TAHSİN İNCİRCİ

Musik der Türkei

Türk Müziği

TÜSTAV

TAHSİN İNCİRCİ

Musik der Türkei

Türk Müziği

Einleitung und Mitarbeit: Hubert Kolland

TÜSTAV

Für Aslı und Angela

EINLEITUNG

Türkische und europäische Musik

Die Musik der Türkei erscheint Mitteleuropäern beim ersten Hinhören oft fremd, «falsch» und «einfach» zugleich. Fremd, weil sie Gesangsweisen, Instrumente, Rhythmen verwendet und melodische und formale Prinzipien ausgebildet hat, die so bei uns nicht gebräuchlich sind; «falsch», weil ihre zum Teil andersartigen Tonleitern verschieden große Tonschritte gebrauchen, die in unserem temperierten System der gleichförmigen Unterteilungen nicht üblich sind; und «einfach», weil sich die Musik der Türkei in ihrer vorherrschenden Einstimmigkeit von unserer mehrstimmigen Musik und ihrer oft (rauschhaft) üppigen Klanglichkeit abhebt. Geringere Dynamik und sparsamerer Umgang mit akustischen Reizen wirken auf manchen sogar eintönig. Klangstarke Ensembles und massierte Klangwirkungen, wie sie vom Sinfonischen Konzert bis zur Rockmusik gebräuchlich sind, gibt es in der traditionellen Musik der Türkei nicht (mit Ausnahme der alten Janitscharen-Kapelle, deren martialische Lautstärke bezeichnenderweise aus dem Gebrauch in offenem Gelände herrührt).

Doch der Schein der Einfachheit trügt, denn diese Musikkultur hat eine reich ausdifferenzierte einstimmige Musikkunst entwickelt, wie sie unsere Lieder und Melodien kaum aufweisen. Nach einigem Einhören beginnt sie sich zu erschließen, treten mit europäischer Musik gemeinsame Züge hervor, und bei etwas Erfahrung und einigen Kenntnissen verschwindet auch der Eindruck der «Eintönigkeit», der sich nur aus unseren unreflektierten als «natürlich» erscheinenden Hörgewohnheiten ergibt, aber von türkischen Musikern natürlich weder so gemeint ist — welcher Musiker will schon generell «eintönige» Musik machen!? —, noch von Türken so gehört wird.

In der Musik der Türkei sind vielfältige Einflüsse miteinander verwoben, die die wechselvolle Geschichte der Völker Vorderasiens ebenso wie die kulturellen Unterschiede der verschiedenen Regionen und Minderheiten in der heutigen Türkei widerspiegeln. Ihre Verflechtungen sind im einzelnen oft schwer zu

TÜSTAV

rekonstruieren. Neben der Kultur und Musik aus der ehemaligen mittelasiatischen Heimat der Turkvölker, die um etwa 1000 n.u.Z. bis nach Anatolien eindrangen, sind es vor allem Einflüsse aus dem alten byzantinischen Konstantinopel (1453 von den Türken erobert), aber auch von Kurden, Persern, Arabern, Armeniern, Griechen, Zigeuern, Nomaden usw. Trotz dieser vielschichtigen Entstehungsumstände hat sich auf dem heutigen Gebiet der Türkei eine gemeinsame Musikkultur herausgebildet, die man türkische Musik nennen kann.

Im Musikleben der heutigen Türkei überlappen sich — ähnlich wie bei uns — verschiedene musikalische Traditionen und Strömungen. Die vielfältige und nach wie vor lebendig sich entwickelnde Volksmusik und die traditionelle klassische Musik der Türkei, entstanden und gepflegt im Umfeld des osmanischen Hofes und der alten herrschenden Klasse, nehmen einen bedeutenden Platz ein. Seit dem 19. Jahrhundert begannen die Einflüsse der westeuropäischen Kunstmusik und mit dem Einzug von Radio und Fernsehen bis in die Dörfer Anatoliens drang auch die us-amerikanische und westeuropäische Unterhaltungs- und Schlagermusik unterm Kommando der Medienindustrie in der Türkei ein; schließlich kam auch die Pop- und Rockmusik.

Verbunden mit einer ungleichmäßigen und widersprüchlichen gesellschaftlichen Entwicklung, ist die kulturelle Identität der Türkei starken Belastungen ausgesetzt. In den städtischen Zentren der West- und Südtürkei breitet sich, vor allem in Abhängigkeit von den USA und Westeuropa, eine kapitalistische Industrie wildwuchernd aus, während in der vom Großgrundbesitz dominierten Landwirtschaft, dem Haupterwerbszweig der Türkei, zum Teil noch feudale Zustände herrschen, vor allem in Ostanatolien. (Noch 1970 gehörten über 700 Dörfer vollständig einer Person, einer Familie oder einem Familienclan, während der Anteil der landlosen Bauern bei rund 30% liegt; eine Landreform steht bis heute aus). Das Vordringen moderner Produktionstechniken und Verkehrsformen unter kapitalistischen Vorzeichen droht die traditionelle Kultur, darunter auch die Musik auszuhöhlen und sie an ihrer Weiterentwicklung zu hindern, die Möglichkeit der Erneuerung abzuschneiden.

Dagegen regen sich Kräfte, wenngleich sehr gegensätzlicher Art. Konservative Kreise bis hin zur nationalistisch und religiös verbrämten Reaktion der Faschisten suchen ihr Heil im engen Bewahren des Althergebrachten, freilich auch im Ererbten nur die verharrenden Züge hervorhebend, die rebellierenden, vorwärtsdrängenden dagegen totschweigend. Die traditionelle Musikkultur der Türkei würde dadurch zum Hort der Vergangenheit, zum bloßen Ausdruck veralteter Strukturen, ihre gegenwärtige Lebendigkeit würde erstarren, ohne daß gegen die reale Ursache, die ungebremste «naturwüchsige» Ausbreitung des Kapitalismus etwas unternommen würde.

Andere Kreise, vornehmlich im Umfeld der noch jungen Gewerkschaften und darunter zunehmend mehr türkische Musiker, treten für eine aufgeschlossene Weiterentwicklung der traditionellen Musikkultur in Verbindung mit dem Kampf um sozialen Fortschritt im Interesse der arbeitenden Klassen ein. Anknüpfend an die seit langem bestehende politische Dimension der türkischen Volkssängertradition, die in und außerhalb der Türkei oft zu verschweigen versucht wird, prüfen sie aufmerksam die ererbte Volksmusik auf ihre heutige Aktualität, setzen sich kritisch mit den Möglichkeiten der europäischen Musik auseinander und beziehen Elemente der internationalen Folklore und des Arbeiterliedes in ihre musikalische Arbeit mit ein. In diesem Zusammenhang hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten eine türkische politische Musik im engeren Sinne zu entwickeln begonnen, die sich, verwurzelt in der einheimischen Musiktradition, durch kritische Wachheit auszeichnet.

Obgleich die heute in der Türkei drohende musikkulturelle Überfremdung als Folge des imperialistischen Einflusses den Anschein erwecken könnte, als wäre das Verhältnis von europäischer und türkischer Musikkultur eine Einbahnstraße in die Türkei, so hat zumindest in der Vergangenheit Musik der Türkei die europäische Musik in einigen Zügen sogar sehr nachhaltig beeinflußt. Zu erwähnen wären die verschiedenen Türken-Moden seit dem 17. Jahrhundert, so etwa bei dem französ-

TUSTAV

sischen Komponisten J.-B. Lully, aber auch in der Wiener Klassik, beispielsweise in W.A. Mozarts «Entführung aus dem Serail» oder dem «Alla Turca»-Finale in der A-Dur-Klaviersonate.

