

Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik

Eine vergleichende Analyse

Davoud Tavousi

Dieser Artikel untersucht die kreativen Prozesse in der freien modalen Solo-Improvisation in iranischer klassischer Musik mithilfe eines analytisch-vergleichenden Ansatzes. Der Text ist in drei Hauptabschnitte gegliedert: (1) »Lehr- und Lernprozesse in der Improvisation iranischer Musik«, (2) »Die Wechselbeziehung zwischen persischer Sprache und iranischer Musik«, (3) »Die Herleitung theoretischer Regeln der iranischen modalen Solo-Improvisation durch vergleichende Analyse«. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der vergleichenden Analyse von neun Aufführungen einer *Gūše* namens *Qaratsche* – fünf vokalen und vier instrumentalen Performances –, die ein breites Spektrum von Möglichkeiten innerhalb eines bestimmten Modalbereichs abdecken. Außerdem wird in der Analyse gezeigt, wie das gleiche melodische Material in unterschiedlichen Arrangements präsentiert werden kann.

This article explores creative processes in free modal improvisation by soloists in Iranian classical music through an analytical-comparative approach. The text is divided into three main sections: (1) "Teaching and learning Iranian music improvisation," (2) "The interrelationship between Persian language and Iranian music," (3) "The derivation of theoretical rules for Iranian modal solo improvisation through comparative analysis." The study is based on a comparative analysis of nine performances (five vocal and four instrumental) of a *gūše* called *Gharache* covering a broad spectrum of possibilities within a certain modal area. The study also demonstrates how the same melodic material can be presented in different arrangements.

Schlagworte/Keywords: Analyse und Performance; analysis and performance; Dastgāh; Gūše; Improvisation; Iran; modal system; modales Tonsystem

EINFÜHRUNG

Improvisation wird aus dem Innern der Musiker heraus als spontane Leistung hervorgerufen, die zugleich auf erlernten Regeln basiert. Imitieren und Auswendiglernen des *Radif* (des Kanons persischer Kunstmusik)¹ ist eine Übetchnik in der iranischen klassischen Musik, um die musikalischen Elemente und ihre zeitliche Anordnung zu verinnerlichen und sich zu eigen zu machen.² Das Verständnis des *Radif* und seiner Einheit und Ordnung trotz komplexer innerer Beziehungen ist zugleich der Schlüssel zum Verständnis des iranischen klassischen Musiksystems.

1 »The repertoire of Persian art music, together with its traditional order of classification, is called the *radif*. [...] The *radif* is [...] collected by different people at different times.« (Talāi 2002, 865) »The *radif* of Persian music, the foundation for improvisation, consists of source material which students of traditional classical Persian music learn and memorize. Masters of Persian music (*ostāds*) have lived in different parts of Iran and traditionally taught their own versions of the *radif*, which were collections of melodies and melodic ideas taken originally from folk and religious traditions.« (Caton 1992, 84)

2 »Persian classical music [...] is an improvised tradition in which the creative role of the performer is crucial, and at the heart of which lies the canonic repertoire of the *radif* [...].« (Nooshin 1996, 23)

Persian classical music is composed of short bits of sound – we call them motifs, gestures, particles – which are manipulated, alternated, repeated, developed, expanded, reduced. It is this group of procedures that make it possible for the *radif* to consist of so many units, and yet to be so unified. They also make the *radif* difficult to memorize, but at the same time, an ideal teaching device for the improvisator.³

Die freie modale Improvisation⁴ in der iranischen Musik ist ein fortwährender Prozess der Innovation, und diese Innovationsprozesse basieren zunächst auf der Aneignung der Modelle des *Radif*. Anschließend befreit sich der oder die Musiker*in bewusst von den erlernten Vorlagen durch verschiedene Kombinationen modalen Materialien und Änderungen der Anordnung ihrer Komponenten. Hormoz Farhat macht eine ähnliche Beobachtung, wenn er die wesentlichen Elemente einer jeden *Gūše*⁵ als »Melodiemodell« beschreibt: »What I call the melody model is absorbed by the performing musician, as well as the informed listener, through repeated experience of hearing different renditions of the piece, over a long period of time.«⁶ So erlernen die Musiker*innen durch das Imitieren und Auswendiglernen des *Radif* zuerst die grundlegenden Strukturprinzipien der Musik und danach die Regeln der musikalischen Ornamente, Variationen, Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Kontraste, Erweiterungen und Transformationen, die in das erlernte Repertoire eingebettet sind und als ein grundlegendes Werkzeugset für die freie Improvisation gelten können.

The student must deduce from the *radif*, with its many examples of variation, melodic sequence, extension and contraction of motifs, that its very structure is the guide to improvisatory procedure. Once the *radif* is memorized, the student is considered ready to perform without further instruction. He or she has learned a theoretical construct and must now suddenly move to improvisation. [...] The Iranian musician leaps directly from study, detailed but at only one level of conceptualization, into true performance.⁷

Durch Nachahmung und Auswendiglernen verschiedener Versionen des *Radif* hören die Musiker*innen nicht nur den Aufführungen anderer aufmerksam zu, sondern eignen sich allmählich die grundlegenden Variations- und Kompositionstechniken an, die es ihnen später ermöglichen, kreative Leistungen zu erbringen.

Nun stellt sich die Frage der Analysierbarkeit dieses Repertoires, mit der sich bereits Ella Zonis konfrontiert sah: »How can one analyze a music that changes with each performer and even with the same performer on different occasions?«⁸ Sie bietet selbst eine Lösung an, indem sie nur das Material studiert, das als Grundlage für die Improvisation

3 Nettl 1987, 105 f.

4 Freie Improvisation bezieht sich auf die Definition von Powers (1958, 451 f.): »[...] which I will call ›free improvisation‹, consists in the permutation of short plastic motifs, combining them in various orders one with another.« Sie folgt hier außerdem den Modalregeln der iranischen Musik.

5 Die *Gūše-hā* sind Musikstücke, die im Repertoire der iranischen Musik enthalten sind und in zwei allgemeine Kategorien unterteilt werden können: eine *Gūše* mit bestimmtem Modus und eine andere *Gūše* mit unbestimmtem Modus. Die *Gūše-hā* befinden sich in verschiedenen Positionen und sind in einer bestimmten Reihenfolge miteinander verbunden. Eine der Konsequenzen dieser speziellen Reihenfolge ist, dass der Übergang von einer Position zu einer anderen innerhalb eines *Dastgāh* auf angenehme Weise erfolgt.

6 Farhat 1990, 21.

7 Nettl 2005, 393.

8 Zonis 2013, 42.

verwendet wird, die Aufführungen selbst jedoch nicht berücksichtigt. Zusätzlich zu ihren Aussagen bin ich jedoch der Auffassung, dass eine neue Analysemethode erarbeitet werden muss, die die eigene Logik und Organisation dieser Musik genauer berücksichtigt. Für diesen Zweck wird im ersten Schritt das für alle Aufführungen verbindliche formale Schema erörtert. Ein Teil dieses formalen Schemas, das aus der Untersuchung des strukturellen Rahmens der Performances abgeleitet ist, enthüllt Informationen über die allgemeinen konstruktiven Komponenten der Improvisationen. Schließlich können durch Isolierung der relativ stabilen und unveränderlichen Teile der Aufführungen gemeinsame Regeln und Prozessmodelle extrahiert werden.

LEHR- UND LERNPROZESSE IN DER IMPROVISATION IRANISCHER MUSIK

Eine der besten Wege zum Verständnis der Improvisation in der iranischen Musik ist eine nähere Betrachtung der dort praktizierten Unterrichtsmethoden:

One of the keys to understanding the concept and practice of improvisation is to explore the teaching and learning processes. Traditionally, the Iranian repertoire of the *radif* was transmitted orally from teacher to pupil – piece by piece, line by line – a process that took many years. [...] At the same time, repeated repetition of a passage by a teacher would show how it might be varied, and the attempts of individual students to make their own variations, and the teacher's corrections where necessary, further established the possibilities and boundaries of acceptable variation.⁹

In der iranischen klassischen Musik lernen Musiker*innen nicht nur regelmäßig verschiedene *Gūše-hā*, sondern sie lernen auch verschiedene Versionen einer *Gūše*. Im Allgemeinen wird am Anfang von den Lernenden erwartet, dass sie das *Radif* genauestens lernen. In Form von Einzelunterricht lernt der oder die Musiker*in Teil für Teil einer *Gūše*, indem er*sie dem Lehrer folgt, und präsentiert die erlernte *Gūše* als komplettes Stück in der nächsten Sitzung. »Der Unterricht für Anfänger besteht aus der mehrmaligen Wiederholung eines Abschnittes des Anfangsstückes, [...], bis ein dazu bestimmter Schüler das Stück im Kopf hat, der dann bis zur nächsten Lektion entlassen ist.«¹⁰ Heute wird dieser Unterricht sowohl mündlich als auch unter Verwendung von Notation durchgeführt. Mündlicher Unterricht ist in der iranischen Musik seit Jahrhunderten üblich und dauert bis heute an. Es gibt auch weitere Gründe für den mündlichen Musikunterricht: Einige Lehrer und Improvisierende der iranischen Musik sind der Meinung, dass die Musik ihren ursprünglichen Charakter verliert, wenn sie in Noten fixiert wird. Sie sehen die Notation als ein Gefängnis an, welches die Möglichkeit von Veränderungen ausschließt, während Improvisation auf Variation basiert.¹¹ Aus diesem Grund bestehen sie darauf, dass man sich nicht nur auf Notation stützen sollte: »Since the art of Persian music has been taught aurally and its performance based on variation and improvisation, these musicians argue that the use of notated music weakens the memory and the process of internalization necessary to provide the foundation for improvisation.«¹²

9 Nooshin/Widdess 2006, 108.

10 Khatschi 1962, 33.

11 Persönliche Wahrnehmungen und Erfahrungen d. Verf., basierend auf Gesprächen mit älteren und jüngeren Lehrern und Improvisierenden iranischer Musik.

