer Zeit nicht,
was du am Herzen hast, und du bist schlaflos.
Selbst wenn er schläft, siehst du ihn niedersteigen.
Die Leute von heute haben zwei Zungen,
eine, um dich zu verleumden, die andere zum Gruß.
Jedermann sagt "zwanzig, zwanzig",
während ich sogar vergaß, eins und zwei zu zählen.
War es nicht unser Entschluß,
unser Lieben ewig fortzusetzen
und es nicht durch Unredlichkeit zu zerst“ren,
sondern es Tag für Tag blühen zu lassen?
War es nicht so?
Wo gehst du, wo?
Ich bin einsam, einsam.

(Übersetzung: Z.Bekele, R.Tanner)

Die AMHAREN bilden die politisch dominierende Volksgruppe in Äthiopien. Ihr Idiom ist Staatssprache. Sie gehören zum südsemitischen Zweig der afro-asiatischen Familie. Ihre Vorfahren wanderten um 700 v.Chr. aus Südarabien (Jemen) ein und nahmen sukzessive den Nordosten des heutigen Staates Äthiopien in Besitz, wo sie das Reich von Axum errichteten. Im 4.Jh.n.Chr. übernahmen sie das Christentum. Da sie dem Patriarchat von Alexandrien unterstanden, wurden sie nach den dogmatischen Auseinandersetzungen des 5.Jh. Monophysiten, wie auch die Kopten in Ägypten und die Jakobiten in Syrien, mit denen sie lebhafte Kontakte hatten.

Durch die islamische Expansion im 7.Jh. wurden die äthiopischen Christen isoliert und Axum verliert seine Bedeutung. Nach politischem Zerfall im Inneren und Angriffen von außen gelingt es Ende des 13.Jh. einer amharischen Dynastie, das Hochland unter ihrer Herrschaft zu vereinigen. Erst jetzt erfolgt dort die großflächige Christianisierung und kulturelle Assimilierung der - zumindest in bezug auf die Amharen - autochthonen Völker, hauptsächlich Kuschiten. Ein großangelegter islamischer Angriff aus Somalia wurde 1543 mit portugiesischer Hilfe vernichtend geschlagen. Die Gründung des heutigen Staates Äthiopien erfolgte im Jahr 1853.

****
*

Der Einsatz der vibrierenden Epiglottis beschränkt sich in Afrika nicht auf die orientalisch beeinflußten Kulturzonen. In den Bantu-Gebieten findet er sich jedoch erheblich seltener als im Sudan. Diese Beobachtung ist wichtig in Hinblick auf die afroamerikanische Musik, bei deren Betrachtung häufig ein undifferenzierter Begriff von "Afrika" verwendet wird. Bemerkenswert ist daher, daß auch in diesem Milieu die Epiglottisvibration auftritt. Es handelt sich um jene Intonationstechnik, die in der Jazzterminologie "dirty" genannt wird.

5. USA: "Southern Casey Jones" Brunswick 10 359 B/1

Brunswick 10 359: This is the Blues. A collection of authentic blues recordings vol. 9. Johnnie Temple. Jesse James. Kommentar: H.Herder. Originalaufnahme: DECCA Records matr.90761

Jesse James: Gesang
Cripple Clarence Lofton: Klavier
Ungenannt: Gitarre

Der Plattenkommentar berichtet über den Sänger folgendes: "Wie sein richtiger Name lautet, wurde nie bekannt. Er nannte sich Jesse James nach jenem legendären Bank- und Eisenbahnräuber, der um die Mitte des 19.Jh. in die Geschichte des Wilden Westens einging. Ob dieser Jesse James tatsächlich auch den Armen geholfen hat - wie in der Überlieferung berichtet wird - ist fraglich. Zweifellos hatte sich aber der Sänger Jesse James mit dem Pseudonym auch diese Legende zunutze machen wollen.

Er erschien am 3. Juni 1936 in Sträflingskleidung und unter Bewachung im Plattenstudio der amerikanischen Decca und bat darum, einige Blues-Titel aufnehmen zu dürfen. Die Aufnahmesitzung war nicht verabredet gewesen, kam aber doch zustande. Der farbige Sträfling nahm vier Titel auf und brach dann unter der Anspannung zusammen. Anschließend wurde er in das Gefängnis zurückgeführt, und man hörte nie wieder etwas von ihm."

****
*

Die Kehldeckelvibration wird selten mit solcher Ausschließlichkeit verwendet wie in den bisher vorgestellten Beispielen. Im Normalfall ist sie ein Verzierungselement einer umfassenderen und musikalisch bedeutsameren Vortragstechnik, die darin besteht, den Phonationsdruck so weit zu steigern, daß die Stimmfalten von harmonischen in chaotische Schwingungen übergehen. Das heißt, die Artikulation bekommt in Lautstärke und Timbre einen schreienden Charakter. Als Rezitationstechnik kann sie "Hyperphonie" genannt werden. Da der Schrei mit Belcanto nicht vereinbar ist, wurde er aus der westlichen Kunst- und Zöglingsmusik getilgt. Im größten Teil der Welt und vor allem im

Epenfeld behielt er jedoch seine musikalischen Valenzen.

6. IRAN: "Kuroghli" OCORA C 560136 Nr.7

OCORA C 560136: Iran. Bardes du Khorassan. Aufnahmen 1997 und Kommentar: A.Youssefzadeh. Paris 1998.

Roshan Golafruz: Rezitation und Laute "dotar"

[Roschán Golafrús] wurde 1956 geboren und lebt in einem Dorf in der Nähe von Shirvan. Er repräsentiert die 9. Generation einer Familie von Berufssängern, "bakhshi" [bachsch¡] genannt, die den Barden des europäischen Mittelalters vergleichbar sind. Sein Repertoire lernte er von seinem Vater.

Die dotar (= die Zweisaitige) ist die volkstümlichste der mittelasiatischen Langhalslauten. Unter ihrem persischen Namen findet sie sich von Tadschikistan bis Bengalen. Formgleiche Instrumente mit anderen Namen werden in allen türkisch beeinflußten Gebieten einschließlich der Balkanländer verwendet.

"Kuroghli" [Korolé] ist die persische Lautform von türkisch "Köroglu" = der Sohn des Blinden. Es handelt sich um den bekanntesten Epenhelden aller mittelasiatischen Völker, Azerbajdschans und der Türkei. Sein Vater, ein Schmied, wurde von einem Tyrannen aus reiner Willkür geblendet, worauf der Sohn sein Leben dem Kampf gegen die Ungerechtigkeit der Herrschenden widmet. Der Text der Aufnahme ist eine Rede Kuroghli's an seine Feinde vor einer Schlacht, von der die Anfangsverse mitgeteilt sind. Die pathetische, großsprecherische Rhetorik ist charakteristisch für das epische Milieu.

TEXT: Es ist der Tapfere, der den wahren Wert eines Gastes kennt.
Ein Feigling ist nicht wert, Gäste zu empfangen.
Das Pferd kennt den wahren Wert eines Schlachtfeldes.
Ein Esel ist nicht wert, in das Schlachtfeld zu galoppieren...

CHORASAN (= "Ort des Sonnenaufgangs") ist die nordöstlichste und gleichzeitig größte und ethnisch inhomogenste Provinz des Staates Iran. Neben Persern in eigentlichem Sinn wird sie von Belutschen, Lori, Kurden, Sistani, Türken, Turkmenen, Uzbeken usw. bewohnt. Die Hauptstadt Mesched ist eine der heiligen Stätten der Schia, da sich dort das Grabmal des Imams Ali Reza befindet, dessen Wiederkehr von den gläubigen Schiiten erwartet wird.