Allerdings ging dieser Einfluß vornehmlich von einem besonderen Sektor der türkischen Musik, von der osmanischen Janitscharen-Kapelle aus, deren Klang fälschlicherweise mit türkischer Musik insgesamt gleichgesetzt wurde. Ihre ungeheure Ansammlung von Pauken, Trommeln, Bläsern, Becken und anderen Schlaginstrumenten fand dann Eingang in die Musik der französischen Revolution und verband sich mit dem musikalischen Furor der Revolutionszeit, der sich über ganz Europa ausbreitete und u.a. auch Beethoven beeinflußte. Im Chor-Finale «Freude schöner Götterfunken» seiner 9. Sinfonie tritt dieser Einfluß im ungestümen Alla-Marcia-Teil im Gebrauch von Triangel, Becken und großer Trommel als der domminierenden Begleitung des Tenor-Solos offen zu Tage. Durch den französischen Komponisten Hector Berlioz wurde die Verwendung dieser Schlaginstrumente dann zum Allgemeingut der Sinfonieorchester und noch bei Gustav Mahler findet sich die Angabe «Türkisches Becken» in der Partitur seiner 1. Sinfonie.

Die folgende Einführung versucht einen Überblick über die Vielfalt der Musik in der Türkei und ihre wichtigsten Teilbereiche, Funktionen, Spielweisen und Formen zu vermitteln — über eine Musik, die immerhin die musikalische Muttersprache jedes 20. Bürgers Westberlins ist! Der Überblick beginnt mit der traditionellen klassischen Musik, weil sich bestimmte Eigenschaften, die im großen und ganzen auch für die Volksmusik gelten, an ihr am leichtesten erklären lassen, da sie in der klassischen Musik der Türkei ihren am meisten reflektierten Ausdruck gefunden haben. (Nur deswegen nimmt sie im folgenden den größten Raum ein). Dies bedeutet nicht, daß die anschließende Volksmusik Resultat «unbewußter» Vorgänge ist, sondern hat lediglich damit zu tun, daß sich vor allem im Bereich der klassischen Musik auch schriftlich festgelegte Normen und eine Musiktheorie im engeren Sinne herauskristallisiert haben. Die türkische Begrifflichkeit verweist dabei vielfach unmittelbar auf die Musikpraxis, abstrahiert weit weniger von ihr als die durchrationalisiertere Musiktheorie europäischer Musik. Auch wenn die Beschäftigung manchem Leser etwas trocken und mühsam erscheinen mag, so können genauere Kenntnisse vielleicht doch den Zugang zu einer Musik eröffnen helfen, die sich zwar von unserer in Manchem unterscheidet (was gleichzeitig die besonderen Züge unserer Musik deutlicher hervortragen läßt), die aber gleichwohl im internationalen Konzert der Völker ihre unverwechselbare Stimme und ihren musikalischen Reiz hat.

TÜSTAV

Tänzerin (18. Jahrhundert)

I. DIE TRADITIONELLE KLASSISCHE MUSIK DER TÜRKEI

Obwohl die türkische klassische Musik die Musik des osmanischen Hofes und der alten türkischen Oberschicht war, ist diese klassische Musiktradition bis heute lebendig: Aus einer Elite-Musik hat sie sich allmählich in eine von Volkskreisen verwandelt, verstärkt nach der Beseitigung des osmanischen Hofes Anfang des 20. Jahrhunderts, indem sie von breiteren Bevölkerungskreisen in Besitz genommen wurde.

Sie hat sich in enger Verbindung mit der osmanischen Hof-Dichtung «Diwan» entwickelt. Diese besteht hauptsächlich aus idyllisch-hymnischen Gedichten über die Liebe, die Schönheit, die Natur usw., abgefaßt nach strengen Regeln und Formprinzipien, die das (auf Ausbeutung beruhende) genießerisch-schöne Leben der Oberschicht abseits der Alltagsnot des Volkes widerspiegeln. Die osmanische Hofdichtung «Diwan» ist die in diesen Kreisen verbreitete Dichtungsgattung. (Von ihr hat sich übrigens u.a. J.W. Goethe in seinem «Öst-westlichen Diwan» anregen lassen.)

Die spezifischen tonalen und metrischen Strukturen der traditionellen klassischen Musik sind sowohl von der anatolischen Volksmusik als auch von der Hofmusik Persiens, Indiens und des arabischen Raums sowie von der oströmischen, byzantinischen Musik beeinflußt. Dies geschah unter anderem dadurch, daß sich die Sultane und die osmanische Oberschicht Musiker von den Höfen der eroberten und tributpflichtig gemachten Völker zu sich holten. Diese verschiedenen Einflüsse führten zu einer ständigen Zunahme der Makame, zu einem differenzierter werdenden Makam-System, zu einer Vermehrung der Taktarten und der rhythmisch-metrischen Strukturen. Diese Zunahme macht die Weiterentwicklung der türkischen klassischen Musik vom 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus, so daß die bestehenden Musikformen auf zunehmend verschiedene Weise musiziert wurden.

Die erste bekannte schriftliche Quelle für diese spätere klassische türkische Musik stammt von Urmevi aus dem 13. Jahr-

TÜSTAV

hundert. Bereits da kommt der zentrale Begriff «Makam» zum erstenmal vor. Typisch für sie ist außerdem Einstimmigkeit auf nichttemperierter Basis, d.h. der Gebrauch von Tonleitern, deren Schritte nicht gleichförmig unterteilbar sind, sondern verschieden groß sind.

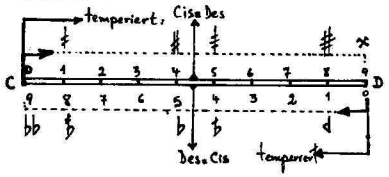
Zur tonalen Struktur (Makam)

Die besondere tonale Struktur der klassischen Musik der Türkei besteht im Makam-Aufbau. Makam wörtlich übersetzt (herkommend aus der Sprachwurzel kâma = stehend), bedeutet «Ort, Standort, Sitz». Der Name eines Makams umreißt dementsprechend die «Lage» eines Musikstücks und seines stimmungsmäßigen Charakters.

Im musikalischen Begriff «Makam» sind tonale und melodische Eigenschaften sowie die Struktur einer Tonleiter miteinander verschmolzen. Er dient zunächst zur Verständigung über die Tonalität eines Musikstücks, d.h. über den «Hauptton» (genannt «durak») und den «Kräftigen Ton» (genannt «güçlü»), um die sich die spezifischen musikalischen Wendungen eines Makams bewegen. «Hauptton» und «Kräftiger Ton» bilden die beiden musikalischen Hauptachsen eines Makams (entfernt vergleichbar der «Tonika» und «Dominante» in Europa). Die Achse des «Kräftigen Tons» entsteht dadurch, daß eine reine Quarte oder Quinte, je nach Makam, über den «Hauptton» gestellt wird. Der damit umrissene Tonraum kann mit unterschiedlichen Tonschritten ausgefüllt werden.