12 Caton 1992, 85.

Im Gegensatz zu Einzelunterricht ist Gruppenunterricht eine andere Methode, bei der ein Lehrer eine Gruppe von Lernenden gleichzeitig unterrichtet und ihnen in jeder Lektion eine bestimmte Menge an Material zum Auswendiglernen gibt. Von ihnen wird erwartet, dass sie es exakt reproduzieren können.¹³ Das langfristige Ziel des Auswendiglernens des *Radif* besteht nicht darin, die Melodien direkt zu wiederholen, sondern der vorherrschenden Organisation, ihrer Ausführung und Ästhetik treu zu bleiben, also Sätze zu erzeugen, die selbst Teil des *Radif* werden könnten.

If, for example, there were only a scale taught to the student and he were asked to improvise on this, his task would be very different and probably difficult. But the teacher says, in effect, ›play something similar to what I'm playing‹, not, ›improvise something on this model‹. Thus the student has the opportunity of departing very gradually from the teaching version, at first perhaps doing little beyond adding ornaments, repetitions, and brief extensions [sic; extensions], later striking out more on his own.¹⁴

Laut Khatschi besteht eine Methode darin, dass der Lehrer die Lernenden auffordert, sich gegenseitig die Abschnitte einer *Gūše*, die sie auswendig gelernt haben, beizubringen. Dies bietet den Lernenden reichlich Gelegenheit, die abwechslungsreiche Aufführungspraxis intensiv zu erleben und weiterzuentwickeln:

Der Lehrer setzt den Vortrag des *Darāmad* fort und bestimmt einen zweiten Schüler zum Referenten. Auf diese Weise wird ein jeder Schüler mit einem Teil des *Darāmad* vertraut. Bei der nächsten Zusammenkunft wird das Stück durch die Schüler vollständig wiedergegeben, der *Darāmad* wird also aus den einzelnen Teilen wieder zu einer Einheit zusammengesetzt. Die Aufgabe der Schüler ist dann, sich gegenseitig den *Darāmad* vollständig einzustudieren.¹⁵

Die oben erwähnte Gruppenunterrichtsmethode ermöglicht es den Lernenden, zusätzlich zu den Korrekturmaßnahmen des Lehrers, ständig wechselnde Variationen des Grundmaterials der gleichen Repertoireabschnitte von den Mitstudierenden zu hören und nachzuzahlen. So wird ihnen beigebracht, was variiert werden kann, innerhalb welcher Grenzen diese Variationen liegen und welche dieser Variationen zulässig sind bzw. verwendet werden sollen. »The student soon comes to the understanding that he is learning material with a hierarchical structure, and this perception can be substantially amplified through observation and analysis. Actually, the melodies that comprise a *dastgâh* differ enormously in structure and function.«¹⁶ Die Möglichkeit, ständig Variationen zu hören, ist ein wichtiger Bestandteil des Lernens der Improvisation. Daher bieten die verwendeten Unterrichtsmethoden in der iranischen klassischen Musik viele solcher Möglichkeiten. Damit künstlerisch-kulturelle Werte der Vergangenheit weiter tradiert und zugleich erneuert werden können, ist es in der traditionellen iranischen Improvisation wichtig, den wesentlichen Kern des Materials, auf dem die *Radif*-Identität beruht, hervorzuheben, und ihn trotz der Variationsbreite innerhalb unterschiedlicher Darbietungen und auf verschiedenen Komplexitätsstufen beizubehalten.

13 Vgl. Nettle/Foltin 1972, 19.

14 Ebd., 20.

15 Khatschi 1962, 33 f. *Darāmad* stammt aus dem Infinitiv des Wortes ›Eintreten‹. Es bedeutet Anfang oder Beginn. In der iranischen Musik ist damit ein Stück gemeint, mit dem ein *Dastgâh* betreten oder eröffnet wird.

16 Nettle 1987, 21 f.

DIE WECHSELBEZIEHUNG ZWISCHEN PERSISCHER SPRACHE UND IRANISCHER MUSIK

Improvisation in der iranischen Kunstmusik ist zwar einerseits ein individueller und innerer Prozess, basiert andererseits aber auch auf einer Organisation unter Berücksichtigung der ethnisch, sozial und kulturell bedingten Ästhetik. Insbesondere die enge Wechselbeziehung zwischen persischer Sprache und iranischer Musik spielt hier eine wesentliche Rolle.

However, the concept of improvisation gradually became naturalised, and the term ›bedaheh navazi‹ (›spontaneous playing‹), borrowed from the realm of oral poetry, was adopted by musicians as an equivalent to ›improvisation‹. Both the concept and the terminology are now widely accepted and used by Iranian musicians.¹⁷

Das Verhältnis von Sprache und Musik in der Geschichte der menschlichen Kommunikation zeigt, dass beide in vielen Fällen eine komplementäre Rolle einnehmen oder stellenweise eine Alternative zueinander darstellen. Die rhythmischen und melodischen Aspekte der Sprache wie z. B. Akzent, Betonung, Tonhöhe, Tempo, Rhythmus, Pausen und relative zeitliche Dauer sprachlicher Einheiten können zur Übertragung auf die musikalische Kommunikation und anschließend in der interaktiven Improvisation verwendet werden, oder auch umgekehrt:

Music is often said to express or evoke something that might have been conveyed verbally. In certain restricted cases, like drum or whistle languages, something like music is even used as a referential coded substitute for language.¹⁸

Harold Powers nennt drei Hauptaspekte in Zusammenhang mit der Metapher von Musik als Sprache: »The metaphor of music as language has three principal aspects, depending upon whether the focus is on semantics, on phonology, or on syntax and grammar.«¹⁹ Der Schwerpunkt dieser Studie liegt eher auf den strukturellen und grammatikalischen Aspekten der Improvisation von iranischer Musik, die nicht als unabhängig von ihrer Sprache (Persisch) und Kultur angesehen werden können. Aber was macht eigentlich diese Verbindung in der iranischen Musik so besonders?

Die mündlichen Traditionen des Lehrens und Übermittelns iranischer Musik machen deutlich, dass es manche Feinheiten bei der Weitergabe der iranischen Musik gibt, deren genaue Details besser durch verbale Kommunikation oder Singen vermittelt werden können als durch musikalische Notation.

The *radīf* was traditionally learned by ear, without the use of music notation, and was committed to memory. Over the last century, Iranian musicologists and musicians such as 'Ali Naqi Vaziri, Abolhasan Saba, and Musa Ma'rufi transcribed the *radīf* using Western notation. Eventually teachers began to use these notated versions as teaching aids. Because nearly all of the *gūshes* have flexible rhythm, use of Western music notation with its mathematically-based rhythmic values has only approximated the timing of that rhythm. Slides and other subtle ornaments also cannot be precisely notated in this style. Thus, the transcribed *radīf* is an approximate version of the original and still requires a master teacher to play each *gūshe* for the student. A recorded performance of the *radīf* would be a useful adjunct to the notated version.²⁰

17 Nooshin/Widdess 2006, 104 f.

18 Powers 1980, 1.

19 Ebd.

20 Caton 1992, 85.

Das Hören ist beim Lernen der Phrasen iranischer Musik also immer wichtiger als das Lesen. Khatschi drückt dies so aus: »Da das Auge am Lernen des Stückes nicht beteiligt ist, prägt sich das Ohr umso rascher den Verlauf des ganzen Darāmad ein; es pflegt daher der Schüler in kurzer Zeit das Stück auswendig spielen zu können.«²¹ Die Meinungsäußerungen von Meistern der iranischen Musik in einem Dokumentarfilm namens *The Radif*²² zeigen ebenfalls, wie und warum überhaupt die persische Sprache und Poesie einen herausragenden Einfluss auf das Lernen und Ausführen der iranischen Musik haben. Dāriush Talāi sagt dort: »Die Seele des ›Radif‹ wird mündlich übertragen«²³ und Mohammad Rezā Schajariān ist der folgenden Meinung:

Das *Radif* dient als Syntax der persischen Musik [...]. Wenn jemand persische Musik kennenlernen möchte, sollte er das *Radif* kennenlernen und lernen. Durch das Erlernen dieser musikalischen Sprache, ihrer Satzformen und Phrasierungsprinzipien können wir ein Musikstück komponieren [...]. Ich empfehle eine mündliche Methode zur Weitergabe des *Radif*. Da das Notationssystem die Feinheiten dieses Repertoires nicht widerspiegeln kann, wird die genaue Artikulation dieser Melodien am besten durch die orale Methode übertragen.²⁴

Artikulation und Betonungsverhältnisse, agogische und rhythmische Eigenschaften, die aus den langen und kurzen Silben der persischen Poesie folgen, besitzen eine starke Verbindung mit der Sprache und bringen die iranische Musik der gesprochenen Sprache sehr nahe. Diese Korrelationen zwischen sprachlichen und musikalischen Mustern werden meistens anhand bestimmter *Gūše-hā*, deren Rhythmus dem Gewicht der Silben von Gedichten folgt (akzentuierende Metrik), veranschaulicht:

The melodic parts of the *radif* are what I call ›flexible melodies‹. Flexible melody is common in all kinds of music in Iran, especially in the very widespread unmeasured melodies, whose rhythm depends on the meter of the poetry. When Persian poetry is recited or sung, both long and short syllables are articulated in flexible units of time; nonetheless, short syllables are always sustained for a shorter time than long ones.²⁵

Zumindest in einigen Kulturen ist es selbstverständlich, dass jede*r aktiv am Musizieren teilnehmen kann. Dies bestätigt die Vorstellung, dass das Erlernen von Musik wie das Erlernen von Sprache eine natürliche menschliche Fähigkeit ist.²⁶ In vielen Regionen des Iran ist die Musik ein unverzichtbarer Bestandteil verschiedener kultureller Rituale, bei denen Frauen, Männer, Kinder und Erwachsene am gemeinsamen Musizieren teilnehmen.²⁷ Aus diesem Grund ist die Verbindung mit spirituellen Aspekten für viele Menschen in diesen Regionen in besonders intensiver Weise durch die Musik zu erreichen; etwas, das nicht durch den Besuch einer Schule erlernt wird, sondern im Laufe des täglichen Lebens von Menschen aktuell gestaltet wird.²⁸

21 Khatschi 1962, 34.

22 <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-304> (5.6.2021).

23 Ebd., Übersetzung d. Verf.

24 Ebd., Übersetzung d. Verf.

25 Talāi 2002, 867.

26 Vgl. Koelsch 2013, 244 f.

27 »[...] many musical cultures recognize conventionally coded induced associations of specific musical entities with persons, events, or things, in real life as well as in ritual or drama.« (Powers 1980, 1)

28 Siehe z. B. Filmaufnahmen der Zeremonie des Tanburspiels unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlr1KK0yOoo&t=3s> (5.6.2021). Diese Zeremonie ist eine der wichtigsten und größten religiösen Zeremonien der Anhänger von Yārsān oder Ahl-e Haq, bei der Tausende Menschen durch das Singen und Spielen des Tanburs in der Region Dalahu in Kermanshah diesen Tag feiern.

DIE HERLEITUNG THEORETISCHER REGELN DER IRANISCHEN MODALEN SOLO-IMPROVISATION DURCH VERGLEICHENDE ANALYSE

Die vergleichende Analysemethode der vorliegenden Untersuchung ermöglicht den Musiker*innen, die Anwendung der Prinzipien jeder *Gūše* in der Improvisation besser zu lernen, indem sie ein umfassendes Spektrum an Melodie-Modellen kennenlernen und ihre expliziten und impliziten Regeln nachvollziehen können. Dies gilt insbesondere bei kleinen Unterschieden zwischen einer Improvisation und einem vorgestellten *Radif*, die eine große Hilfe beim Verständnis der variablen Grenzen der Improvisation sind: »The difference between the model and the improvisation is one of detail, not essence.«²⁹ Im Folgenden liegt der Fokus auf der Struktur einer *Gūše* namens *Qaratsche*. Einige Beispiele davon wurden aus verschiedenen vokalen und instrumentalen *Radif-hā* zusammen mit anderen Improvisationsaufführungen ausgewählt. Ziel der Studie ist es, durch Herleitung theoretischer Regeln zu zeigen, wie eine frei improvisierte Performance einer *Gūše* präsentiert werden sollte, und dadurch die iranische Improvisation durch vergleichende Strukturanalyse verschiedener Performances auf allgemeine Regeln zurückzuführen. Die in der Studie untersuchten Vokal-Performances umfassen fünf Aufführungen in der folgenden Reihenfolge (vgl. Beispiele 1–5):

- Vokal-Performance 1 (VP 1): *Qaratsche* aus *Radif* von Mahmud Karimi
- Vokal-Performance 2 (VP 2): *Qaratsche* aus *Radif* von Hasan Kasāi
- Vokal-Performance 3 (VP 3): Improvisation von Ali Nasiriān³⁰
- Vokal-Performance 4 (VP 4): *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān
- Vokal-Performance 5 (VP 5): Improvisation von Siamak Schajariān

Um den rhythmisch-melodischen Charakter von *Gūše-ye Qaratsche* besser zu veranschaulichen, wurden die fünf oben genannten Performances der *Qaratsche* in *Dastgāh-e Schur* transkribiert.³¹ Zum leichteren Vergleich wurden die Transkriptionen mithilfe relativer Solmisation, also unabhängig von der absoluten Tonhöhe, notiert. Dies bedeutet: Die Bezeichnung der einzelnen Tonstufen ist in jedem Modus gleich.

Die in der Studie untersuchten Instrumental-Performances beinhalten vier Performances in der folgenden Reihenfolge (vgl. Beispiele 6–7):

- Instrumental-Performance 1 (IP. 1): *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, aufgeführt von Hossein Alizadeh
- Instrumental-Performance 2 (IP. 2): Improvisation von Famaraz Payvar
- Instrumental-Performance 3 (IP. 3): *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā, aufgeführt von Davoud Tavousi
- Instrumental-Performance 4 (IP. 4): Improvisation von Davoud Tavousi³²

29 Nettle/Foltin 1972, 19.

30 Diese Performance ist Teil einer Theatershow namens *Schwarz*, die 1977 aufgeführt wurde.

31 Der Begriff *Dastgāh* wird im nächsten Abschnitt erklärt.

32 Diese Improvisation basiert auf einem *Radif* von Sabā und dient dazu, eine freie Solo-Improvisation unter zeitgenössischen modalen und rhythmischen Rahmenbedingungen zu zeigen.

1.1 1.2 1.3

2.1 2.2

3.1 3.2

4.1 4.2 4.3

5
jel we i kard ru ze a sal zi re neqāb
ro khasch

6
ak si az par to we ānbar ro khe af hām of ād

7.1 7.2

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_01.mp3

Beispiel 1 und Audiobeispiel 1: Vokal-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mahmud Karimi sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf. *Course of Âvâz. Vocal Radif of Persian Classical Music*, Mahmud Karimi, M. CD 125, © 2003, Track 7

in ā si yā bešcharch ke gar dad be ru zo schab

2.1 2.2

3
gar dad azānke kho rd ko nad os to khā ne mā

4.1 4.2

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_02.mp3

Beispiel 2 und Audiobeispiel 2: Vokal-Performance 2: *Qaratsche* aus *Radif* von Hasan Kasāi sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf. *Conventional Classification (Radeef) of Iranian Music*, Hasan Kasāi, Label: Avaye Novin Isfahan, © 2013, Track 54. https://www.youtube.com/watch?v=WmGRWU0dCL4&list=OLAK5uy_kombsv6vIFDKsGMN4lgrLVU7A__TbZQYs&index=54 (11.6.2021)

Beispiel 3: Vokal-Performance 3: Improvisation von Ali Nasiriān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_01.mp4

Videobeispiel 1: Vokal-Performance 3: Improvisation von Ali Nasiriān;
<https://www.youtube.com/watch?v=9hOTj01502M> (11.6.2021), 17:40–18:40

Beispiel 4: Vokal-Performance 4: *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_03.mp3

Audiobeispiel 3: Vokal-Performance 4: *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān;
<https://www.youtube.com/watch?v=pOtzH5Ce7uQ> (11.6.2021), 07:54–08:58

har gezan darhame ā lam naschenā sam qa mo schā di

har gezan dar ha me ā lamnasche nā sam qa moschā di

magarān waqt keschadi khoroqankhā re to bā scham

Beispiel 5: Vokal-Performance 5: Improvisation von Siamak Schajariān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_04.mp3

Audiobeispiel 4: Vokal-Performance 5: Improvisation von Siamak Schajariān; *Kereshmehye Narges*, Siamak Schajariān (Gesang) und die Gruppe der Meistermusiker / Faramarz Payvar (Komposition), Label: Delawaz (Kassette), © 1994

Beispiel 6a: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, Zeilen 1–6 (Transkription von Dāriush Talāi³³)

33 Talāi 2011, 43–45 sowie 16–18.

The image shows a musical score for an instrumental performance. It consists of 19 staves of music. The notation is in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines. Two specific phrases are highlighted with red boxes and a red star: the first phrase is on the first staff, and the second phrase is on the sixth staff. The notation includes notes, rests, and various ornaments (trills, grace notes) with 'V' above them. Some notes have '2' or '3' above them, indicating fingerings or repetitions.