****
*

Durch seine Verbannung aus dem Gesang entschwand der Schrei auch dem Bewußtsein der westlichen Musikwissenschaft. Die Musik der "westlichen" Superstratkultur mag tatsächlich ohne ihn beschreibbar sein. Zum Verständnis der epischen Rezitationstechniken ist jedoch seine Betrachtung unumgänglich,

daher sei an dieser Stelle eine Skizze seiner hypothetischen Musikgeschichte versucht.

Der Schrei ist eine allgemeinmenschliche Ausdrucksform, über die darüberhinaus die meisten Säugetiere verfügen. Er dient zur Verständigung über große Distanzen, Warnung vor Gefahr und Kundgabe gesteigerter Erregung in Gutem oder Bösem. Bei Lebensformen, die sich überwiegend im Freien abspielen, ist der Schrei eine unreflektierte Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit schwächt sich für das Einzelindividuum in dem Maß ab, in dem sich die Menschen zivilisationsbedingt näherrücken. Andererseits gebären die Menschenmengen, die sich in Marktzentren und Städten zusammenfinden, den Beruf des Ausrufers, "Marktschreiers", im Gefolge der Herrscherkasten auch den Preisrufer.

Wie schon erwähnt, hat die Epik bei den Viehzüchtern der großen Steppenregionen kulturhistorisch ihren stärksten Rückhalt. Dabei handelt es sich um eine Wirtschafts- und Lebensform "im Freien". Kinder lernen in Steppenpopulationen das Schreien gleichzeitig mit dem Sprechen. Wer solche Regionen besucht, kann beobachten, mit welcher Mühelosigkeit 10jährige aus dem Sprechton in eine unglaubliche Lautstärke wechseln, unglaublich zumindest für mitteleuropäische Städter. Der Gesang eines Hirtenknaben aus dem Sudan gibt einen - bereits melisch stilisierten - Eindruck davon.

7. NIGER - WODAABE: Chant de jeune berger Playa PS 65009 Nr.1

Playa sound PS 65009: Nomades du désert. Les Peulhs du Niger.
Aufnahmen 1983 und Kommentar: R.Francois, M.Gomes. Boulogne o.J.

Keine Angaben zur Person des Sängers oder Inhalt des Gesanges.

Die FULBE (englisch FULANI, franz“sisch PEUL) siedeln in mehr oder minder großen Enklaven zwischen anderen Völkern von Senegal und Guinea bis Nordkamerun. Ihr Idiom Fulfulde gehört zur atlantischen Subfamilie der nigritischen Sprachen, nächstverwandt den Sprachen der Serer und Wolof. Die ältesten Nachrichten über eine Fulbegruppe stammen von den Tukulor (wahrscheinlich von englisch "two colours" = zwei Farben), die im 7.Jh.n.Chr. ein Reich am mittleren Senegal beherrschten, wo sie heute noch siedeln. Den Islam übernahmen sie im 11.Jh. und waren von da an eiferige Verbreiter des Glaubens. Aus dieser Zeit stammt der vorherrschenden Gelehrtenmeinung nach die bis heute anhaltende ethnische Zweiteilung der Fulbe.

Die Tukulor sind seßhafte Ackerbauern mit negroidem Phänotyp und stark pigmentierter Haut, d.h. sie sind "Schwarze". Berberpopulationen, die sie ihrem Reich einverleibt hatten, sickerten in die Savannen des Futa Toro südlich des Senegal-Flusses, die für Viehzucht gut geeignet waren. Dabei übernahmen sie die Sprache der Tukulor, behielten jedoch ihre nordafrikanische Nomadenkultur bei. Dadurch entstand der nomadische Teil der Fulbe mit europidem Gesichtsschnitt und (relativ) schwach pigmentierter Haut. Sie werden mancherorts BORORO genannt. Diese nomadischen Fulbe trieben in erster Linie die Ostwanderung voran, allerdings immer gefolgt von ihren seßhaften

Verwandten, die Anfang des 19.Jh. einen Djihad (Glaubenskrieg) ausriefen, der den gesamten Raum von Senegal bis Nordnigeria erfaßte. Das vorliegende Musikbeispiel wurde bei dem Bororo-Stamm der WODAABE in der Republik Niger aufgenommen.

****
*

Unter diesen Lebensumständen ist es selbstverständlich, daß die Technik der Hyperphonie eine künstlerische Überhöhung erfuhr. Vor allem eine mit der Epik kommunizierende Gattung ist dafür prädestiniert: das Preislied. Dieses ist einerseits Teil der Epik, da die "guten", zur eigenen Gruppe gehörenden Helden nicht nur die Zentralgestalten des Tatenberichtes sind, sondern auch der dafür vorgesehenen Lobpreisungen. Die Herrscherkasten bedienten sich wahrscheinlich von Anfang an dieses Mittels zur Repräsentation, womit das Preislied ein Vorläufer der politischen Propaganda wird und die Preisrufer und Epenrezitatoren zu den "Medien" ihrer Epochen und Kulturen. Die folgende Aufnahme aus Uzbekistan ist ein Preislied in archaischem Vortragsduktus, jedoch mit modernem Inhalt.

8. UZBEKISTAN: Kata Achoula Auvidis W 260008 Nr.1

Auvidis W 260008: Inedit. Voix de l'Orient sovietique. Aufnahmen 1985-1988: P.Simonin. Kommentar: F.Gründ. Paris 1989.

[Adildschán Yussópov, Abdulnábi Sainásov]: Rezitation

Der [katá atschulá] ist ein Preisliedtyp aus Fergana, einer großen Taloase am Oberlauf des Syr Darja, wo ältere Musiktraditionen erhalten blieben als bei den Uzbeken der großen Ebene. Er wird von einem Rezitator oder - wie auf der vorliegenden Aufnahme - alternierend von zweien ausgeführt und erfordert große Kraft, da er in schreiender Lautstärke intoniert werden muß. Das Musikbeispiel ist ein Preislied auf Uzbekistan im Sinn der Sowjetideologie. Die sowjetische Kulturpolitik bewilligte in den mittelasiatischen Republiken die Verwendung traditioneller Kunstformen zur Verbreitung offiziell gewünschter Inhalte, um auch jene Bevölkerungsschichten zu erreichen, die der westlich geprägten Superstratkultur der UdSSR fern standen.

Die UZBEKEN sind Nachkommen turksprachiger Stämme, die zu Beginn des 13.Jh. unter die Herrschaft der Weißen Horde, einer westlichen Heeresabteilung der Mongolen, gerieten. Möglicherweise tragen sie den Namen eines der damaligen Herrscher, des Khans Uzbek (1282-1342). Nach dem Ende der Mongolenherrschaft eroberten sie vom 15.Jh. an sukzessive die Gebiete des heutigen Uzbekistan. Sie vermischten sich rasch mit der ansässigen turksprachigen und iranischen Bevölkerung, wobei letztere die kulturelle Entwicklung dieser Gebiete erkennbar weiter beeinflußte und prägte.

Seit dem zweiten Drittel des 19.Jh. erreichte die Expansion des Zarenreiches auch die Territorien der Uzbeken. Zwischen 1865 und 1876 wurden sie teils erobert, teils als Protektorate an das russische Reich angeschlossen, was gegen das Jahrhundertende zu Aufständen führte. Von 1918 an experimentierte das kommunistische Regime mit verschiedenen Republiksgründungen in Mittelasien, die erst 1936 zu den heute noch gültigen Grenzziehungen führten. Die Anlage von Baumwollplantagen begann vor dem ersten Weltkrieg. Unter der Sowjetherrschaft wurde der Anbau so rücksichtslos vorangetrieben, daß heute weite Teile des Landes verwüstet sind und der Aralsee nur mehr einen verschwindenden Bruchteil seiner ehemaligen Wasserfläche hat.