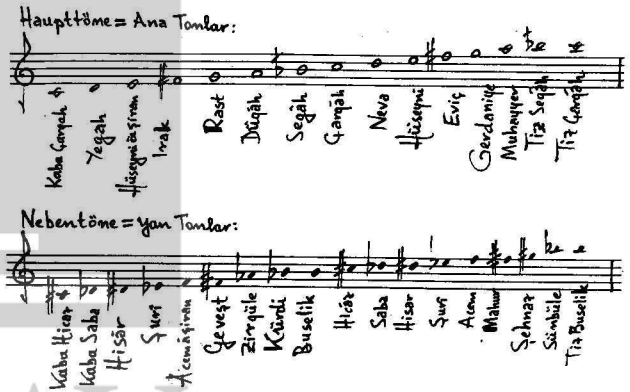
Dies leitet zur im Makam-Begriff enthaltenen Tonleiterstruktur über; denn die Makame mit ihrem jeweiligen «Hauptton» und «Kräftigen Ton» umfassen gleichzeitig verschiedenartigen Tonleiteraufbau. Die Tonschritte oder Intervalle, d.h. die Abstände zwischen den Tönen, sind sehr verschieden groß, es kommen nicht nur Ganz- und Halbtöne wie in den europäischen temperierten Tonleitern vor. Für ausschließlich mitteleuropäisch geprägte Ohren hören sich diese verschieden großen Tonschritte zunächst als «falsch» an und manche Leute glauben irrtümlicherweise Vierteltonmusik zu hören. (Mit der

in Europa seit dem 20. Jahrhundert gelegentlich vorkommenden Vierteltonmusik, wie sie z.B. der tschechische Komponist A. Haba komponierte, haben die Makams nichts zu tun). Vielmehr operiert der melodische Intervallaufbau der Makame mit einem Kommasystem, das kleinste, aber musikalisch genau festgelegte Tonschritte einschließt. Akustische Messungen haben ergeben, daß ein Komma einem Neuntel-Ton in etwa entspricht das heißt, daß z.B. der Ganztonschritt c–d neunfach unterteilt werden kann.



Am gebräuchlichsten sind 1., 4., 5. und 8. Komma, dargestellt durch die oben angeführten Vorzeichensymbole[1], dagegen kommen 2., 3., 6. und 7. Komma zu selten vor. (Deshalb wäre es ebenfalls unzutreffend, nun von sog. Neunteltonmusik zu sprechen, die Komma-Töne sind eben nicht gleichberechtigt, sondern — je nach Makam — Teil einer bestimmten melodischen Intervallstruktur).

Jeder Ton der verschiedenen Makam-Tonleitern hat einen bestimmten Namen, die Bezeichnung des «Haupttons» gibt dem ganzen Makam seinen Namen.

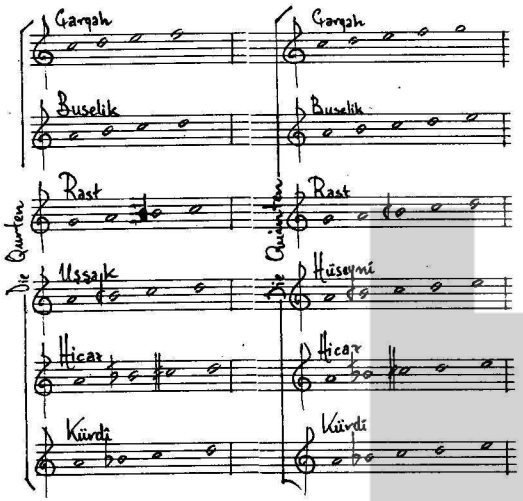


[1] Manche türkische Musikologen wie H.S. Arel, S. Ezgi, K. Ilerici fügen den Vorzeichen die jeweiligen Kommazahlen bei.

TÜSTAV

Der Begriff «Ton» heißt im Türkischen übrigens «perde», was wörtlich übersetzt «Bund» auf einem Instrumentalgriffbrett wie der Saz bedeutet, auf dem der jeweilige Ton gegriffen wird. Diese Bezeichnung für «Ton» verweist auf die unmittelbare Nähe der türkischen Musiktheorie zur Musikpraxis und zum Instrumentalspiel.

Indem man auf den «Hauptton» eine Quarte oder Quinte als «Kräftigen Ton» stellt und mit Tonschritten ausfüllt, ergeben sich Bausteine für die Makam-Tonleitern, bestehend aus jeweils sechs verschiedenen Quart- und Quintzügen.



Der Begriff «Makam» umreißt aber auch bestimmte Melodiemodelle, die zu den jeweiligen Makamen gehören; d.h. zu jedem Makam gehört eine bestimmte Art und Weise, wie die Melodie in der betreffenden Makam-Tonleiter «herumspaziert». Spezifischer melodischer Gang (genannt «sehir») um «Hauptton» und «Kräftigen Ton» sowie die verschiedene Ausgestaltung der Tonleiterschritte dazwischen bilden in der türkischen Musikpraxis und im Musikdenken eine unlösbare Einheit.

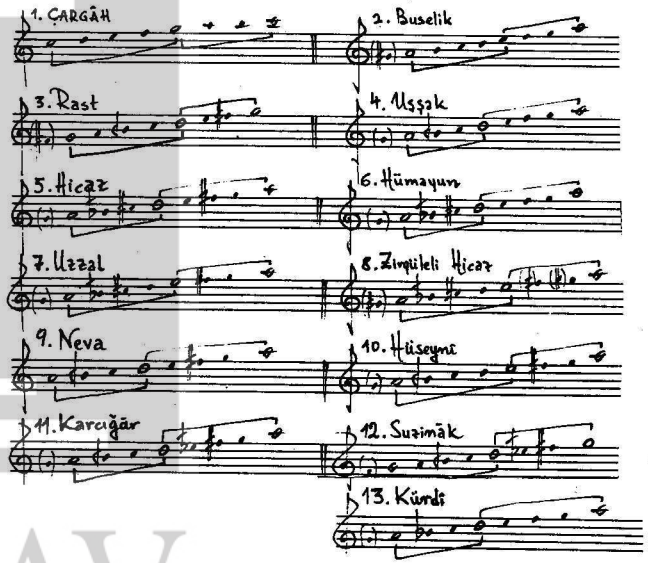
Drei Grundtypen an melodischen Gängen (sehir) lassen sich unterscheiden: 1) aufsteigend von Quarte oder Quinte unter

dem «Hauptton»; 2) herabsteigend aus dem Tonraum der Oktave über dem «Hauptton»; 3) Kombination aus 1) und 2), wobei aus dem Tonraum des «Kräftigen Tones» (also der Quarte oder Quinte über dem «Hauptton») heraus angefangen wird, dann allmählich aufsteigend zur Oktave und dann langsam herabsteigend zum «Hauptton».

Dabei spielen — neben dem «Hauptton» (durak) und dem «Kräftigen Ton» (güçlü) — der untere Leitton unter dem «Hauptton», genannt «Yeden», und der Ton des «Hängenden Schlusses», genannt «Asma Karar», eine wichtige Rolle. Der «Hängende Schluß» bezeichnet das Ende einer melodischen Phrase (nicht eines Musikstücks!) und kann auf verschiedenen Tonstufen erfolgen. Er ist eine Art Atempause im Verlauf eines melodischen Ganges (sehir).