Beispiel 6b: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, Zeilen 1–19 (Transkription von Dāriush Talāi)

Beispiel 6c: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh; Erklärung der Symbolausführung (Transkription von Dāriush Talāi)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_05.mp3

Audiobeispiel 5: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, aufgeführt von Hossein Alizadeh; *Radif Navāzi / Radif of Mirzā Abdollāh, according to Nur-Ali Borumand*, Hossein Alizadeh (Tār), Label: Mahoor, © 2002, Track 31

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_06.mp3

Audiobeispiel 6: Instrumental-Performance 2: Improvisation von Faramarz Payvar; Shahre Ashub, Faramarz Payvar & Hossein Teherani, Label: Ranginkaman (LP / Kasette), o. J. https://www.youtube.com/watch?v=gwCXNiUT_YA&t=428s (11.6.2021), 6:49–7:55

Beispiel 7a: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā (Transkription von Faramarz Payvar³⁴)

Beispiel 7b: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā; Analyse der Phrasen

Beispiel 7c: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā; Erklärung der Symbolausführung

34 Payvar 1999, 36 f.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_02.mp4

Videobeispiel 2: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā, aufgeführt von Davoud Tavousi; https://www.youtube.com/watch?v=L-g5s7G_TAM (11.6.2021)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_03.mp4

Videobeispiel 3: Instrumental-Performance 4: Improvisation von Davoud Tavousi; <https://www.youtube.com/watch?v=5GfKaPYc040> (11.6.2021)

Untersuchung der Modalstruktur der *Gūše-ha*

Das jeweilige Tonsystem spielt eine zentrale Rolle bei der Gestaltung der Improvisation, weil es je nach seiner Bestimmung in verschiedenen Kulturen zu unterschiedlicher musikalischer Kreativität führt. Das Tonsystem der iranischen Musik basiert auf verschiedenen Modi: Diese Modi sind in einem zyklischen Design organisiert und werden in *Dastgāh-hā* und davon abgeleitete *Āwāz-hā* eingeteilt.

Jeder Teil des *dastgāh* ist durch eine bestimmte tonale [modale; Anm. d. Verf.] Struktur und bestimmte melodische Charakteristika gekennzeichnet. Allgemein bewegen sich die Teile innerhalb eines kleinen Tonraumes, sie bauen sich aus mehreren Gliedern auf. Jedem *dastgāh* ist ein Teil eigen, dessen tonal- [modal-]melodische Charakteristik für den ganzen *dastgāh* bestimmend ist. Sein Gesamtzusammenhang wird durch den ständigen Rückbezug der einzelnen Teile auf diesen Teil hergestellt. So wäre der *dastgāh* als musikalischer Zyklus zu bestimmen, der rhythmisch-periodisch und formal partiell fixiert und durch einen Komplex tonaler [modaler] und melodischer Merkmale gekennzeichnet ist.³⁵

Die Modalstruktur offenbart die gesamten Hauptmerkmale jeder modalen *Gūše*, die nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten einen spezifischen Tonumfang aufweist. In einer übergeordneten Kategorie namens *Dastgāh* sind die modalen *Gūše-hā* gemeinsam mit den *Gūše-hā*, die keine bestimmte Modalstruktur haben, zusammengefasst. Mantle Hood betrachtet einen Modus generell als durch vier Eigenschaften charakterisiert: »(1) a gapped scale, that is, a scale made up of both small and large intervals; (2) a hierarchy of principal pitches; (3) the usage of vocal or ornamental pitches; and (4) extramusical associations.«³⁶

In addition, modal practice might involve the usage of special registers, for example, low, middle, and high; rhythmic requirements including unmeasured ›silence‹ following points of melodic repose (modal cadences); regulation of the ›quality‹ of sound; special associations with language and/or text; particular requirements in connection with interrelated arts such as dance or puppetry; special practices governed by the requirements of ritual or religion; and so forth.³⁷

Außerdem ist ein Modus allgemeiner als eine Melodie und spezifischer als eine Tonleiter oder ein Tonumfang.³⁸ Im Folgenden wird versucht, die Identität des Modus der *Qaratsche* unter den folgenden drei Gesichtspunkten zu untersuchen:³⁹

35 Elsner 1975, 233.

36 Hood 1982, 324.

37 Ebd., 324 f.

38 Vgl. Powers et al. 2001.

39 Die vierte Eigenschaft, »außermusikalische Beziehungen«, wurde im vorherigen Abschnitt beschrieben.

1. Tonumfang, Modalzelle, Kernzelle,
2. Hierarchie und Funktionen der wichtigsten Töne,
3. Satzformen und besondere Melodietypen.

Tonumfang, Modalzelle, Kernzelle

Wie die folgende Abbildung zeigt (Abb. 1), besteht der Modalbereich aus einer Reihe von Tönen mit bestimmten Intervallen. Zwischen diesen Tönen besteht auch eine besondere Beziehung, worauf im nächsten Abschnitt eingegangen wird. Die Bedeutung der unterschiedlichen Funktionen zeigt sich an ihren Notenwerten. Tatsächlich haben wichtigere Töne einen größeren Notenwert. Als erstes Merkmal soll der Tonumfang, der den Spielraum des Interpreten bestimmt, berücksichtigt werden.

- Tonumfang oder Ambitus: $(b)-c-dk^{40}-es-f-(g)$,
- Modalzelle oder strukturelle Intervalle: Tetrachord $c-dk-es-f$,
- Kernzelle des Modalbereichs:⁴¹ $c-dk-es$.

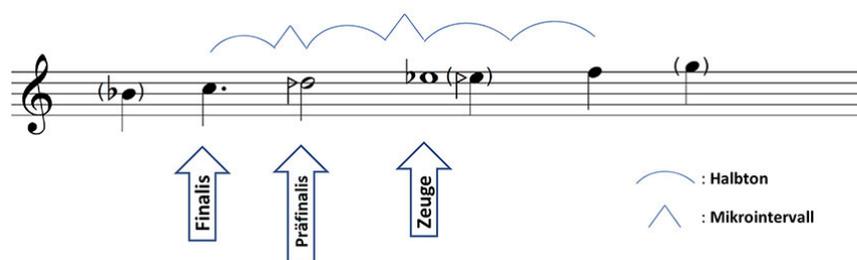


Abbildung 1: Tonumfang und Modalzelle der *Qaratsche*

Die folgende Tabelle zeigt die Frequenz der Töne:⁴²

Note	Frequenz
B4	466.164 Hz
C5	523,251 Hz
Dk5	567,467 Hz
Es5	622,254 Hz
F5	698,456 Hz
G5	783,991 Hz

Tabelle 1: Die Frequenz der Töne

Vokalteil

Der Ambitus der Aufführungen von Kasāi, Karimi und Nasiriān (VP. 1, VP. 2, VP. 3) ist $b-f$ und von S. Schajariān (VP. 5) $b-g$. M. Schajariān (VP. 4) hingegen beginnt seinen Gesang mit einer Passage, die außerhalb des konventionellen Tonumfangs der *Qaratsche* liegt, bleibt dann aber bis zum Ende im vorgesehenen Tonbereich.

40 Das Koron (*k*) bezeichnet in der iranischen Musik die Erniedrigung eines Stammtons um einen sogenannten Viertelton (tatsächlich: ca. 60 Cent).
 41 Die Noten *b* und *g* spielen bei strukturellen Intervallen keine Rolle.
 42 Die Frequenzen wurden vom Verf. berechnet.

Instrumentalteil

Der melodische Tonumfang in der Reihenfolge der Aufführungen lautet:

- Alizadeh und Payvar (IP. 1 und IP. 2): $g-g^1$,⁴³
- Tavousi (IP. 3): $c-g$,
- Tavousi (IP. 4): $b-g$.

Hierarchie und Funktionen der wichtigsten Töne

›Zeuge‹: Der sogenannte ›Zeuge‹ (*Schahed*) ist zur Artikulation eines Modus von vorrangiger Bedeutung. Er ist ein Ton, der mehr als alle anderen Töne betont wird, und es entsteht der Eindruck, dass der melodische Verlauf zu ihm hin tendiert. Ihm werden längere Notenwerte zugewiesen. Bei manchen Aufführungen wird die Kombination von Tremolo, Triller und Vibrato verwendet, um seine prominente Stellung noch mehr hervorzuheben. Die meisten *Gūše-hā* haben nur einen ›Zeugen‹, aber es gibt auch *Gūše-hā* mit zwei ›Zeugen‹.⁴⁴

›Präfinalis‹: Die ›Präfinalis‹ (hier *dk*) ist wie ein Gleitton, der die Erwartung einer Weiterführung (Auflösung) in einen um einen *Mojanab*⁴⁵ tiefer liegenden Zielton (hier Finalis *c*) weckt. Mit anderen Worten tendiert die ›Präfinalis‹ aufgrund des vorübergehenden ›Vorhalts‹, des schwebenden Status oder der Strebetendenz immer dazu, in den folgenden Ton (Finalis), mit dem die jeweilige Phrase vervollständigt werden kann, fortzuschreiten.