****
*

Diese Vortragstechnik mag einem Mitteleuropäer des 20.Jh. fremdartig erscheinen, doch ist sie der europäischen Musikgeschichte keineswegs fremd. Im Norden Portugals sind die letzten Spuren analoger Rezitationsformen erhalten. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei dem Klandokument um eine Romanze, d.h. eine im mittelalterlichen Troubadourmilieu enstandene Kurzform der Epik. In Tras os Montes hat sie sich freilich vom höfischen Milieu weit entfernt - sie wird oder wurde beim Getreideschnitt auf den Feldern gesungen. Ferner kann sich der Phonationsdruck der beiden Vortragenden nicht mit dem der Uzbeken der vorhergehenden Aufnahme messen, daß sie 68 und 73 Jahre alt sind. Trotz dieser Unterschiede sind die Gemeinsamkeiten so groß, daß beide Rezitationen dem gleichen Vortragsduktus zuzuordnen sind.

9. PORTUGAL: "O conde de Alemanha" OCORA 558547 A/2

OCORA 558 547: Musiques traditionelles vivantes. I. Musiques de tradition orale. Portugal. Tras-os-montes. Chants du blé et cornemuses de berger. Aufnahmen 1978: A.Caufriez, M.Plumley. Kommentar: A.Caufriez. Paris 1980.

Antonio Evangelista Marao, Antonia das Horas de Sousa: Rezitation

Die Interpreten sind 68 (Marao) und 73 (de Sousa) Jahre alt. Sie gehören laut Plattenkommentar zu den letzten, die die Regeln des "alten" Gesangsstils beherrschen. Ihre Vortragstechnik sollte ein Anlaß sein, romantisch aufgesüßte Vorstellung vom Minnesang auf ihren Realitätsgehalt zu überprüfen.

Tras os Montes (= Jenseits der Berge) ist die Nordostprovinz von Portugal. Durch die relative Abgeschlossenheit des Berglandes konnten sich hier Altformen besser erhalten als in anderen Teilen Portugals. Zum Text ist zu bemerken, daß er wohl den Titel "Der Graf aus Deutschland" trägt, dieser Graf jedoch nur der Anlaß der Handlung ist. Die aktiven Personen des Geschehens sind zwei Frauen.

TEXT: Verheiraten Sie mich, mein Vater, verheiraten Sie mich,

ich habe das geforderte Alter.
Die anderen meines Alters
haben bereits Mann und Kinder.
- Diese Gegenden kennen kaum einen
Mann von größerem Ansehen.
- Um ehrlich zu sein, dieser Graf aus Deutschland
wäre für mich sehr schicklich.
- Aber dieser Graf aus Deutschland
hat schon Frau und Kinder.
- Laden Sie ihn ein, mein Vater,
ein Abendessen mit uns zu teilen.

Im Lauf des Mahles
fing die Prinzessin zu lachen an.
- Erinnerst du dich nicht, oh Graf,
an unsere einstigen Liebesspiele?
- Verhielte es sich so, meine Tochter,
ist deine Ehre dahin!

- Graf, töten Sie die Frau,
heiraten Sie meine Tochter!
- Wie könnte ich sie töten,
verdient sie doch nicht, zu sterben.
- Findest du da keine Lösung,
kostet es dich das Leben.

Der Graf kehrt nach hause zurück,
traurig denkt er an sein Leben.
Das Essen wurde ihm vorgesetzt,
doch aus Kummer ißt er kaum.
Die Augen voll Tränen
spricht er mit schwacher Stimme:

- Oh du, deretwegen ich traurig bin,
könntest du mir ein wenig Freude geben?
- Wie könnte ich sie dir geben,
dir, Gemahl meines Lebens?
- Der König hat mir befohlen, dich zu töten,
daß ich seine Tochter ehelichen kann.
- Dieser verbrecherische König,
der schon so oft Streit mit meiner Familie gesucht hat!
Ließ er doch schon meinen Vater
und meinen Bruder töten.

Sie wandte sich im Saal,
um zur Küche zu gehen.
- Lebt wohl, Mägde, lebt wohl, Ehrendamen,
denen meine Zuneigung gehört!

Ruft einen Barbier,
daß er mir das Blut ablasse,
mich entleere meines Blutes,
bevor sich der Tag erhebt.
Komm her, mein Kind,
trink die Milch der Bitternis.
Morgen schon werde ich tot sein
und sogleich ins Grab getragen.

Doch siehe, vom Himmel fiel eine Botschaft,
von der Hand Gottes geschrieben.
Der König kam zum Sterben,
und ebenso die Prinzessin, seine Tochter.

****
*

Da die Romanze aus Portugal bei der Feldarbeit gesungen wird, könnte sie in US-amerikanischer Terminologie als "field holler" bezeichnet werden. Tatsächlich kehrt bei den field hollers die gleiche Vortragstechnik wieder. In den Gefängnisfarmen ("state farms") der Südstaaten werden Verhältnisse der Sklavenzeit konserviert, zu denen auch die work songs und field hollers gehören. Aus diesem Repertoire stammt "Ol' Hanna", im Black English eine Bezeichnung für die Sonne, deren Untergang das Ende des Arbeitstages anzeigt. Der mehrfach erwähnte Ausdruck "dead man" bezeichnet einen lebenslänglich Verurteilten.

10. USA: "Ol' Hannah" Folkways FJ 2801 A/1

Folkways Records FJ 2801: Jazz Vol.1. The South. Kommentar. M.Asch. New York 1950.

Doc Reese: Rezitation

****
*

Der Blues und seine verwandten Formen, zu denen auch der field holler gehört, entstammt einer späten Westextension des Epenfeldes, die in den schwarzen Populationen der Südstaaten eingelagert blieb. Ihre höchste künstlerische Stilisierung erfuhren die epischen Vortragstechniken in Orient, wo wie in keinem anderen Kulturareal die Traditionen von Nomaden und Seßhaften jahrtausendelang aufeinanderprallten und miteinander verschmolzen.

Als Kunst der Fürstenhöfe geriet die Epik in Kontakt mit anderen Künsten wie theoretisch regulierten Tonsystemen und ebensolchen Poetiken. Wie die ältesten epischen Texte (Gilgamesch 3.Jahrtausend v.Chr.) zeigen, müssen diese Prozesse schon in vorgeschichtlicher Zeit eingesetzt haben. Sie durchlaufen seither in sich immer wieder erneuernden Wellen den Orient, und

vor allem im Sudan scheint es, als dominierten epische Traditionselemente sogar im Milieu der heutigen Kommerzmusik.

Im traditionellen orientalischen Kunstgesang wurde die Hyperphonie, der „Schrei", nicht wie in Europa ausgeschieden, sondern in das Inventar musikalischer Gestaltungsmittel integriert, das die Modustheorien im gesamten Orient einschließlich Indiens zur Ausführung der Kunstmusik bereitstellen. In exemplarischer Weise wird der Wechsel von stimmlicher Normallage (Orthophonie) und gesteigertem Phonationsdruck (Hyperphonie) in der folgenden Rezitation eines klassischen Gedichtes (ghasél) aus dem Iran vorgeführt.

Es besteht im Original aus 6 durch eine Zäsur getrennten Langzeilen, die im Vortrag durch Wiederholung zu strophenartigen Gebilden ausgeweitet werden. Zwischen diese Pseudostrophen sind in unregelmäßigen Abständen melisch bewegte Vokalisen eingeschoben. Der Wechsel von Orthophonie und Hyperphonie hat folgende Struktur:

Vokalise (orthophon)
1. Halbvers: orthophon
2. Halbvers: hyperphon
3. - 4. Halbvers: orthophon
5. - 8. Halbvers: hyperphon
Vokalise (hyperphon)
9. - 10. Halbvers: hyperphon
Vokalise (hyperphon)
11. - 12. Halbvers: hyperphon
Vokalise (hyperphon)
11. - 12. Halbvers: orthophon

Zu beachten ist, daß trotz des musikalischen Charakters, den der Vortrag vor allem durch die Vokalisen bekommt, nach traditioneller persischer Auffassung die Rezitation des Textes im Vordergrund steht.