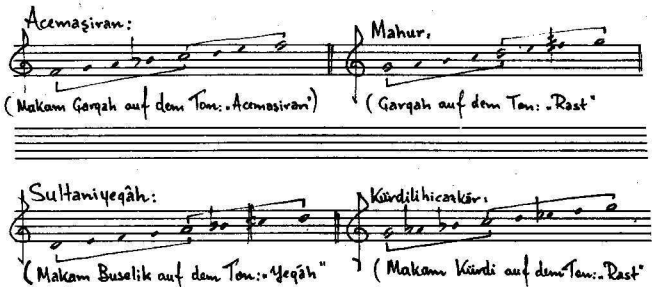
In der traditionellen klassischen Musik der Türkei lassen sich drei Hauptverwendungsarten der Makame beobachten:

1) Die «einfachen Makame» (basit makamlar), wie oben beschrieben, dreizehn an der Zahl:

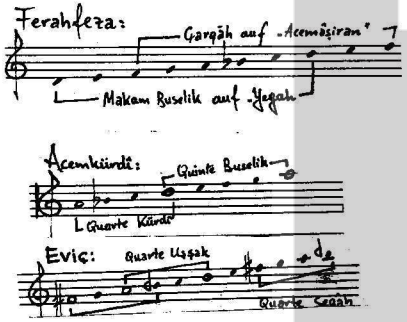


TÜSTAV

2) Die Transpositonen der «einfachen Makame». Diese sind in einem höheren oder tieferen Tonraum angesiedelt, was schärfere, angespanntere oder dunklere Klangfarbe mit sich bringt. Diese Versetzungen der «einfachen Makame» haben wiederum eigene Namen, unterschieden werden fünfzehn an der Zahl. Dazu einige Beispiele:



3) Die «zusammengesetzten Makame» (birleşik makamlar). Sie bestehen aus Teilen verschiedener «einfacher Makame». Nach ihrem jeweiligen «Hauptton» werden sie in acht Gruppen unterteilt, z.B.:

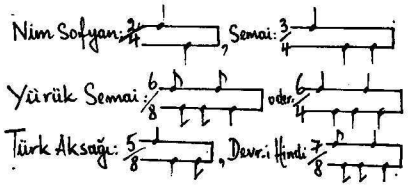


Zur rhythmisch-metrischen Taktstruktur (usûl)

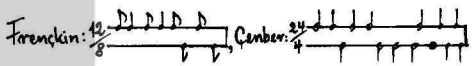
Man unterscheidet (ähnlich wie in europäischer Musik) zwischen kräftigen und leichten Schlagzeiten in einem Takt. Der Spieler einer Darbuka (Bechertrommel) zum Beispiel schlägt mit der rechten flachen Hand die kräftige Schlagzeit und mit den Fingern der linken Hand die leichte Schlagzeit. Dementsprechend übt jeder Schüler der klassischen türkischen Musik,

egal ob Sänger oder Instrumentalist, die Schlagzeiten und ihren Takt durch einen kräftigen Schlag auf das rechte Knie und den leichten auf das linke (oder dementsprechend mit dem rechten oder linken Fuß). Dabei werden die Worte «düm» und «tek» für die kräftigen und leichten Schlagzeiten verwendet.

Zwei Grundtaktarten werden unterschieden: kleine und große. Kleine Taktarten bestehen aus einfachen (basit), zusammengesetzten (birleşik) und «hinkenden» Taktarten (aksak). Sie kommen in reichhaltiger Form vor, dazu einige Beispiele:



Durch die Kombination verschiedener kleiner Taktarten können die großen Taktarten entstehen.

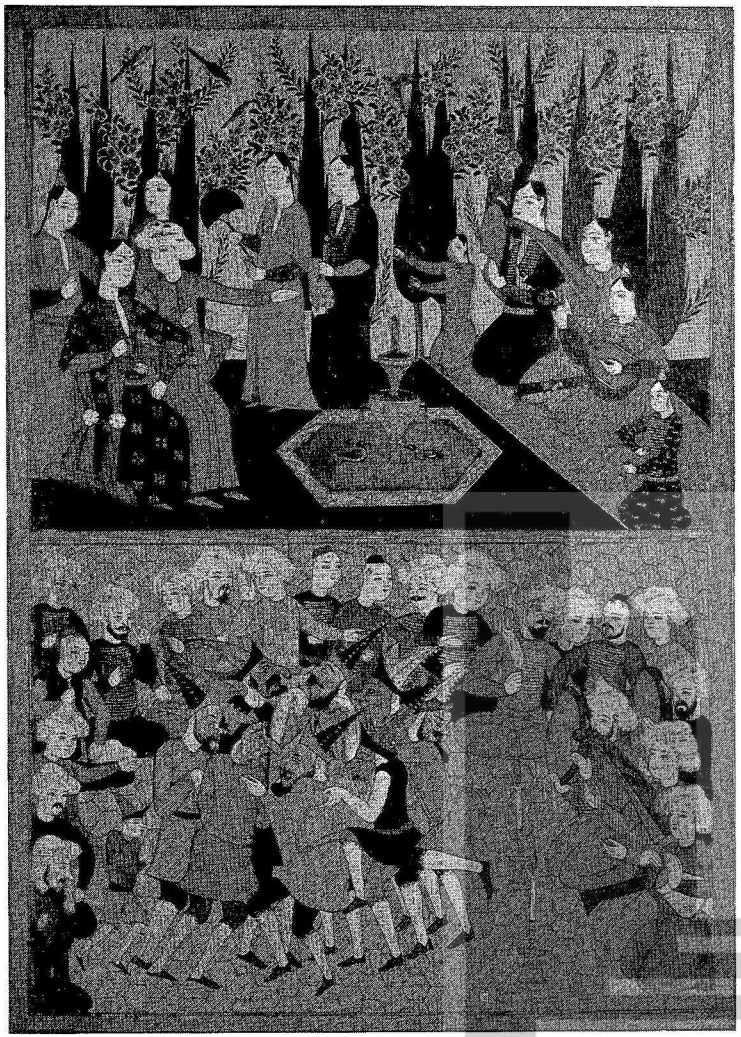


Die großen Taktarten werden vor allem in den alten Formen der klassischen und der religiösen Musik der Türkei verwendet, während die kleinen Taktarten in der neueren türkischen klassischen Musik gebräuchlicher sind. (Dies dürfte auf den Einfluß der Volksmusik zurückgehen, denn dort sind nur die kleinen Taktarten gebräuchlich.)

Instrumente der traditionellen klassischen Musik

Sämtliche Melodieinstrumente der türkischen klassischen Musik sind selbstverständlich so gebaut, daß auf ihnen die Komma-Töne der verschiedenen Makame gespielt werden können. In letzter Zeit werden auch einige einfache Makame, d.h. Makame mit wenigen Komma-Tönen oder bei denen sie nicht so hervortreten, auf dem Klavier und anderen temperierten Instrumenten gespielt, wobei dann die Komma-Töne ausgelassen oder mit einer kleinen dissonanten Sekunde dargestellt werden.

TUSTAV



1) **Streichinstrumente:** Keman (Geige, gestimmt: a d' a' d''), Kemençe (Kniegeige), Rebâb (Streichlaute), Sinekemân (türkische Viola d'amore), Yayli Tanbur (Gestrichene Langhalslaute mit vielen Bünden), Violensel (Cello).

2) **Zupfinstrumente:** Ud (Kurzhalslaute), Tanbur (gezupfte Langhalslaute), Kânun (Zither), Lavta (europäische Laute).

3) **Blasinstrumente:** Ney (Offene Längsflöte, schräg gehalten), Nisfiye (Kleine Ney, eine Oktave höher), Girift (Kleine Ney mit wenigen Grifflöchern), Klârnet (Klarinette).

4) **Schlaginstrumente:** Kudüm (stehende Doppelpauke, gespielt mit Holzschlägeln), Def (Tamburin), Darbuka, Deblek (Bechertrommel), Davul (Große Trommel), Çömlek (stehende Darbuka), Zilli Maşa (Schellenzange), Kaşik (Holzlöffel), Şakşak (türkische Kastagnietten), Nakkâre (Kleines Paukenpaar). Santur (Türkisches Hackbrett mit 24 Tönen — verwendet als Melodieinstrument).

TÜSTAV

DIE FORMEN DER TRADITIONELLEN KLASSISCHEN MUSIK

Unterschieden werden vokale und instrumentale Gattungen. Die vokalen Gattungen sind durchweg im Zusammenhang mit der osmanischen Hofdichtung «Diwan» entstanden, deren Gedichte zu Gesängen entwickelt wurden. Dementsprechend lehnen sich ihre Formen eng an den jeweiligen Gedicht- und Versaufbau an. Der musikalische Vortrag dieser Gedichte erfolgt immer mit Instrumentalbegleitung.