›Finalis‹: Die ›Finalis‹ ist der Schlussston einer Melodie und mit ihr enden die einzelnen Phrasen.

Satzform des Vokalteils

Nachfolgend wird die Satzform jeder Aufführung der Reihe nach beschrieben:

- Vokal-Performance 1 (Karimi): A + B + C + D
- Vokal-Performance 2 (Kasāi): B + C + B + C + D
- Vokal-Performance 3 (Nasiriān): B + C + D
- Vokal-Performance 4 (M. Schajariān): A + B + C + D
- Vokal-Performance 5 (S. Schajariān): B + C + D

Die folgende Tabelle zeigt die Verteilung der Satzteile, wie sie tatsächlich in den Aufführungen erklingen.

43 Der Grund für das Überschreiten des Tonbereichs der *Qaratsche* wird in der Beschreibung des Abschlussabschnitts (Teil D) erläutert.

44 Siehe Farhat (1990, 24): »In most of the Persian modes one tone assumes a conspicuously prominent role. It may or may not be the finalis. It is called the sahed (abbreviated as ›S‹). The term dominant should not be used, as that word has harmonic implications; furthermore, the sahed is not necessarily the 5th degree of the scale.«

45 *Mojanab* = Halbton + Mikrintervall.

Satzteil Aufführung	A	B	C	D
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Karimi (VP. 1; Bsp. 1)	Zeile 1–4	Z. 5–6	Z. 7.1	Z. 7.2
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Kasāi (VP. 2; Bsp. 2)	–	Z. 1 & 3	Z. 2 & 4.1	Z. 4.2
Improvisation von Nasiriān (VP. 3; Bsp. 3)	–	Z. 1–3	Z. 4.1	Z. 4.2
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von M. Schajariān (VP. 4; Bsp. 4)	Zeile 1	Z. 2–3	Z. 4–5.1	Z. 5.2
Improvisation von S. Schajariān (VP. 5; Bsp. 5)	–	Z. 1–3	Z. 4–5.1	Z. 5.2

Tabelle 2: Satzform des Vokalteils (A = Einleitung, B = Hauptteil, C = Erweiterung und Transformation, D = Abschluss)

Teil A: Einleitung

Eine Einleitung ist nur in zwei Aufführungen (VP. 1, VP. 4) im Gesangsteil enthalten. Dies bedeutet, dass dieser Teil optional ist und vollständig ausgelassen werden kann. Aufgabe der Einleitung ist es, die grundlegenden Rollen und wichtigen Verhältnisse der Töne aus den jeweiligen Modalzellen vorzustellen. In Karimis Performance (VP. 1, Bsp. 1 und Audiobsp. 1) werden in Zeile 1 die Kernzelle und die strukturellen Intervalle *c-dk-es* vollständig eingeführt. In Zeile 1, Abschnitt 1.1 prägt sich ein Schwerpunkt auf dem ›Zeugen‹ und ein Übergang zu der ›Finalis‹ aus. Abschnitt 1.2 ist eine Wiederholung von Abschnitt 1.1, und Abschnitt 1.3 ist schließlich eine kleine Erweiterung mit einer Reduzierung der Tondauer. In Zeile 2 ändert sich die Bewegungsrichtung des Motivs und die Melodie bewegt sich aufsteigend von *c* wellenförmig nach *es* und kehrt mit einer Kadenzfigur wieder zurück. Im Folgenden wird die melodische Erweiterung in Zeile 3 durch einen Übergang zu einer höheren Note (bis zu *f*) weitergeführt und kehrt mit fallenden Sequenzen (Kadenzfiguren; Bsp. 1: Zeile 3, Abschnitt 3.2) zur ›Finalis‹ zurück. Eine andere Art der Erweiterung und Variation der vorherigen Abschnitte wird in Zeile 4 vorgestellt.

Im Vergleich zu Karimi (VP. 1) hat die Performance von M. Schajariān (VP. 4, Bsp. 4 und Audiobsp. 3) eine kürzere, einzeilige Einleitung. M. Schajariān beginnt mit einer Passage, die sich am Schluss beschleunigt und bis zum *es* hinaufführt, und nach dreimaligem Wiederholen der Sechzehntelfiguren der Kernzelle *es-dk-c* dehnt er das *es* sehr stark. Zwar betonen hier beide Musiker den Ton *es* und vollziehen danach eine Abwärtsbewegung vom ›Zeugen‹ zur ›Finalis‹, aber jeweils auf unterschiedliche Weise. Karimi beginnt mit einem langsamen Anfang, während M. Schajariān sehr schnell und von einem Tonhöhenbereich außerhalb der *Qaratsche* eintritt. Auf diese Weise überrascht die Unvorhersehbarkeit der Improvisation den oder die Hörer*in von Anfang an. Die unkonventionelle Eröffnungsidee verzögert die Enthüllung der Kernzelle, was als ein Mittel zur Verschärfung der Unvorhersehbarkeit in der Improvisation dienen kann. Sie erhöht effektiv die Erwartungen der Zuhörer*innen und weckt deren Neugier auf den weiteren Fortgang. Ein weiterer beachtenswerter Punkt bei allen Improvisationen ist die Anzahl und Kombination der rhythmischen Werte der Ornamentfiguren. Karimi (VP. 1) benutzt asymmetrische, ungerade zusammengesetzte Einheiten aus fünf rhythmischen Werten (eine Kombination aus drei Sechzehnteln und zwei Achteln oder umgekehrt; Bsp. 1: Zei-

le 1, Abschnitt 1.2), während M. Schajariān (VP. 4) geradzahlige Zusammensetzungen (eine Kombination aus vier Sechzehnteln und zwei Achtlern; Bsp. 4: Zeile 1, Abschnitt 1.2) verwendet. Die Verwendung solcher rhythmischen Permutationen ermöglicht noch mehr Abwechslung in der Improvisation.

Teil B: Hauptteil

In diesem Teil werden immer Gedichte (*Āvâz*)⁴⁶ durch Einhaltung und Berücksichtigung der bereits genannten Modalstrukturregeln und der Rolle der Kernzelle der Modalbereiche gesungen.

The Persian *âvâz* is a sophisticated form of art. [...] The primary role of the *âvâz* is to convey the Persian classical poetry. Hence the masters of this music always tended to reflect the rhythm of the poetry in a suggestive manner. Most often, the poems, chosen for the *âvâz*, were written by the greatest literary figures such as Hafez, Sa'di, and Rumi whose works represent a mystical philosophy of life.⁴⁷

Ein rhythmischer Vergleich zwischen den Aufführungen und den Gedichten selbst kann hier neue Perspektiven auf die Improvisation in der iranischen Musik aufzeigen. Darüber hinaus können die Ideen der Aufführungen in Bezug auf die Artikulation noch stärker offenbar werden. Zu diesem Zweck habe ich den Rhythmus der Gedichte separat aufgeschrieben (Bsp. 8).

G. 1
tan tanan tāna tanan tāna tanan tāna tanan ☆ tan tanan tan tananan tan tananan tan tan tan
jel we i kar d ro ru ze a sal zi re ne ghāb ak si az par to we ān bar rokhe af hām of — tād
khasch

G. 2
tan tan tanan ta tāna tanan tan tanan tanan tan tan tanan ta tāna tanan tan tanan tanan
in ā si yā bdscha kh ke gardad be ru zo schab gardad az ān kekhor d ko nad os to khā ne mā

G. 3
☆ tanan tanan tananan tan ta tāna tāna tanan ☆ tanan tanan tananan tan ta tāna tan tan tan
ge li mebakhte ka si rā ke bā f tan d si āh be ā be zamzamo ko sar se pi d natwān kard

G. 4
☆ tanan tanan tananan tan ta tāna tan tan tan ☆ tanan tanan tananan tan tanan tanan tananan
az ān be dey re mo qā nam a zi z mi dā rand ke ā ta schikena mi rad ha mi sche dar de le mast

G. 5
☆ tan tanan tan tananan tan tananan tan tananan tan tananan tāna tanan tan tananan tāna tanan tan
har gezam dar ha me ā lam nasche nā sam qa mo schā di magar ānwaq t ke schā di khoroqam khā re to bā scham

Beispiel 8: Rhythmus der Gedichte

46 In der iranischen Musik wird das Wort *Āvâz* in drei Bedeutungen verwendet: Wörtlich bedeutet es ›Singen‹, was normalerweise von Poesie begleitet wird. Es hat jedoch noch zwei andere Bedeutungen: Erstens meint es Musik mit freier metrischer Gewichtung und zweitens von den *Dastgāh-hā* abgeleitete Unter-*Dastgāh-hā*.