11. IRAN: "Er goß auf die Erde den Rausch" BäMu BM30L2005 B/2

Bärenreiter Musicaphon BM 30L2005: UNESCO-Reihe - Musik des Orients 5. Die Musik des Iran. Platte II. Aufnahmen o.J. und Kommentar: A.Daniélou. Kassel, Basel, Tours, London o.J.

Zabihi: Rezitation

TEXT: Er goß auf die Erde den Rausch, von dem eure Becher gefüllt sind.
Er beseelte den Mann und die Frau.

Er gab das Herz des Madschnún in die Hände der Leila.
Auf die Lippen Azras legte er Seele und Leben der Vameg.

Zur Verwirrung brennender Herzen säte er Schönheitsflecken
auf süße Gesichter.

Er gab den Blumen Farbe und Duft,
den Gesang der Nachtigall davon zu speisen.

Er verstreute im Wind unseren Namen und Ruhm
und machte uns närrisch und elend.

Er fand auf dem Weg den geringen Iráqi
und blies seinem Herzen das Feuer der Leidenschaft ein.
Übersetzung: M.Bente

Der Text, in der Originalform ein Ghasel, stammt von Fachruddín Ibrahím Iráqi, Sufi-Scheich und mystischer Dichter. Im Iran unbekannten Datums geboren, begibt er sich früh mit einer Derwischgruppe auf Wanderschaft und verbringt längere Zeiten in Indien, Kleinasien und Ägypten, wo er im Jahr 1287 stirbt. In seinen Texten ist die für die klassische persische Dichtung insgesamt charakteristische Verschränkung von weltlicher und geistlicher Liebe auf die Spitze getrieben.

****
*

Analoge Gestaltungsmittel des Vortrags finden sich, soweit modale Musiktraditionen reichen, zu denen unter anderem auch der Flamenco gehört. In der folgenden Aufnahme von El Flecha de Cádiz wird der Wechsel des Phonationsdrucks in gleicher Weise verwendet wie in der iranischen Interpretation des Ghasels von Iraqi. Nach einer Einleitungsvokalise und einem ersten Abschnitt (Strophe??) in orthophoner Intonation beginnt der "cantaor" den zweiten gesungenen Abschnitt hyperphon und behält die Hebung des Drucks bis zum Finale bei, das reich mit Melismen durchsetzt ist. Wie bei dem iranischen Rezitator ist auch bei El Flecha die Grundhaltung des Vortrags nicht gesanglich, sondern deklamatorisch.

12. SPANIEN: "Me encomende" Hispavox 5304032351 A/1

Hispavox 530 40 3235 1: Maestros del cante. Grabaciones historicas.
El Flecha de Cadiz. Aufnahmen 1972. Madrid 1987.

El Flecha: Cantaor (Bezeichnung für die Meister des Flamencogesanges)
Felix de Utrera: Guitarrista

Angaben zur Person von El Flecha de Cadiz sind nicht vorhanden. Unter den bekannten Flamencosängern steht seine Vortragstechnik dem orientalischen Kunstgesang überdurchschnittlich nahe.

****
*

Mit den letzten beiden Beispielen wurde der Bereich der Epik zwar

nicht geographisch, wohl aber gattungsmäßig verlassen. Sie gehören zur "Musikgeschichte des Schreis". Das nächste Klangbeispiel aus Mauretanien führt wieder in die Epik zurück und gibt Anlaß, über das Alter der Vortragstechniken nachzudenken. Direkte Dokumente zum Thema liegen nicht vor. In den Žußerungen der antiken Autoren, beginnend mit Homer, finden sich keine Hinweise, die das Klangbild der Epenrezitation zumindest gedanklich rekonstruierbar machen. Anders steht es um die Musikinstrumente, mit denen sich die Rhapsoden begleiten. Die Bildüberlieferung des Altertums erlaubt in Verein mit Schriftqellen eine weitgehende Rekonstruktion der Geschichte eines wichtigen Begleitinstruments, der Laute.

Sie taucht Ende des 3. Jahrtausends vor Christus mit den Akkadern, einem altsemitischen Volk, in Mesopotamien auf, wo die nomadischen Ankömmlinge seßhaft werden. Da die Laute den Sumerern bis dahin unbekannt war und keine Indizien für eine andere Herkunft zu finden sind, scheint sie bei jenen orientalischen Steppennomaden entwickelt worden zu sein, von denen die seßhaft gewordenen Akkader ein Zweig sind. Der organologische Ahne der Laute ist der Musikbogen mit Resonanzkörper, der bis in dieses Jahrhundert im Tropengürtel häufig anzutreffen war.

Die entscheidende Neuerung gegenüber dem auch mehrsaitig hergestellten Musikbogen ist die Lagerung der Saiten parallel zur Decke des Resonanzkörpers mit Hilfe eines Stegs, wie er bis heute bei allen Lautenabkömmlingen verwendet wird. Zusammen mit der Annäherung des Bogens an die Gerade, der dadurch zum Hals wird, ermöglicht diese Erfindung die Grifftechnik, mit der auf einer oder nur wenigen Saiten der Intervallvorrat für beliebig viele Musikstücke zu gewinnen ist. In der Sachs'schen Terminologie wird die Urform der Laute als "Binnenspießlaute" bezeichnet.

In einem technischen Merkmal blieben die Lauten der Akkader dem Musikbogen verbunden: Die Saiten wurden nicht mit Wirbeln am Oberende des Halses befestigt, sondern mit Bünden, die sich bei drei- oder viersaitigen Lauten über die ganze Länge des Halses verteilen. Als Folge davon haben die Saiten unterschiedliche Länge. Gestimmt werden sie durch Verschieben der sehr fest sitzenden Bünde. Diese Instrumente lassen sich auf altmesopotamischen und altägyptischen Bildwerken klar identifizieren, und in einem ägyptischen Grab aus der Mitte des 2. Jahrtausends vor Christus wurde ein vollständig erhaltenes Exemplar gefunden ("Harmosislaute"). Trotz seines Alters von mehr als 4000 Jahren ist dieser Lautentyp nicht vollständig von jüngeren Entwicklungen verdrängt worden, sondern er findet sich heute noch in der Sahara und im Sudan. Kontaktmikrophone ermöglichen seine Aufnahme in elektroverstärkte Besetzungen.

Der mauretanische Rezitator des folgenden Klangbeispiels begleitet sich auf einer solchen Spannbundlaute, die den Namen "tidinit" trägt. Ihre Benützung ist ausschließlich Männern vorbehalten. Die Sängerinnen begleiten sich auf der nur von ihnen und nicht von Männern gespielten Harfe "ardin". Diese ist konturgleich mit Harfen auf altägyptischen Darstellungen, die ebenfalls in Frauenhand liegen. Von diesen beiden wichtigsten Instrumenten der Mauretanier läßt sich das hohe Alter nachweisen. Bei den Techniken des Vokalvortrages, der damit begleitet wird, ist das auf Grund seiner Immaterialität nicht möglich, doch macht das extreme Beharrungsvermögen bei

den Musikinstrumenten wahrscheinlich, daß auch sie ein vergleichbares oder vielleicht noch höheres Alter haben.