Die instrumentalen Gattungen sind entstanden, um zum Beispiel in einer Programmfolge aus Liedern und Gesängen, die nach strengen Regeln aufgebaut werden, Einleitungs-, Schlußstücke, Zwischenspiele usw. zu haben. Ihre Formen haben sich entweder aus den vokalen Gattungen herausgelöst und verselbständigt oder leiten sich von Tänzen ab, auch solchen des Volkes, oder sind auch (seltener) völlig selbständige Formen.

Vokale Gattungen

1) *Kâr*: Älteste, großangelegte, weitausladende Gesangsform mit reicher Ausgestaltung unter Benutzung verschiedener großer Taktarten und unterschiedlicher Makame. Kleinere Kâr-Formen sind *Kârçe* (kleines Kâr) sowie *Kâr-ı-Nâtık*, deren jeweiliger Name nach dem betreffenden Makam bezeichnet wird.

2) *Beste*: Musikalische Form, die an vierzeilige Gedichtsverse gebunden ist. Die einzelne Zeile, genannt «hâne», endet mit einer Reimsilbe ohne Bedeutung, «terenüm» genannt. (Jede Zeile hat ihren besondere Hâne-Namen.)

1. Hâne: Zeminhâne – a
2. Hâne: Nakarathâne – b
3. Hâne: Meyân – c
4. Hâne: Zeminhâne – a

(vgl. Notenanhang Nr. 1)

3) *Semaî*: Musikalische Form mit bestimmtem rhythmischem Muster (Semaî-Usul) von gleichem Zeilenaufbau und Reimschema mit bedeutungslosem Terenüm wie bei Beste, die sich jedoch in Takt und Tempo unterscheidet. Bewegte Semaî stehen im 6/8-Takt, langsame hauptsächlich im 10/8-, aber auch im 10/4-, 6/4- und 6/2-Takt. (vgl. Notenanhang Nr. 2)

4) *Şarkı*: verbreitetste vokale Form, die — wörtlich übersetzt — «Lied» bedeutet. Sie ist ebenfalls vierzeilig, aber ohne Terenüm mit folgendem Reimschema:

1. Zemin (Ayrıltak) – a
2. Nakarat (Kavuştak) – b
3. Meyan (Coştak) – c
4. Nakarat (Kavuştak) – b

(vgl. Notenanhang Nr. 3)

5) *Gazel*: Improvisierte Gesangsart ohne Takt, die auf zweizeilige Gedichtverse gesungen wird. (Unter den Liedern von J. Brahms finden sich auch Gazels).

Nach der Gründung der türkischen Republik 1923 wurden die Gazels mit der Begründung verboten, sie würden das Gemüt wegen ihrer langsamen und weitschweifigen Melodik in die Passivität treiben und schläferten die Menschen ein. Noch heute ist die Gattung der Gazels, die sich großer Beliebtheit erfreute, im offiziellen und staatlichen Rahmen wie dem Rundfunk verboten, doch sie erklingt noch immer in den Cafes und Casinos.

Sie wurde häufig zwischen den Strophen eines Şarkı gesungen, wobei dann ihr Makam an den des Şarkı angepaßt ist. Ansonsten bleibt dem Sänger beim Gazel-Singen die Wahl des Makams und seiner konkreten musikalischen Ausgestaltung in freier Improvisation überlassen.

Die vokale Gattung der Gazel gleicht der instrumentalen Improvisation des Taksim.

Von diesen aufgeführten vokalen Gattungen sind heutzutage vor allem noch Şarkı und Semaî beliebt und gebräuchlich, während die anderen Formen vor allem historischen Stellen-

TÜSTAV

wert haben und dementsprechend fast nur mehr im Konzertsaal und im Rundfunk erklingen.

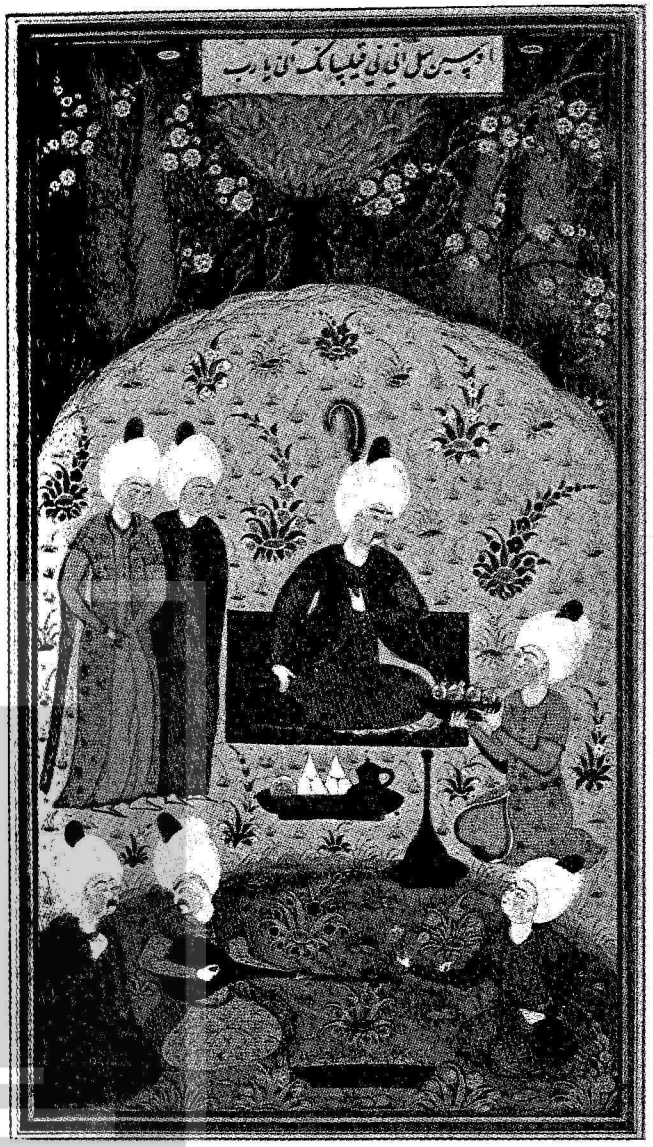
Instrumentale Gattungen

1) *Peşrev*: Eröffnungsstück einer bestimmten Programmfolge, eine Art Ouvertüre. (Das Wort «peşrev» kommt vom persischen «pişrev» und bedeutet «der Vorne-einher-Gehende», «Anführer» eines Zuges.) In der klassischen Fasıl-Musik (vgl. unter «Darbietungsweisen») wird es zur Eröffnung gespielt, sofern kein Baştaksim (Haupttaksim) am Anfang steht. Die heutige Form des Peşrev geht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Sie ist nach Anzahl der Takte und der Untergliederungen genau festgelegt. Die gebräuchlichsten Peşrevs bestehen aus vier Teilen, genannt «hâne» (wie die Gedichtzeilen), zwischen denen ein ritornell-artiger Teil, genannt «teslim», jeweils wiederholt wird (wie im europäischen Rondo). Meist steht der Peşrev im «Devr-i Kebir»-Großtakt mit 28 Schlägen ($^{28}/_4 = {}^6/_4 + {}^4/_4 + {}^4/_4 + {}^6/_4 + {}^4/_4 + {}^4/_4$), gelegentlich auch im «Sofyan Usûlünde»-Takt ($^4/_4$ oder $^4/_2$).