47 Talāi 2014, 20.

Interessant sind hierbei die rhythmischen Übereinstimmungen zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von Karimis Performance (G. 1) und der ersten Strophe des Gedichts von S. Schajariāns Performance (G. 5), zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von Nasiriāns Performance und der ersten Strophe des Gedichts von M. Schajariāns Performance sowie zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von M. Schajariāns Performance und der ersten Strophe des Gedichts von Nasiriāns Performance.⁴⁸

Während Karimi (VP. 1) und Kasāi (VP. 2) das Verhältnis von kurzen und langen Silben des Gedichts beibehalten, werden lange Silben manchmal länger und auch von mehr Ornamenten begleitet.⁴⁹ Nasiriān (VP. 3) hingegen ändert die kurzen und langen Silben des Gedichts. Zeile 3 bildet eine Variation von Zeile 2 und dies geschieht so geschickt, dass sich die Bedeutung nicht ändert. M. Shajariān (VP. 4) und S. Schajariān (VP. 5) verwenden diese Techniken ebenfalls. In der ersten Strophe folgen sie den Proportionen der Silben des Gedichts (Bsp. 4: Zeile 2; Bsp. 5: Zeilen 1–2), während sie in der zweiten Strophe an einigen Stellen davon abweichen (Bsp. 4: Zeile 3; Bsp. 5: Zeile 3).

Das Verzieren der langen Silben durch Ornamente, das Ändern der Dauernwerte der Silben des Gedichts – solange die Bedeutungen der Wörter des Gedichts erhalten bleiben – und das Präsentieren von Variationen davon sind also wichtige technische Mittel, die Improvisation fortzuführen.

Teil C: Erweiterung und Transformation

Dieser Teil konzentriert sich auf die Erweiterung und Entwicklung der Melodie und erscheint nach dem Poesieabschnitt. Obwohl in den vorherigen Teilen Erweiterungen und Transformationen in kleinen Einheiten eines Motivs stattfinden konnten, spielen sich diese hier meistens auf der Ebene einer vollständigen Phrase ab:

This part is the growth and development phase of the signifier. This development is mostly achieved through a stepwise increase [...] or decrease [...] of the signifier. This up and down transition of a phrase follows typical paths for accomplishment of the gushe.⁵⁰

The techniques by which these motifs are developed include repetition, melodic sequence, extension, augmentation, and contraction. And there are also characteristic combinations of these techniques, such as repetition followed by upward transposition further followed by a second transposed version given in extended form.⁵¹

Eine einfache Form ist in Kasāis Performance zu hören (Bsp. 2: Zeile 4, Abschnitt 4.1. und Audiobsp. 2), eine umfangreichere Form in Nasiriāns Performance (Bsp. 3: Zeile 4, Abschnitt 4.1 und Videobsp. 1). Kasāis Performance ist durch die Abfolge von sieben rhythmischen Werten (Bsp. 2: Zeile 4, Abschnitt 4.1) mit den acht rhythmischen Werten von Nasiriāns Performance vergleichbar (Bsp. 3: Zeile 4, Abschnitt 4.1.3). Nasiriān führt eine vollständige Form aus und schafft einen Auftakt zum rhythmischen Muster, indem er als eine Art ›Ostinato‹ zweimal hintereinander die Figur 4.1.1 wiederholt und dann eine Erweiterung davon anbietet. Eine anspruchsvollere und professionellere Version ist in den Aufführungen von Karimi, M. Shajariān und S. Schajariān zu erkennen (Bsp. 1: Zeile 7, Abschnitt 7.1; Bsp. 4: Zeilen 4 und 5, Abschnitt 5.1; Bsp. 5: Zeilen 4 und 5,

48 Diese Teile sind in der Transkription mit Sternchen gekennzeichnet.

49 In der Transkription sind diese mit einem Kreis um die Wörter markiert.

50 Talāi 2014, 27.

51 Nettl 1987, 40.

Abschnitt 5.1). Beide, M. Shajariān und S. Schajariān, bereiten die Eingliederung einer neuen Erweiterung, nämlich Zeile 4, vor, und durch Erweiterung und Transformation greifen sie noch einmal das ursprüngliche Motiv auf, um dem oder der Zuhörer*in die Möglichkeit der Rückschau zu geben. Die Phrase in Zeile 4 in S. Schajariāns Performance enthält zu Beginn und am Ende den lang ausgehaltenen höchsten Ton des Strukturintervalls *c-f*; dazwischen liegen erweiterte Motive, die eine fortschreitende rhythmisch-melodische Verdichtung schaffen. M. Shajariān und S. Schajariān führen beide durch Einbeziehung neuer Ornamentfiguren eine neue Erweiterung in Zeile 5 ein, indem sie von *f* ausgehend eine sich abwärts bewegende Melodieführung verwenden. Danach behalten sie das *es* solange bei, bis der oder die Zuhörer*in von der Notwendigkeit der Einführung des Tones *es* (›Zeuge‹) überzeugt ist.⁵² Im Grunde genommen dienen diese absteigenden Intervalle als wohlüberlegter Vorwand, das *es* in der Melodie fest zu verankern. Die Verwendung von Tremolo, Triller und Vibrato oder agogischen Eigenschaften wie Rubato dient dazu, die musikalischen Ideen zu verzieren. Powers beschreibt die Hauptverwendungszwecke einer solchen »ornamentation in detail« wie folgt:

The second usage of the term ›ornamentation‹, which I will call ›ornamentation in detail‹, is more specific. Here the reference is to particular categories of ornamented note or small group, such as trills, mordents, Schleifer, turns, and so on, irrespective of context in any particular whole melody. Such ornaments in detail are ordinarily functional, serving to stress the position or tendency of a particular note, and are more or less obligatory.⁵³

Als Beispiel ist hier die symmetrische Ornamentfigur in M. Shajariāns Performance mit einer allmählichen Beschleunigung des Tempos (*accelerando*) in aufsteigender Bewegung und Verlangsamung (*ritardando*) bei der Rückkehr zu nennen (Bsp. 4: Zeile 5, Abschnitt 5.1). S. Schajariān verwendet das Vibrato zusätzlich zur Dehnung von *es* (Bsp. 5: Zeile 5, Abschnitt 5.1).

Teil D: Abschluss

Der letzte Teil erzeugt ein Gefühl des Schließens und wird in der iranischen Musik als *Forud* bezeichnet: »*Forud* is a melodic cadence with a relatively fixed pattern which is subject to variation through improvisation. In a *dastgāh* the role of the *forud* (of which there may be more than one type) is extremely important.«⁵⁴ Das letzte Motiv ist entweder genau das gleiche wie in den vorherigen Abschnitten oder eine Variation davon. Die Rolle der ›Präfinalis‹ (*dk*) ist dabei sehr entscheidend. Bei allen Aufführungen wird deren Spannung verlängert, um später die Basis für die ›Finalis‹ *c* zu festigen. Dynamischer und rhythmischer Kontrast sowie ein *ritardando* verstärken das Gefühl des Schließens.

52 Diese Teile sind in der Transkription mit einem Pfeil gekennzeichnet.

53 Powers 1958, 452.

54 Farhat 1990, 25.

Satzform der Instrumentalteile

Die allgemeine Satzform aller hier untersuchten Aufführungen ist: A + C + D

Satzteil Aufführung	A	B	C	D
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Abdallāh (IP. 1; Bsp. 6)	Zeile 1–6 (Bsp. 6a)	–	Z. 1–13 (Bsp. 6b)	Z. 14–18, 19 (Bsp. 6b)
Improvisation von Payvar (IP. 2; Audiobsp. 6)	Beginn bis 00:27	–	00:28–00:49	00:50 bis zum Ende
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Sabā (IP. 3; Bsp. 7b)	Zeile 1–5	–	Z. 6–7	Z. 8
Improvisation von Tavousi (IP. 4; Videobsp. 3)	Beginn bis 00:50	–	00:50–01:53	01:53 bis zum Ende

Tabelle 3: Satzform der Instrumentalteile (A = Einleitung, B = Hauptteil, C = Erweiterung und Transformation, D = Abschluss)

Der Unterschied zwischen einer Vokal- und Instrumental-Performance liegt im Teil B, d. h. in der Präsenz von Poesie. Die Essenz und Bestandteile des Instrumental-*Radif* sind nämlich stark von dem Vokal-*Radif* beeinflusst, sodass die Gedichtsektion in einigen Aufführungen begleitet sein kann, wobei der Musiker selber während des Instrumentalspiels gleichzeitig singt, oder auch ohne Poesie spielt.⁵⁵ Auch hier gilt die gesamte Modalfunktion der Töne nach allem, was bisher gesagt wurde.

Teil A: Einleitung

Im Einleitungsabschnitt der *Radif-hā* von Mirzā Abdallāh und Sabā treten Variationen der vorherigen Zeilen auf. In der ersten Zeile von Mirzā Abdallāhs *Radif* wird der ›Zeuge‹ mit einem einfachen Motiv bestehend aus zwei Tönen (*dk* und *es*) vorgestellt. Die Melodie pendelt einzig um diese beiden Töne, wobei der obere Ton, das *es*, stärker in die Bewegung integriert ist als der untere Ton *dk*. In Zeile 2 wird dies mit einer Sequenz fortgesetzt. Dann wird in Zeile 3 die erste Figur mit einigen leichten Änderungen dargestellt und Zeile 4 beinhaltet wiederum eine Sequenz der vorherigen Figur. Schließlich erfolgt eine Erweiterung der bisherigen Motive. Der gesamte Prozess ermöglicht es, ein formales Schema wie in Abbildung 2 zu extrahieren.