Einige Bemerkungen zur Aufnahme: Auf ein Lautenvorspiel folgt eine Einleitungsvokalise, in der der Rezitator [áhmedu uld meídda] seine Virtuosität in der melischen Ausgestaltung der Hyperphonie demonstriert. Anklänge an Flamencophrasen sind unüberhörbar. Die Rezitation, deren Inhalt nicht angegeben ist, erfolgt in stimmlicher Normallage. Sie wird im Gegensatz zur rhythmisch freien Einleitung von einer 12zähligen Formel mit der Struktur [I..I..I.I.I.] begleitet, die im Umkreis der Sahara häufig auftritt. In Mitteleuropa finden sich analoge Gebilde bei den sogenannten "Zwiefachen", d.h. bei Tänzen, deren Rhythmen sich nach westlicher Interpretation aus zwei verschiedenen Taktarten (Zweiviertel und Dreiviertel) zusammensetzen. Der Perkussionseffekt entsteht dadurch, daß der Musiker nicht nur die Saiten der Laute zupft, sondern auch mit dem Daumen der rechten Hand auf die Felldecke des Resonanzkörpers schlägt. In leicht modifizierter Form wird diese Technik auch auf den Langhalslauten in Anatolien verwendet.

13. MAURETANIEN: Vagho "Arraisruz" OCORA OCR 28 B/1

OCORA OCR 28: Republique Islamique de Mauretanie. Musique Maure. Aufnahmen 1965 und Kommentar: Ch.Duvelle.

Ahmedou ould Meiddah: Rezitation und Spannbundlaute "tidinit"

Keine Angaben zur Person vorhanden.

Die Grenzen der heutigen Republik MAURETANIEN sind ein Produkt des Kolonialismus und wurden zwischen 1900 und 1905 festgelegt. Ackerbau ist nur am Senegal möglich, das übrige Land hat Steppen und Wüstencharkter. 80% der Einwohner sind eine arabisch-berberische Mischbevölkerung (MAUREN), 20% gehören zu verschiedenen Sudanvölkern (Fulbe, Mande, Wolof usw.). Staatsreligion ist der sunnitische Islam. Dessen frühe Virulenz wird durch die „fundamentalistischen“ Almoraviden bezeugt, die sich im 11.Jh. um einen Fürsten der Sanhadja-Berber bildeten und in kurzer Zeit die ganze Westsahara, den westlichen Maghreb und das maurische Spanien eroberten.

Ursprünglich war das Land schwarz besiedelt, doch begann die Einwanderung von Berbern schon in der Spätantike. Durch die islamische Expansion wurde der Bevölkerungsdruck aus dem Norden erheblich verstärkt. Eine im 15.Jh. einsetzende arabische Infiltration führte zu den heutigen ethnischen Verhältnissen. Ab der Mitte des 15.Jh. errichteten Portugiesen befestigte Niederlassungen an der Atlantikküste, die in den folgenden Jahrhunderten von Franzosen, Holländern und Engländern umkämpft wurden, bis sich Frankreich 1783 im Vertrag von Versailles die Vorherrschaft sicherte. Die heutige Republik Mauretanien wurde im Jahr 1960 unabhängig.

****
*

Die Spannbundlaute ist im ganzen Sudan verbreitet, jedoch nicht in den Nilländern und damit auch nicht in der Republik Sudan. Wo sie auftritt, befindet sie sich in der Hand von Epenrezitatoren. So verwendet sie auch ein Rhapsode der [Dschérma] in der Republik Niger, wo sie den aus der Hausa-Sprache stammenden Namen "molo" trägt. Der aufgenommene Ausschnitt hat den mythischen Ursprung der Dscherma zum Inhalt. Bemerkenswert ist die Technik des Rezitators, jeden Vers nicht nur hyperphon, sondern mit einem ausgeprägten Schrei zu beginnen. Diese anstrengende Vortragsweise erinnert an professionelle Ausrufer. Sie dient dazu, im Menschengewühl eines sudanischen Marktes Aufmerksamkeit zu erregen und Zuhörer anzulocken. Die Hyperphonie ist hier ihrem vormusikalischen Ursprung sehr nahe. Ein Ansatz zu musikalischer Stilisierung ist lediglich in der Regelmäßigkeit der Wiederholung zu erkennen.

14. NIGER - DJERMA: Epopée des Djerma OCORA C 559056 Nr.2

OCORA C 559056: Anthologie de la musique du Niger. Aufnahmen 1963 und Kommentar: T.Nikiprowetzky. Paris 1990.

Gruppe DOUMKA: 2 Rezitatoren, Spannbundlaute "molo"

Angaben zu den Personen nicht vorhanden.

Die DJERMA [Dschérma] sind die östlichen Nachbarn der Songhay und übernahmen zu einer nicht bestimmbaren Zeit deren Sprache. Wahrscheinlich ging auch ihre Islamisierung damit Hand in Hand. Exakte Daten ihrer Geschichte sind nicht bekannt. Ihrer eigenen Überlieferung zufolge wanderten ihre Vorfahren aus Gebieten in der heutigen Republik Mali ostwärts und überschritten den Niger. Durch die Kolonialgrenzen kamen die Djerma zur Republik Niger.

****
*

In einer Region, in der die epischen Traditionen so lebendig sind wie im Sudan, ist es nicht verwunderlich, daß einschlägige Phrasierungstechniken auch auf das Instrumentalspiel übergreifen. Vor allem die meist ein- oder zweisaitigen Fiedeln eignen sich durch Spieltechnik und Klang gut zur instrumentalen Nachahmung hyperphoner Vokaltechniken. Das melische Thema der folgenden Instrumentalaufnahme aus Mali entstammt dem Hochzeitsrepertoire der Fulbe. Das Führungsinstrument ist die Spannbundfiedel [sokú].

Im Gegensatz zu den Spannbundlauten läßt sich die Ahnenreihe der Fiedeln nicht bis in das Altertum zurückverfolgen. Die ältesten unwiderleglichen Bezeugungen von Streichinstrumenten stammen aus dem 9.Jh. NACH Christi Geburt und beziehen sich auf Bautypen mit Wirbeln.

Entstehungsraum und historische Schicksale der Spannbundfiedeln sind vollständig unbekannt. Instrumente wie die [imsád] der Tuareg (siehe Klangbeispiel 3) bezeugen, daß auch sie Abkömmlinge des Musikbogens sind.

Die Technik des sokou-Spielers ist ein Demonstrationsbeispiel zum Studium der Mikrovarianz. Diese besteht in einem fortdauernden Wechsel von Intervallkombinationen und Klangfarben entlang vorgegebener melischer Phrasen oder Strophen. Ein Teil dieser Mittel wird in der europäischen Musik unter dem Begriff "Verzierungen" eingesetzt. In der sudanischen und insgesamt orientalischen Musik sind sie jedoch keine "Verzierungen", sondern das Material, in dem sich eine abstrakt gedachte modale Struktur erst akustisch konkretisieren kann. In dieser Verwendungsdichte ist die Mikrovarianz für einen "westlich" inkulturierten Hörer schwer wahrnehmbar, da sie infolge der Musikerziehung als unpräzise, vielfach sogar als "falsch" empfunden wird. Sie gehört jedoch zu den zentralen Elementen orientalisch-modaler Musikästhetik. Um für diese ein mehr als nur oberflächliches Verständnis zu gewinnen, ist die Gewöhnung des Hörvermögens an die Mikrovarianz unumgänglich.

Das Ensemble, das den Fiedler der Aufnahme begleitet, setzt sich zwar aus traditionellen Musikinstrumenten zusammen, ist jedoch in dem Sinn "modern", als diese Instrumente in der traditionellen Musik keine Ensemblebildungen eingehen. Zugleich stammen auch die Musiker und die verwendeten Themen von unterschiedlichen Ethnien (Bambara, Dioula, Fulbe, Mandingo usw.). Es handelt sich um den Versuch, unter Beibehaltung der traditionellen Ästhetik eine Musik zu schaffen, die über den tribalen Traditionen steht. Derartige Bestrebungen, teilweise mit Interferenzen zur Kommerzmusik, sind in den sudanischen Ländern vielerorts beobachtbar.