Sehr selten wurden auch fünfteilige Peşrevs im «Darb-ı Fetih»-Großtakt komponiert, der sogar aus 88 Schlägen besteht. Der jeweilige Peşrev trägt den Namen seines Makams wie Rast Peşrevi, Hüzzam Peşrevi usw. (vgl. Notenanhang Nr. 4)

2) *Saz Semaîsi* (Instrumental-Semaî): Diese Form beschließt ein Fasıl-Programm. Sie besteht wie Peşrev aus vier Teilen, zwischen denen wiederum ein Teslim-Ritornell gespielt wird. Saz Semaîsi steht (wie Semaî mit langsamem Tempo) in der «Aksak-Semaî»-Taktart $^{10}/_8$, wobei der vierte Teil (vor dem abschließenden Ritornell) im $^6/_8$ oder $^6/_4$ des «Yürük Semaî»-Taktes (schneller Semaî) steht. (vgl. Notenanhang Nr. 5)

3) *Taksim*: Sehr verbreitete und überaus beliebte, improvisierte Instrumentalform, die vor einem komponierten oder (in einer Programmfolge) feststehenden Musikstück gespielt wird und in die Makam-Atmosphäre der nachfolgenden Komposition hinein- und hinüberleitet. Gemäß dem Improvisationscha-



Der Kronprinz zelebriert den Sieg (1534)

TÜSTAV

rakter hat der Taksim keinen Takt. Außer dem (sich aus der nachfolgenden Komposition ergebenden) Ziel-Makam kann der Taksim im Verlaufe seiner Improvisation sehr verschiedene Makam-Gänge durchwandern, indem er in andere Makame moduliert. Häufig erfolgt die Taksim-Improvisation über (von anderen Instrumentalisten gespielten) tiefen, langen Haltetönen, genannt «Dem»; dazu werden der «Hauptton» in tiefer Lage, auch ergänzt durch den «Kräftigen Ton», benutzt. (Die «Dem»-Haltetöne sind dem europäischen Bordun vergleichbar, der in Volksmusik und älterer Kunstmusik gebräuchlich ist).

Es lassen sich vier Arten von Taksims unterscheiden.

Baş Taksim (Haupt-Taksim) steht gelegentlich vor einem Peşrev oder vor einem Instrumental- und/oder Vokalprogramm (deshalb heißt er Haupt-Taksim). Entsprechend seinem Einleitungscharakter wird er ohne tiefe Haltetöne (Dem) gespielt.

Ara Taksim (Zwischen-Taksim) leitet vom bestimmten Makam des vorausgegangenen Musikstücks in den der nachfolgenden Komposition hinüber, er verbindet beim Modulieren die Atmosphäre des einen Makams mit der des nachfolgenden, wobei es auf Behutsamkeit und Rafinesse ankommt. Ist der Ziel-Makam erreicht, so treten zur Bekräftigung die betreffenden tiefen Makam-Haltetöne hinzu. Jeder merkt dann: gleich kommt die nächste Komposition.

Ulama Taksim (Verbindender Taksim) ist ähnlich wie Ara Taksim ein Zwischenstück, bei dem allerdings kein Wechsel des Makams stattfindet. Es ist dementsprechend kürzer und wird ohne tiefe Haltetöne gespielt.

Karşılıklı Taksim (Wechsel-Taksim) besteht aus dem improvisierten Wechselspiel mehrerer Instrumentalisten (z.B. Ud, Ney, Kanun, Keman usw.), wobei manchmal beim letzten Instrument tiefe Haltetöne als Begleitung hinzutreten. Sie ist die schönste, aber leider selten gebräuchliche Taksim-Form. Sie erfordert virtuoses Können der Instrumentalisten und genaue Kenntnis der Makame; denn die Kunst des Wechsel-Taksims besteht darin, geschickt die verschiedenen Makame miteinander zu verbinden, ohne daß ein «Loch» entsteht. Die Musiker benötigen ein sehr enges und kollegiales Verhältnis, müssen sich genau kennen (ähnlich wie in guter Jazz-Praxis) um sich gekonnt die Makam-Phrasen und Übergänge zuzuspielen.

4) *Methal*: Ähnelt dem Taksim, hat aber einen festen Takt und wird auf nur einem Instrument gespielt und ohne Untergliederung in «Zeilen».

5) *Tasvir*: Selten benutzte, freie Instrumentalform, die die Gefühle der Menschen zur Natur ausdrückt, zum Beispiel zu Donner oder Frühling.

6) *Aranağme* (Zwischenmelodie): Kürzere, komponierte Ensemble-Stücke zu einem Lied, die am Anfang, zwischen den Strophen und/oder zum Abschluß gespielt werden. Wird es am Anfang des Liedes gespielt, so wird es auch «Giriş Müzigi» (Einleitungsmusik) genannt. (Die kurzen instrumentalen Einwürfe, die die einzelnen Strophen miteinander verbinden, sind keine Aranağme!).

7) *Oyun Havaları* (Tanzweisen): Instrumentalmusikformen, die im Zusammenhang mit Tänzen entstanden sind (auch solchen aus dem Volk). Die verschiedenen Tanzweisen, die große regionale Unterschiede aufweisen, sind vor allem durch spezifische Taktarten und Rhythmen charakterisiert, die mit den jeweiligen Tanzschritten verbunden sind. Sie verwenden nur kleine Taktarten, sie können als bloße Darbietungsmusik (beispielsweise im Konzert) gespielt werden, es kann aber auch mit ihnen zum Tanz aufgespielt werden.

a) *Çiftetelli* («Auf zwei Saiten»): Der Name bedeutet «Auf zwei Saiten einer Keman oder Kemençe streichen», wird aber auch auf anderen Instrumenten gespielt. Das weit verbreitete und beliebte Tanzstück ist in der Region von Istanbul entstanden, steht im Düyek-Takt (4/4 oder 4/8) und wird von einem Instrumental-Ensemble gespielt. In einem Çiftetelli werden sehr häufig Ara Taksims (Zwischen-Taksims) eingeschoben, die dann solistisch gespielt werden. Die übrigen Instrumente, vor allem die Zupfinstrumente, weichen dabei — dem Tanzcharakter entsprechend — von der sonst taktfreien Taksim-Form

TÜSTAV

ab, indem sie die tiefen Haltetöne nicht aushalten, sondern im Rhythmus des Çiftetelli spielen. Bei der letzten Rückkehr zur Hauptmelodie des Çiftetelli wird diese abschließend schneller gespielt. Der Çiftetelli ist hauptsächlich bei Hochzeiten und in Vergnügungslokalen anzutreffen, z.B. auch beim Bauchtanz. Er ging vermutlich aus Istanbuler Zigeunermusik hervor.

b) *Zeybek*: Instrumentalmusik zu einem Männertanz im ägäischen Raum der Westtürkei, der im «Agir Aksak»-Takt (9/8 oder 9/4) steht.

c) *Longa*: Geht zurück auf alte europäische Musik und kommt aus Rumänien, worauf der lateinische Name «longa» (= lange Note) verweist. Er steht in der einfachen Taktart «Nim Sofyan» (2/4) und wird nur mehr als Darbietungsmusik gespielt, wird also nicht getanzt. (vgl. Notenanhang Nr. 6)

d) *Sirto*: Der Name kommt vom griechischen «Syrtos» («die Füße schiebend»), er steht wie die Longa im «Nik Sofyan» (2/4). Nach einer Longa oder einem Sirto folgt ein Ara-Taksim (Zwischen-Taksim), worauf die Longa bzw. der Sirto in noch schnellerem Tempo wiederholt werden.

e) *Horon*: Charakteristischer Volkstanz am östlichen Schwarzmeer, dessen Instrumentalmusik im «Devr-i Turan»-Takt (7/16; 7/8) sehr schnell gespielt wird.