In der Improvisation von Payvar (IP. 2) wird in der Einleitung mehr als ein Motiv präsentiert und das letztere wird zusammen mit den Variationen sehr kunstvoll erweitert (Audiobsp. 6: die ersten 27 Sekunden). In Sabās *Radif* treten nur Teile des obigen Prozesses auf. Die gesamte Einleitung ist dort in drei Teile zusammengefasst: die Vorstellung des Motivs (Zeile 1), die Variation des Motivs (Zeile 2) und die Erweiterung der früheren Motive (Zeilen 3–5).⁵⁶ Die Einleitung der vierten Performance enthält eine Artikulationsänderung aus den melodischen Materialien von Sabās *Radif*, also ab Zeile 3 (Videobsp. 3: die ersten 50 Sekunden).

55 Vgl. Massoudieh (1980, 81): »Die daraus resultierende Vereinheitlichung des traditionellen persischen Vokal-*Radif* lässt sich sogar auf das ganze Repertoire der persischen Kunstmusik übertragen.«

56 Die in Zeile 5 verwendete *ek* soll die Bedeutung des ›Zeugen‹ hervorheben. Auf Instrumenten wie dem Santur, auf denen kein Vibrato möglich ist, wird Tremolo oder Triller verwendet. Ähnlich dazu wird im Vokalteil die natürliche Stimme meist am Schluss der Gesänge zu einer Art von Schluchzen bewusst verändert; siehe (Bsp. 5: Zeile 5, Abschnitt 5.1).

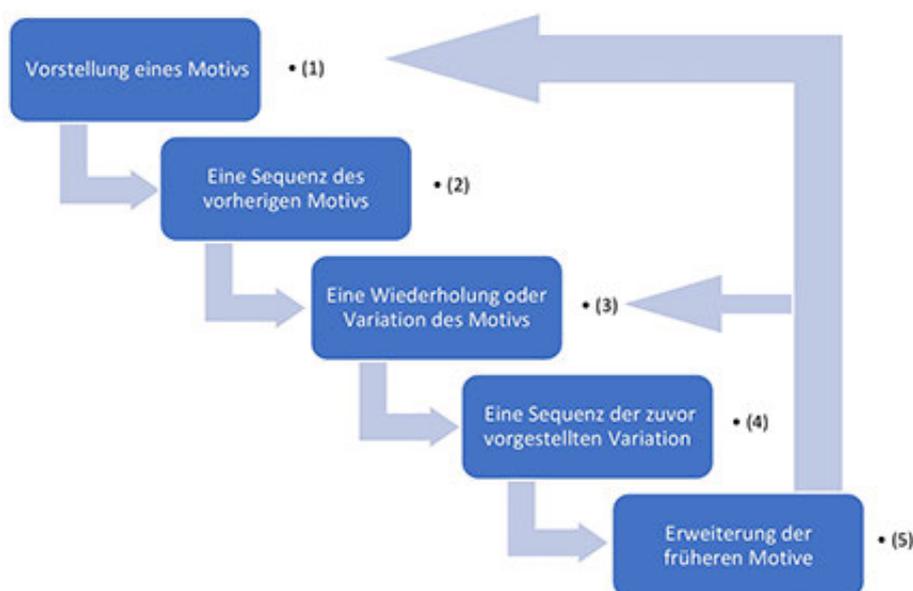


Abbildung 2: Das formale Schema des Einleitungsabschnitts der *Gūše Qaratsche*

Teil C: Erweiterung und Transformation

In dem *Radif* von Mirzā Abdallah (IP. 1, Audiobsp. 5) besteht dieser Teil darin, ein Thema vorzustellen und es zu reduzieren. Die Themenpräsentation wird dann von einer höheren Note (*f*) aus wiederholt, was von einer abwärtslaufenden Sequenzierung begleitet ist und eine verkürzte Fassung der vorherigen Phrase enthält (Bsp. 6b: Zeilen 1–6, 7–13). Die Themenpräsentation wird in Sabās *Radif* mit einer Sequenz und Wiederholung erweitert und nochmals von einer höheren Note (*f*) ausgehend erscheint ein neues Thema. Die Phrase in Zeile 6 ist als eine Reminiszenz an die konstituierende Phrase in Zeile 1 zu betrachten, die auf demselben ›Melodiemodell‹ beruht (Bsp. 7a: Zeilen 6–7, Videobsp. 2). Die Improvisation der vierten Aufführung (IP. 4) ist hier eine melodisch-rhythmische Erweiterung des Themas, das aus dem melodischen Material von Sabās *Radif* (Zeile 6) stammt (Videobsp. 3: 00:50–01:53). Die neu eingeführten Themen können frühere Themen weiterentwickeln oder mit diesen kontrastieren. Die Wahl dieser melodischen Materialien aus dem *Radif* ist völlig optional.⁵⁷ Der oben betrachtete Prozess ermöglicht es, wiederum ein neues formales Schema wie folgt abzuleiten (Abb. 3).

Payvar (IP. 2) beginnt direkt mit dem dritten Schritt. Er führt ein Thema nur von *f* aus ein und erweitert es (Audiobsp. 6: 00:28–00:49). Zu beachten ist jedoch, dass die Verwendung aller Erweiterungsschritte in einer Aufführung nicht obligatorisch ist.

57 Siehe Nettle (1987, 23 f): »While some performances clearly contain material from more than one darāmad in the radif, the idea in performance seems not to be to go through all darāmad material in each performance, but to select.«

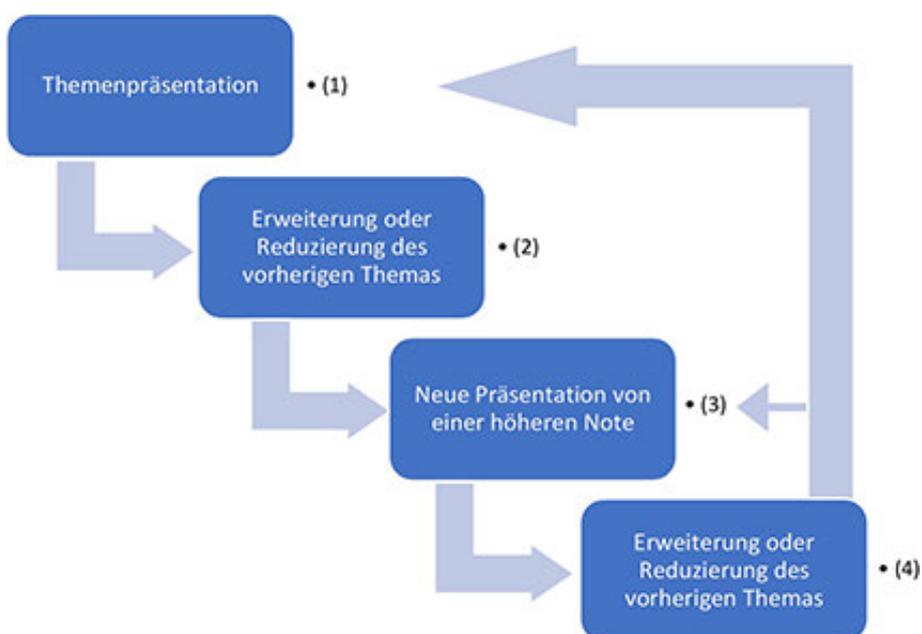


Abbildung 3: Das formale Schema der Erweiterung der *Gūše Qaratsche*

Teil D: Abschluss

In Mirzā Abdallāhs *Radif* (IP. 1) verläuft das Ende nicht im Tonraum von *Qarcheh*, vielmehr vollzieht sich der Übergang von einem Modalbereich zum anderen. Die letzten sechs Takte lehnen sich an einen typischen Abschluss-Satz des *Dastgāh-e Schur* an. Die Stabilisierung des neuen Tonraums in Zeile 25 wird von Alterationen begleitet. In Sabās *Radif* (IP. 3) stellt in Zeile 8 jedoch eine Kadenzfigur den endgültigen Schlusscharakter dar. Durch das Überschreiten der Grenzen der *Qaratsche* eröffnet Payvar (IP. 2) den nächsten Tonraum, um im neuen Modalraum fortzufahren (Audiobsp. 6: 00:50 bis zum Ende). Die Improvisation der vierten Aufführung (IP. 4) verweilt auf der ›Präfinalis‹ *dk* als Vorbereitungston und Grundbestandteil der kadenzierenden Phrase, bevor die Aufführung auf der ›Finalis‹ *c* beendet wird (Videobsp. 3: 01:53 bis zum Ende).