15. MALI: "Bri kamaye" Buda 92693-2 Nr.7

Buda records 92693-2: Musique du monde. Musiques du Burkina Faso et du Mali. Lassina Coulibaly et Yan Kadi Faso. Aufnahmen 1997: L.Coulibaly, J.-P.Fénardon. Kommentar: Ph.Chambon, H.Lecomte. Paris o.J.

Fanga Djawara: Spannbundfiedel "sokou"
Djeli Moussa Sissoko: Kerbstegharfe "kora"
Djourou Diallo: Querflöte "flé"
Lassina Coulibaly: Perkussionskalebasse "guita flé"
Mamadi Coulibaly: Netzrassel "tchitchacara"

****
*

Durch ihr hohes Alter und ihre weite Verbreitung übte die Epik einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf alle anderen Literaturgattungen aus. Dieser Einfluß beschränkt sich nicht nur auf literarische Motive und Themen, sondern auch auf die Vortragstechniken, die in Mitteleuropa freilich von den Trägern der Zöglingsästhetik ausgetilgt wurden. In den Kulturgebieten mit lebendigen epischen Traditionen lassen sich noch heute jene Übergangsprozesse finden, die in der europäischen Überlieferung nur literaturgeschichtlich zu

greifen sind.

Das folgende Klangbeispiel aus dem Iran illustriert den Übergang von epischer zu mystischer Dichtung. Der Text ist ein Ausschnitt aus dem Epos (neupersisch „dastán") "Zóhre und Táher". Nach 7 Jahren der Trennung, während denen er Zohre nicht sehen konnte, suchte Táher Ruhe in einem Garten und beobachtete dort eine Szene, die ihn unglücklich machte. Eine Nachtigall, verliebt in eine Rose, muß mitansehen, wie ihre Geliebte durch die Ungeschicklichkeit einer Krähe zerstört wird. Sie tötet die Krähe und begeht Selbstmord, indem sie sich in die Dornen des Rosenstockes stürzt.

Nachtigall und Rose sind in der klassischen persischen Dichtung, von der in Europa vor allem HAFIS bekannt wurde, die poetische Metapher für das mystische Liebespaar. Charakteristisch für diese Dichtung ist, daß sie sowohl "weltlich" wie auch "geistlich" gelesen werden kann. Von den islamischen Theologen werden diese Interpretationen zumeist abgelehnt, da sich die Grenzen zu Schwärmerei und moralischem Libertinismus zu leicht verwischen. Dem Mystiker sagt die vorliegende Textstelle, daß die Schönheit dieser Welt vergänglich und die Vereinigung mit dem unendlichen Geliebten nur über Schmerz und Tod zu erlangen ist.

Die Abzweigung vom Hauptstamm der Epik läßt sich grob in drei Schritten verfolgen. Zunächst gehört "Zóhre und Táher" nicht mehr zum Genre der Heldenepik, sondern es handelt sich um eine verstädterte, literarisierte Epik, die mit den Berichten von den Taten der Heroen nur Form und Kompositionsprinzipien, aber nicht mehr die Inhalte teilt. Diese Dichtung entstand, nachdem die Epik von seßhaften Populationen übernommen worden war, die zum epischen Milieu keine unmittelbare Beziehung hatten. Thematisch tritt an die Stelle der Heldentaten die tragische Liebe.

Der zweite Schritt ist die Auswahl der Textstelle. Im Epos illustriert sie die Gemütslage Tahers. Isoliert bildet sie eine in sich geschlossene Einheit, die in europäischer Terminologie als tragische Romanze bezeichnet werden kann. Der dritte Schritt ist die mystische Umdeutung, durch die sich der Text auch in seiner kommunikativen Funktion von der Epik entfernt und in die Sphäre volkstümlich-mystischer Religiosität rückt. Trotz dieser Veränderungen sinkt der Interpret nicht in musikalische Meditationen, wie sie romantische Vorstellungen mit dem Begriff "Mystik" verbinden, sondern er bedient sich der epischen Hyperphonie in ihrer steppentypischen, harschen Ausprägung.

16. IRAN: "Geraili" Kereshmeh KCD-106 Nr.1

Kereshmeh records KCD-106: Music of the Bards from Iran. Northern Khorasan. Aufnahmen 1994: M.Mohsenzadeh. Kommentar. A.Yousefzadeh. Los Angeles 1995.

Haj Ghorban Soleimani: Rezitation und Langhalslaute "dotar"
Alireza Soleimani: Langhalslaute "dotar"

[Hadsch Ghorbán Soleimáni] wurde 1920 im Dorf Aliab d im Norden Choras ns geboren, d.h. er war zur Zeit der Aufnahme 74 Jahre alt. Er entstammt

einer türkischen Familien von Barden und erlernte sein Repertoire von seinem Vater. Den Titel eines Mekkapilgers (hadsch) erwarb er sich schon in jungen Jahren. Den größten Teil seines Lebens beschränkten sich seine Auftritte auf die engere Umgebung seiner Heimat. Erst nach der "Islamischen Revolution" Chomeinis wurde er der persischen Öffentlichkeit bekannt. 1990 erhielt er am "Festival für revolutionäre Lieder und Musik" den Preis "Bester und authentischester Musiker". 1991 nahm er an Konzerten in Frankreich und Düsseldorf teil.

Angaben zu CHORASAN siehe Musikbeispiel 6

****
*

Der Minnesang des europäischen Mittelalters entstand unter orientalischem Einfluß und bediente sich ähnlicher Motive und Stilmittel wie die orientalischen Barden. In der mitteleuropäischen Überlieferung sind davon nur Texte erhalten. In den Randgebieten Europas, namentlich im Süden, finden sich noch lebendige Traditionen im Geist der Troubadourdichtung. Der Text des folgenden Liedes aus Kalabrien oszilliert in gleicher Weise zwischen geistlicher und weltlicher Liebe wie die entsprechende Dichtung im Orient, namentlich im Iran.

Die Vortragsweise ist geeignet, romantische Vorstellungen vom Minnesang zurechtzurücken. Nicht süßlicher Schmelz und schmeichelnde Melodien beherrschen das Klangbild, sondern das gleiche schreiende Timbre und die fallenden Melodiebewegungen wie bei [Hadsch Ghorbán Soleimáni], dem Interpreten des soeben gehörten Klangbeispiels aus Choras n, wenngleich bei dem Text des kalabrischen Liedes keine unmittelbare Beziehung zur Epik erkennbar ist.

17. ITALIEN: "Alla Ionnuvuchisa" Musicaphon BM 55803 Nr.20

Musicaphon BM 55 803 CD: Folk music of Calabria, Italy. Traditional Music of the World 3. Internationales Institut für traditionelle Musik. Aufnahmen 1977-1985 und Kommentar: A.Ricci, R.Tucci. Berlin 1991.

Carmelo Iacoi: Rezitation, "chitarra battente"
Giuseppe Iacoi: Rezitation

Die chitarra battente hat eine doppelt bis dreifach so hohe Zarge wie die international verwendete Gitarre. Die hölzerne Schalldecke ist in ihrem unteren Teil nach hinten gewölbt. Die meistverwendete Bespannung hat 9 Saiten, 4 doppelchörig und eine einzelne Diskantsaite. Das Instrument wird von den Kalabresen als "autochthon" betrachtet.