f) *Hora*: Gehört zu einem Tanz, bei dem sich die Tänzer bei den Händen fassen. Er ist im europäischen Teil der Türkei, in Trakien verbreitet.

g) *Bar*: Tanz in der Region von Erzurum mit Begleitmusik im 6/8-, 9/8-, 12/8-, 4/4- oder 10/8-Takt. (vgl. Notenanhang Nr. 7)

h) *Halay*: In Ostanatolien, vor allem bei den Kurden verbreiteter Tanz, dessen Begleitmusik in verschiedenen Taktarten, meist jedoch im 2/4-Takt steht.

i) *Köçekçe* (Köçek = ein als Frau gekleideter Tänzer): Da in Gebieten sunnitischen Glaubens den Frauen das Tanzen in der Öffentlichkeit verwehrt ist, werden sie bei der Köçekçe, die häufig bei Hochzeiten getanzt wird, von als Frauen gekleideten Männern «vertreten». Dieser Tanz ist vor allem in der Westtürkei verbreitet, und viele Lieder aus Trakien haben die Form einer Köçekçe. Ihre Instrumentalform hat breites Interesse bei Komponisten gefunden, so daß es eine Vielzahl von Köçekçe gibt. Sie steht meist im 9/8-Takt.

k) *Karşılama* («Empfang»): Ein vor allem in Süd- und Mittelanatolien verbreitetes Instrumentalstück, das beim Empfang der Braut gespielt wird.

Darbietungsformen und Musiziermanieren in der klassischen Musik der Türkei.

Darbietungsformen — d.h. die verschiedenen Gepflogenheiten bei der Aufeinanderfolge der aufgeführten Kompositionen, in einer Programmfolge — und die Musiziermanieren hängen eng zusammen. Sie sind geprägt durch bestimmte Darbietungs-und Musiziererhaltungen (Tavır) der Musiker, die in Abhängigkeit zu Ort, Situation und Zuhörerkreis stehen.

1) *Darbietungsformen*

Fasıl-Programm (auch Fasıl-Musik): Nach strengen Regeln durchgeführte große klassische Darbietungsform, die von Sänger(inne)n (hânende(ler)) und Instrumentalspieler(inne)n (sâzende(ler)) aufgeführt wird. Ein Fasil-Programm wird durchgehend ohne Pause oder Unterbrechung gespielt; bei den solistisch improvisierten Ara-Taksims (Zwischen-Taksims), die in die kommende Komposition hinüberleiten und an deren Ende, das neue Stück ankündigend, die tiefen Haltetöne (Dem) hinzutreten, können sich die übrigen Aufführenden gleichzeitig erholen.

Das aufführende Ensemble heißt «Fasıl Heyeti». Der Sänger ist während der Aufführung «Teil» des Gedichts, des Liedes, deshalb wird er «hânende» genannt. Dieser alte Begriff, der mit dem Wort «hâne» (Gedichtzeile) zusammenhängt, verweist auf die enge Beziehung zwischen Gedicht und ihrer musikalischen Form, die bis in die interpretatorisch-aufführende Haltung des Sängers hineinreicht.

TÜSTAV

Ein Fasıl-Programm benutzt nur einen Makam und wird nach diesem benannt. Der Makam-Name führt den türkischen Hörer in eine bestimmte musikalische Haltung ein, vermittelt ihm die Erwartung einer bestimmten Atmosphäre, die mit Gefühlsqualitäten wie traurig, fröhlich, distanziert, kühl, heftig, lustig usw. verbunden sind.

In der Regel wird ein Fasıl-Programm mit einem Peşrev eröffnet, selten mit einem Baş Taksim. Dann folgen: Kâr — Beste — Ağır Semaî — Şarkı — Yürük Semaî — Köçekçe (oder Volkslieder) — (Longa oder Sirto) — Saz Semaîsi (als Abschluß). Zwischen diesen Kompositionen werden, wie erwähnt, Ara-Taksims gespielt.

Şarkılar Programı (Liederprogramm): Neuere Konzertform mit einem(r) Sänger(in), begleitet von einem Instrumentalensemble. Sie fängt häufig mit Baş Taksim, aber auch mit Peşrev an und ist ein- oder zweiteilig gegliedert. In der einteiligen Form wird nur ein Makam verwendet, dagegen benutzt die zweiteilige Form zwei Makame, wobei ein Ara Taksim in den zweiten Makam hinüberleitet.

Saz Eserleri («Instrumentalstücke»/reines Instrumentalprogramm): Dabei werden hauptsächlich Peşrevs und Saz Semaîs jeweils abwechselnd gespielt; erstere sind eher langsam, die zweiten schnell. (Dieses Formpaar ließe sich entfernt mit dem europäischen von Präludium und Fuge vergleichen).

Oyun Havaları (Tanzweisen): Die oben angeführten Tanzmusiken werden hierbei mit den Instrumenten der klassischen türkischen Musik gespielt. (Diese Aufführungsfolge aus Tanzkompositionen, gespielt als Darbietungsmusik, läßt sich in etwa mit der europäischen Suite vergleichen). Besonderheit dieser Programmfolge ist, daß häufig zwischen die Tanzstücke Ara Taksims dazwischengeschoben werden, die dann — dem Tanzcharakter entsprechend — mit Takt und rhythmisierten, tiefen Haltetönen gespielt werden.

2) *Musiziermanieren* (Tavır/Üslup)
In der türkischen klassischen Musik gibt es keine so enge Bindung an die Notenaufzeichnung einer Komposition wie in der

europäischen klassischen Musik, da die türkische Notation nur die Hauptlinie einer Melodie fixiert. Die Aufführenden sind dementsprechend gehalten, die aufgezeichneten Stücke bei der Aufführung auszuzieren und auszugestalten, was eine besondere persönliche Note mit sich bringt. Durch diese notwendige Ausgestaltung der aufgezeichneten musikalischen Hauptlinie bei der Aufführung erscheint die Komposition in jeweils neuen Farben, in neuen Versionen und Fassungen, was ein sehr charakteristisches Merkmal der komponierten klassischen Musik der Türkei ist. Selbst die Darbietung ein- und desselben Stükkes von demselben Künstler unmittelbar hintereinander, würde eine neue, unwiederholbare und einmalige Fassung ergeben.

Entsprechend dem Ort, der Situation und dem Zuhörerkreis erfolgt die Ausgestaltung in unterschiedlicher Art und Weise, gewissermaßen mit verschiedener Vortragsgebärde. So lassen sich verschiedene Typen von Musiziermanieren beobachten. Die wichtigste Hauptmanier ist die Piazza- oder *Platz-Manier (Piyasa Tavrı)*, das ist die Musiziermanier der Künstler, die in den Istanbuler Vergnügungsvierteln und -stätten, in Parks, bei Hochzeiten, Beschneidungsfesten, Jahrmärkten auftreten. Diese auf dem Platz praktizierte Manier hat sich in diesen Situationen in Verbindung mit der sogenannten Platz-Musik (Piyasa-müziği) herausgebildet, d.h. in Verbindung mit Musik, die unmittelbar dort entstanden ist, die (hauptsächlich in Istanbul) für diese Situationen gemacht wurde und wird. Bezeichnend aber ist, daß türkische klassische Musik, wenn sie auf dem «Platz» erklingt, in dieser Platz-Manier gespielt wird und nicht in der alten (sterilen) Manier des osmanischen Hofes. Darin drückt sich aus, wie die Musik der alten osmanischen Oberschicht, die ja eine Elitemusik war, in eine Musik von Volkskreisen verwandelt wurde, indem sie — entsprechend der Platz-Manier — frecher, lustiger, populärer, lockerer gespielt wird und ihre Programme mit mehr Volksliedern und Volkstänzen angereichert auf dem Platz dargeboten werden.