Besondere Melodietypen

Das ›Melodiemodell‹⁵⁸ oder der ›Melodietyp‹ ist ein abstraktes Konzept, das mit den jeweiligen Intentionen des Musikers zusammenhängt und sich jederzeit auf viele verschiedene Arten manifestieren kann. Das ›Melodiemodell‹ steht im Hintergrund der individuellen Melodiebildung und es wird durch wiederholte Hörerfahrungen verschiedener Interpretationen desselben Stücks über einen langen Zeitraum hinweg verinnerlicht. »In contrast to at least some non-metric music in Arabic traditions, the radif as a whole is perhaps best characterized by its dependence on a set of short melodic particles, which may (but not always quite accurately) also be called gestures or motifs.«⁵⁹

58 Diese Teile sind in der Transkription mit einem Sternchen gekennzeichnet.

59 Nettl 1987, 39.

FAZIT

Die *Gūše-hā* wurden hier als Ausgangspunkt für die Improvisation in der iranischen Musik betrachtet. Das bedeutet nicht, dass jede *Gūše* immer nur in Form einer fertigen Melodie ausgeführt wird, sondern die Musiker*innen stellen sie mit mehr oder weniger großen Änderungen in ihren Performances dar.⁶⁰ Das Präsentieren verschiedener Versionen einer *Gūše* im *Radif* erweitert den Horizont der Musiker*innen, wie sie die Variationen und Permutationen anwenden können:

There are also gushes that are presented in one and the same radif in several ›versions‹ (now' [Sic; ']). In contrast to the gushe with several sections, all of which, one is sometimes told, should make an appearance in each full-blown performance, the terminological implication for the gushe with ›versions‹ is that it provides the improvisor with several options.⁶¹

Durch den traditionellen mündlichen Musikunterricht in der iranischen Musik, in dem die Musiker*innen Musik als klingendes Gebilde von ihren Lehrern übernehmen, lernen sie nicht nur die Grundkonfiguration der Melodiebeziehungen, sondern auch spezifische Artikulationen und Pausen sowie agogische und andere Eigenschaften der Aufführung. In der iranischen Musik hat die mündliche Weitergabe von Improvisationswissen eine lange Geschichte. Außerdem wenden einige Lehrer auch heute nur die mündliche Methode an. Einerseits sehen einige Musiklehrer die Notation als begrenzendes Hindernis für die Entwicklung der kreativen Improvisation an, andererseits ermöglicht die Notation eine vergleichende Herleitung der theoretischen Regeln, die auf andere Improvisationen übertragbar sind und Verallgemeinerungen zulassen. Eine vergleichende Analyse der *Gūše-hā* bietet nicht nur theoretische Strategien zur Generierung neuer Ideen für freie modale Improvisation auf Mikro- und Makroebene, sondern in einem gewissen Sinn auch die theoretische Erkenntnis, wie eine Improvisation überhaupt in metrisch festgelegter Form möglich ist.

Diese Methodik der kunstvoll verkleideten Übergänge gilt ausnahmslos für alle *Dastgāhā*. Der Musikausüher muß also stets über einen ausgeprägten Sinn für Improvisationsmöglichkeiten verfügen, wobei er nie das ungeschriebene Gesetz, keine Modulationsakkorde anzuwenden, übertreten darf. Bei der Analyse der gegenwärtigen Aufführungspraxis wird diese Forderung als Voraussetzung für andere grundlegende Gesetze der *Dastgāh*kunst ihre Gültigkeit erweisen.⁶²

»Das Interesse an einer Fortsetzung der Tradition«⁶³ ist allerdings der Schwerpunkt des Improvisationsdiskurses in der iranischen Musik. Außerdem sind Jahre der Forschung, Nachahmung, Übung und Kontemplation erforderlich, um eine eigene musikalische Identität zu finden. Anders ausgedrückt, erfordert die spontane Verwendung der musikalischen Komponenten und Modelle in der Improvisation ihr Verinnerlichen in der Vergangenheit: »[...] that the popular conception of improvisation as ›performance without previous preparation‹ is fundamentally misleading. There is, in fact, a lifetime of preparation

60 »There is no one authentic version of any melody. This might well be expected, considering that each gusheh functions only as a model for improvisation, not as a finished composition.« (Zonis 2013, 62)

61 Nettl 1987, 23.

62 Khatschi 1962, 70 f.

63 Kuckertz 1995, 774.

and knowledge behind every idea that an improviser performs.«⁶⁴ Nettl beschreibt seine Lernerfahrung wie folgt:

Nour-Ali Khan, for example, wished to teach only a very small amount of it to me every week, saying that it was important for me to play it frequently, to look at it from all sides, listen to it, examine it, contemplate it. Perhaps contemplation acts as a stimulus for students to learn to understand the way the structure of the *radif* teaches the techniques and concepts of improvisation.⁶⁵

Der Improvisationsprozess in der iranischen Musik durchläuft zuerst die Imitations- und danach die Absorptionsphase, um schließlich zum Implementieren einer innovativen Idee innerhalb der musikalischen Tradition zu führen. Walter Bishop Jr. beschreibt dies so:

It all goes from imitation to assimilation to innovation. You move from the imitation stage to the assimilation stage when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style - creating your own style. Once you've created your own sound and you have a good sense of the history of music, then you think of where the music hasn't gone and where it can go - and that's innovation.⁶⁶

Was in diesem Artikel vorgestellt wurde, befasst sich nur mit dem Aspekt der Solo-Improvisation. Selbstverständlich gibt es Raum für weitere Forschungen, z. B. eine Untersuchung der kollektiven iranischen Improvisation in Form von Duetten und Gruppenspiel.

Literatur

- Berliner, Paul (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Caton, Margaret (1992), »Notes to the System of Traditional Persian Music: The Dastgāh. Book One: Abū 'Atā«, *Iranian Studies* 25/3–4, 84–85.
- Elsner, Jürgen (1975), »Zum Problem des maqām«, *Acta Musicologica* 47/2, 208–239.
- Farhat, Hormoz (1990), *The Dastgāh Concept in Persian Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hood, Mantle (1982), *The Ethnomusicologist*, Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Khatschi, Khatschi (1962), *Der Dastgāh: Studien zur neuen persischen Musik*, Phil. Diss., Regensburg: Bosse.
- Koelsch, Stefan (2013), *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Kuckertz, Josef (1995), »Modus und Melodie im persischen Dastgāh Homāyūn«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel: Bärenreiter, 773–781.
- Massoudieh, Mohammad Taghi (1980), »Die Musikforschung in Iran. Eine bibliographische Übersicht (Fortsetzung)«, *Acta Musicologica* 52/2, 79–83.

64 Berliner 1994, 17.

65 Nettl 2005, 395.

66 Berliner 1994, 120.

- Nettl, Bruno / Bela Foltin (1972), *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit: Information Coordinators.
- Nettl, Bruno (1987), *The Radif of Persian music: Studies of Structure and Cultural Context*, Champaign: Elephant & Cat.
- Nettl, Bruno (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nooshin, Laudan / Richard Widdess (2006), »Improvisation in Iranian and Indian music«, *Journal of the Indian Musicological Society* 36–37, 104–119.
- Nooshin, Laudan (1996), *The Processes of Creation and Recreation in Persian Classical Music*, Ph.D., University of London.
- Pāyvar, Farāmarz (1999), *Santur Courses: The Sabâ Radif*, Teheran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Powers, Harold S. (1958), »Mode and Raga«, *The Musical Quarterly* 44/ 4, 448–460.
- Powers, Harold S. (1980), »Language Models and Musical Analysis«, *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology* 24/1, 1–60.
- Powers, Harold S. / Frans Wiering / James Porter / James Cowdery / Richard Widdess / Ruth Davis / Marc Perlman / Stephen Jones / Allan Marett (2001), »Mode«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718> (5.6.2021)
- Talāi, Dāriush (2002), »A New Approach to the Theory of Persian Art Music: the *Radif* and the Modal System«, in: *The Garland Encyclopedia of World Music. VI: The Middle East*, hg. von Virginia Danielson, Scott Marcus und Dwight Reynolds, New York: Routledge, 865–874.
- Talāi, Dāriush (2011), *Radif-e Mirza Abdollah: note nevisi-e āmuzeshi va tahlili [The radif of Mirza Abdollah: A Didactic and Analytical Transcription]*, Tehran: Nashr-e Ney.
- Talāi, Dāriush (2014), »The Musical Language Elements of Persian Musical Language: Modes, Rhythm and Syntax«, *kimiahonar* 3/11, 5–35. <http://kimiahonar.ir/article-1-251-en.html>. 2014 (5.6.2021)
- Zonis, Ella (2013), *Classical Persian Music: An introduction [1973]*, Cambridge: Harvard University Press.

© 2021 Davoud Tavousi (davoudtavousi@yahoo.com)

Tavousi, Davoud (2021), »Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik. Eine vergleichende Analyse« [Explicit and Implicit Rules for Modal Solo Improvisation in Iranian Music: A Comparative Analysis], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 101–126. <https://doi.org/10.31751/1107>

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/08/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

angenommen / accepted: 07/10/2020

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021