TEXT: Ich wüßte gern, wer die Welt erschuf,
und machte sie so schön;

das Meer und auch die Wellen erschuf,
und Boote, auf ihnen zu segeln;

wer den Mond so rund erschuf,
und die Sterne, ihn zu verehren;

und wer dich weiße Taube erschuf,
Herrin des Himmels, des Meeres.
(Übersetzung: A.Ricci, R.Tucci)

Der in komprimierter Wiedergabe kurze Text wird durch Wiederholungen und exklamatorische Einschübe zu 8 vierzeiligen Strophen aufgeblasen, die die beiden Rezitatoren alternierend vortragen. Die Gitarrenbegleitung und die stärker melische Ausarbeitung der Strophen verhüllen oberflächlich die Strukturanalogien zu den Beispielen 8 und 9 („Katá atschulá" aus Uzbekistan und "O conde de Alemanha" aus Portugal).

KALABRIEN ist die südlichste Provinz Festlanditaliens, die "Stiefelspitze". Das Land stand im Mittelalter unter byzantinischer, maurischer, normannischer und spanischer Herrschaft, was einen von Oberitalien stark abweichenden Geschichtsverlauf bedingt. Dadurch und durch die gebirgige Oberflächenstruktur des Landes, durch das kein natürlicher Verkehrsweg führt, konnten sich hier Gesangs- und Musikformen erhalten, die im übrigen Italien (und erst recht in Mitteleuropa) ausgestorben sind.

****
*

Von den Klangdokumenten dieser Sendung ist vieles museal und manches in den jüngst vergangenen Jahrzehnten ausgestorben. Dennoch gibt es auch heute Regionen, wo die Epik zum aktivsten Teil des Musiklebens gehört und ihre Interpreten die höchste Popularität genießen - sie sind die "Pop-Stars" ihrer Gesellschaften. Eine solche Region ist Belutschistan, von wo die letzte Aufnahme stammt. Der Interpret Qaderdád gehört zu den Stars der Musikszene im Mittleren Osten. Seine Einkünfte aus regelmäßigen Turneen in die Ölfördergebiete des Persischen Golfs ermöglichen ihm den Unterhalt von vier Frauen, die das islamische Recht gestattet - je eine in Pakistan, Iran, Bahrein und Maskat, mit denen er über ein Dutzend Kinder hat.

Die Rezitationstechniken Qaderdáds entfernen sich weit von der Schlichtheit des archaischen Epenvortrags. Er nützt alle intonatorischen, mimischen und musikalischen Mittel, um durch dramatische Steigerungen und grelle Effekte die Aufmerksamkeit des Publikums zu erzwingen. Insofern ist er ein charakteristischer Entertainer des späten Industriezeitalters. In seinem

Vortrag findet sich jedoch nicht die geringste Konzession an den Geschmack der westlichen Hitparade. Auch die Musiker, die ihn auf der viersaitigen Fiedel sorúd und der dreisaitigen Langhalslaute tanburág begleiten, stehen uneingeschränkt in der musikalischen Tradition des Mittleren Ostens. Qaderdád und seine Gruppe repräsentieren eine nichtwestliche Moderne, die von westlichen Hörern zumeist nicht als solche erkannt wird, da sie gewöhnt sind, den Begriff "modern" nur auf ihre eigenen Hervorbringungen anzuwenden.

Die Aufnahme gliedert sich in zwei Teile, einen längeren epischen und einen kurzen lyrischen, der den Schluß bildet. Der epische Teil wird mit der 10zähligen Rhythmusformel namens "sim" begleitet. Sie hat die Struktur [I..I..I...]. Wie die 12zählige Formel des Beispiels 13 aus Mauretanien hat sie Entsprechungen im Repertoire der mitteleuropäischen Zwiefachen.
Ab 9.04 min. erfolgt der Übergang zum abschließenden Ghasél, das 9.24 min. beginnt. Der Text in Kurzfassung:

Schenke, bring uns zu trinken!
Heute Nacht bin ich bei meinem Geliebten,
morgen werde ich Wanderer sein.

Mit dem Beginn des Ghaséls wechselt die Begleitung auf eine 8/8Formel. Qaderdád benützt den Ruf nach dem Schenken zu einer hyperphonen Steigerung nach Art eines Markschreiers. Dieser Beruf wird im Orient bis heute ausgeübt. Die islamische Mystik gewinnt auch dem weinseligen Text einen geistlichen Hintersinn ab: "Jetzt bin ich in Zustand der mystischen Versenkung, doch er wird enden, und ich muß wieder den Zustand der Trennung und der Fremdheit in der Welt ertragen."

18. BELUTSCHISTAN: Shervand and Ghazal Buda 92633-2 Nr.4

Buda records 92633-2: Musique du monde. Baloutchistan: Bardes du Makran. Aufnahmen o.J. und Kommentar: J.During. Paris o.J.

[Qaderdád]: Rezitation
[Karimbáchsch Núri]: Fiedel "sorúd"
[Molabáchsch]: Langhalslaute "tanburág"

Der Text ist ein Ausschnitt aus dem Epos (belutschi "scherváND") "Hâni und She Morid", in dem die zwiespältige Position der Barden zur Sprache kommt.
TEXT:
She Morid war ein mächtiger Fürst, der mit seiner Kusine Hâni verlobt wurde, ohne sie gesehen zu haben. Ein anderer Adeliger namens Chákar traf sie durch Zufall und verliebte sich ob ihrer Schönheit, Weisheit und Standhaftigkeit sofort in sie. Er rief Sa'id, einen berühmten Musiker, und befahl ihm: "Geh, spiele bei She Morid und bitte ihn, mir Hâni zu geben. Ich werde dich mit Gold bedecken." Chákar wußte, daß She Morid - vom Spiel Sa'ids überwältigt - sagen würde: "Bitte mich, um was immer du willst, zur Belohnung."

So geschah es. Sa'id bat den verdutzten She Morid um Hâni, der sein

Versprechen nicht brechen konnte und einwilligen mußte. Hâni, die er bisher nie gesehen hatte, wurde hereingerufen, und er verfiel ebenfalls in eine besinnungslose Liebe zu ihr. Die Geschichte seiner Seufzer und seines Kummers ist lang und endet böse für die Musiker. In der Absicht, sich an Sa'id zu rächen, erließ er ein Gesetz, daß Musiker schwere Arbeit verrichten und hungern müssen.

Die BELUTSCHEN gehören zum iranischen Zweig der indoiranischen Subfamilie der Indogermanen. Zur Zeit der Eroberung des Sassanidenreiches durch die muslimischen Araber lagen ihre Wohnsitze noch im Norden des iranischen Raumes. Durch turkstämmige Invasoren wurden sie ab dem ausgehenden 1. Jahrtausend immer weiter nach Süden gedrängt, bis sie um 1200 ihre heutigen Wohnsitze im Südwesten Pakistans und Südosten Persiens erreichten. Die Grenze, die ihr Siedlungsgebiet durchschneidet, wurde von der britischen und iranischen Regierung im Jahr 1872 festgelegt. Sie sind sunnitische Muslime, teilen aber mit den Schiiten die Verehrung Hassans und Husseins, Söhne Alis und Enkel des Propheten. Der Kargheit des Landes wegen befinden sich viele Belutschen als Arbeitsmigranten in den Ölfördergebieten des Persischen Golfs, was vor allem ihren Sängern einen Aktionsradius für Tourneen gibt, den sie vor der Industrialisierung nicht hatten.

****
*

Neben den Plattenkommentaren verwendete Literatur:

Dauer A.M., Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. Jazzforschung/ Jazz research 20. Graz 1988. S.117 ff.

Enzyklopaedie des Islam. Geographisches, ethnographisches und biographisches W“rterbuch der muhammedanischen Völker. Hrsg.: M.Th.Houtsma. Bd.1-4. Leiden, Leipzig 1913-1934.

GROVE: The New GROVE Dictionary of Musical Instruments. Ed.: St.Sadie. Bd.1-3. London, New York 1987.

Hendler M., Banjo. Altweltliche Wurzeln eines neuweltlichen Musikinstruments. Afro-Amerikanische Schriften 1. Göttingen 1991.

Hickmann H., Ägypten. Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Altertums. Bd.1. Leipzig 1961.

Mark R.A., Die Völker der Sowjetunion. Ein Lexikon. Opladen 1989.

Murdock G.P., Africa. Its peoples and their culture history. New York, Toronto,

London 1959.

Sachs C., Real-Lexikon der Musikinstrumente. Hildesheim 1962.

Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Altertums. Bd.2. Leipzig 1984.

****
*
****
*

ZITAT-TEXTE: Hyperphonie

1) Beispiel 3

Er ist weder in das Tal gegangen
noch auf den Berg gestiegen.
Der, der sagt,
die Imzad sei im Schwinden,
hat nicht Othman von Hoffnung singen
und Tarzagh von Wiedergeburt spielen gehört.
Die Herde grast im Gras ihrer Träume
unter dem erfreuten Auge des weisen Mannes.
Die Wüste machte das Schwert,
das Luftspiegelungen bewaffnet.
Die Frauen unterrichten die Kinder
von der Lebenskraft großer Meister.
Seit dem Beginn der Geburten
ist der Takt der gleiche,
der unbefleckte mondförmige Stock,
der die Saite singen macht.
Der, der sagt, die Imzad sei im Schwinden,
hat nicht Othman von Hoffnung singen
und Tarzagh von Wiedergeburt spielen gehört.
(Übersetzung: K.Krieger)

2) Beispiel 4

Was geschah, mein Freund?
Gott befahl dir, zu warten,
als du um Erlaubnis batest,
in dein Land zurückzukehren.
Ob du länger verweilst oder in der Nacht davonziehst,
deine Schuld wird niemals getilgt.
Wer immer Ihn verrät,

bringt sich selbst in Gefahr.
Er kommt nieder vom Himmel,
geboren aus der Jungfrau Marriam.
Die Leute reden wenig über Ihn,
was sie von Ihm glauben.
Ein Freund weiß heutzutage nicht, was du fühlst.
Ein Freund versteht in unserer Zeit nicht,
was du am Herzen hast, und du bist schlaflos.
Selbst wenn er schläft, siehst du ihn niedersteigen.
Die Leute von heute haben zwei Zungen,
eine, um dich zu verleumden, die andere zum Gruß.
Jedermann sagt "zwanzig, zwanzig",
während ich sogar vergaß, eins und zwei zu zählen.
War es nicht unser Entschluß,
unser Lieben ewig fortzusetzen
und es nicht durch Unredlichkeit zu zerst“ren,
sondern es Tag für Tag blühen zu lassen?
War es nicht so?
Wo gehst du, wo?
Ich bin einsam, einsam.
(Übersetzung: Z.Bekele, R.Tanner)

3) Beispiel 6

: Es ist der Tapfere, der den wahren Wert eines Gastes kennt.
Ein Feigling ist nicht wert, Gäste zu empfangen.
Das Pferd kennt den wahren Wert eines Schlachtfeldes.
Ein Esel ist nicht wert, in das Schlachtfeld zu galoppieren...

4) Beispiel 9

Verheiraten Sie mich, mein Vater, verheiraten Sie mich,
ich habe das geforderte Alter.
Die anderen meines Alters
haben bereits Mann und Kinder.
- Diese Gegenden kennen kaum einen
Mann von größerem Ansehen.
- Um ehrlich zu sein, dieser Graf aus Deutschland
wäre für mich sehr schicklich.
- Aber dieser Graf aus Deutschland
hat schon Frau und Kinder.
- Laden Sie ihn ein, mein Vater,
ein Abendessen mit uns zu teilen.

Im Lauf des Mahles
fing die Prinzessin zu lachen an.
- Erinnerst du dich nicht, oh Graf,

an unsere einstigen Liebesspiele?
- Verhielte es sich so, meine Tochter,
ist deine Ehre dahin!

- Graf, töten Sie die Frau,
heiraten Sie meine Tochter!
- Wie könnte ich sie töten,
verdient sie doch nicht, zu sterben.
- Findest du da keine Lösung,
kostet es dich das Leben.

Der Graf kehrt nach hause zurück,
traurig denkt er an sein Leben.
Das Essen wurde ihm vorgesetzt,
doch aus Kummer ißt er kaum.
Die Augen voll Tränen
spricht er mit schwacher Stimme:

- Oh du, deretwegen ich traurig bin,
könntest du mir ein wenig Freude geben?
- Wie könnte ich sie dir geben,
dir, Gemahl meines Lebens?
- Der König hat mir befohlen, dich zu töten,
daß ich seine Tochter ehelichen kann.
- Dieser verbrecherische König,
der schon so oft Streit mit meiner Familie gesucht hat!
Ließ er doch schon meinen Vater
und meinen Bruder töten.

Sie wandte sich im Saal,
um zur Küche zu gehen.
- Lebt wohl, Mägde, lebt wohl, Ehrendamen,
denen meine Zuneigung gehört!
Ruft einen Barbier,
daß er mir das Blut ablasse,
mich entleere meines Blutes,
bevor sich der Tag erhebt.
Komm her, mein Kind,
trink die Milch der Bitternis.
Morgen schon werde ich tot sein
und sogleich ins Grab getragen.

Doch siehe, vom Himmel fiel eine Botschaft,
von der Hand Gottes geschrieben.
Der König kam zum Sterben,
und ebenso die Prinzessin, seine Tochter.

5) Beispiel 11

Er goß auf die Erde den Rausch, von dem eure Becher gefüllt sind.
Er beseelte den Mann und die Frau.

Er gab das Herz des Madschnún in die Hände der Leila.
Auf die Lippen Azras legte er Seele und Leben der Vameg.

Zur Verwirrung brennender Herzen säte er Schönheitsflecken
auf süße Gesichter.

Er gab den Blumen Farbe und Duft,
den Gesang der Nachtigall davon zu speisen.

Er verstreute im Wind unseren Namen und Ruhm
und machte uns närrisch und elend.

Er fand auf dem Weg den geringen Iráqi
und blies seinem Herzen das Feuer der Leidenschaft ein.
Übersetzung: M.Bente

6) Beispiel 17

Ich wüßte gern, wer die Welt erschuf,
und machte sie so schön;

das Meer und auch die Wellen erschuf,
und Boote, auf ihnen zu segeln;

wer den Mond so rund erschuf,
und die Sterne, ihn zu verehren;

und wer dich weiße Taube erschuf,
Herrin des Himmels, des Meeres.
(Übersetzung: A.Ricci, R.Tucci)

7) Beispiel 18

She Morid war ein mächtiger Fürst, der mit seiner Kusine Hâni verlobt wurde, ohne sie gesehen zu haben. Ein anderer Adeliger namens Chákar traf sie durch Zufall und verliebte sich ob ihrer Schönheit, Weisheit und Standhaftigkeit sofort in sie. Er rief Sa'id, einen berühmten Musiker, und befahl ihm: "Geh, spiele bei She Morid und bitte ihn, mir Hâni zu geben. Ich werde dich mit Gold bedecken." Chákar wußte, daß She Morid - vom Spiel Sa'ids überwältigt - sagen würde: "Bitte mich, um was immer du willst, zur Belohnung."

So geschah es. Sa'id bat den verdutzten She Morid um Hâni, der sein

Versprechen nicht brechen konnte und einwilligen mußte. Hâni, die er bisher nie gesehen hatte, wurde hereingerufen, und er verfiel ebenfalls in eine besinnungslose Liebe zu ihr. Die Geschichte seiner Seufzer und seines Kummers ist lang und endet böse für die Musiker. In der Absicht, sich an Sa'id zu rächen, erließ er ein Gesetz, daß Musiker schwere Arbeit verrichten und hungern müssen.