Obgleich die Piyasa-Musiker nicht zur Musik des Serail, der Moschee oder der Orden gehören, waren sie schon zur osmanischen Zeit sehr populär und so hoch angesehen, daß nicht

TÜSTAV

selten Piyasa-Musiker in die Musikabteilung Enderûn des Serails geholt wurden. Sie hatten sich gewerkschaftsähnliche Organisationen geschaffen, vergleichbar den Zünften.

Radio-Manier: Sie wird gespielt von fest angestellten Musikern des Rundfunks, die beamtet sind. Sie spielen konservativ, vermeintlich «stiltreu», ernst und pedantisch. In ihren Programmen kommen Stücke von Piyasa-Komponisten dementsprechend kaum vor. Laut Vertrag dürfen die Rundfunkmusiker nicht auf der Piyasa spielen, weil sich der derzeitige türkische Staat eine vom Volk getrennte Musiker-Kaste zu halten versucht. Auf die Popularität der Piyasa-Musiker blicken die Rundfunkmusiker neiderfüllt herab und betrachten das Spiel der Piyasa-Musiker nicht als Kunst. Obendrein verdienen die Piyasa-Musiker nicht selten mehr als die Rundfunkmusiker, was zu Ansätzen einer gewerkschaftlichen Organisation führte. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden ist aber nicht eine Frage des musikalischen Könnens, sondern der Musizierhaltung, die mit der Spielsituation zu tun hat (die einen unterm Volk, die andern in Aufnahmestudios mit staatlichem Auftrag).

Religiöse Musik

Obwohl die türkische religiöse und geistliche Musik sowie die türkische Militärmusik funktional und inhaltlich sehr verschieden sind von der türkischen klassischen Musik, sollen beide im Zusammenhang mit der klassischen Musik behandelt werden, da ihr Makam-Aufbau und ihre rhythmisch-metrische Struktur der klassischen Musik ähnlich sind und sich beide im Zusammenhang mit der klassischen Musik entwickelt haben.

Da im Koran geschrieben steht, daß man seine Suren mit «schöner Stimme lesen» soll, spielt der Gesang in der religiösen Musik eine sehr große Rolle. Viele namhafte Komponisten der türkischen klassischen Musik haben dementsprechend auch viele religiöse Gesänge komponiert.

Die traditionellen Formen der religiösen Musik haben sich an zwei verschiedenen Orten entwickelt, in denen die islamische Religion verschieden praktiziert wird: 1) in der Moschee (bei

den Sunniten); 2) im Ordenshaus (Tekke) verschiedener Islam-Sekten (u. a. Schiiten).

1) *Musik in der Moschee*

Sie wird *nur* vokal ausgeführt, da der Gebrauch von Instrumenten in der Moschee und ihrer Sphäre vollständig verboten ist.

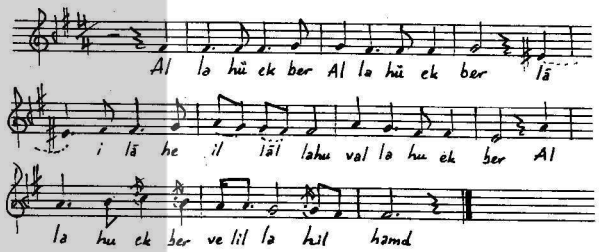
Ezan: Muezzin-Rufe vom Minarett einer Moschee zur Ankündigung der fünf Gebetszeiten (erfolgt heute immerhin unter Verwendung von Lautsprechern).

Salâ: Besonderer Muezzin-Ruf am Freitagmittag und zu Festtagen.

Tesbih: Abschließender Lobpreis Allahs, der nach den Gebeten gemeinsam gesungen wird.

Temcid: Besondere Gesänge während der heiligen Monate und Nächte, gesungen vom Minarett.

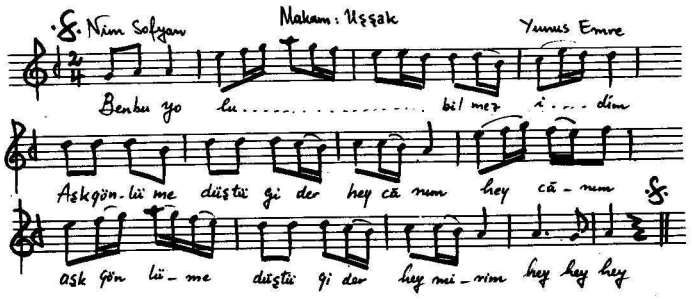
Tekbîr: Gemeinsam gesungene, kurze Gebetsformel zu besonderen Anlässen an Festtagen, bei Beerdigungen und Schlachtopfern. Der bekannteste Tekbîr stammt von Mustafa Itrî (1640?–1712), komponiert im Makam Irâk:



Salât-ü Selâm: Ähnliche, gemeinsam gesungene Gebetsformel wie Tekbîr.

Ilâhi: Bekanntester und am meisten verbreiteter religiöser Gesang, u. a. gebräuchlich bei Schiiten und Sunniten, in der Form eines Şarkı:

TÜSTAV



Sügûl: Ilâhis auf arabisch, von Türken komponiert.

Mevlid: Religiöses Epos über das Leben Mohammeds, verfaßt von Süleyman Çelebi in zweizeilig gereimter Gedichtform, das von vielen Komponisten vertont wurde, ausgeschmückt mit Ilâhis.

2) *Musik der Ordenshäuser* (Tekke/Tasavvuf)
Tasavvuf ist eine nach innen gerichtete Philosophie, bei der die Natur und die Welt als eine Einheit von innen heraus interpretiert werden soll (entfernt vergleichbar dem europäischen Deismus in der Zeit der Aufklärung). Die Musik der Ordenshäuser ist hauptsächlich von dieser religiösen Philosophie geprägt und von musikalischem Lyrismus erfüllt.

In den Ordenshäusern trafen sich die Mitglieder der verschiedenen Islam-Sekten zur gemeinsamen Religionsausübung. Dabei spielt die Musik eine große Rolle etwa beim gemeinsamen Singen, wobei der Zeremonienmeister das Tempo der Lieder und die Auswahl der Stücke bestimmt. (Die Ordenshäuser waren keine Wohnstätten der Mitglieder wie die Klöster der meisten christlichen Orden, sondern nur Treffpunkt).

Neben dem Serail, dem osmanischen Hof und den Villen der Oberschicht hatten die religiösen Orden eine wichtige Funktion bei der Tradierung und Weiterentwicklung der türkischen klassischen Musik (einschließlich der Instrumentalmusik) sowie für die Ausbildung von Musikern. Sie hatten in etwa die Funktion von Konservatorien, so daß nicht selten berühmt gewordene Musiker der Orden in die Musikabteilung des Serails (Enderûn) geholt wurden.

Einer der wichtigsten Orden für die Musikentwicklung waren die Mevlevi neben den Bektâşî, Gülşenî, Halvetî und Kaadirî. Ihr Instrumentalunterricht umfaßte neben den religiösen Gattungen auch weltliche Musik.

Die Funktion der religiösen Musik bestand z.B. bei den Mevlevi darin, durch besondere Drehtänze und eine kunstvoll ausgesponnene, meditative bis rauschhafte Musik ekstatische Zustände, die Vision des Nirwanas zu erreichen.

Naât: Loblieder und -gesänge für Mohammed von unterschiedlicher Länge.

Ayîn: Groß angelegte und reichhaltig ausgezierte Musikform, die bei den Mevlevi während ihrer Zeremonie (Semâ) verwendet wird. Diese Kompositionen haben die Form von Beste und Şarkı (wobei die Zeile «selâm» genannt wird).

Sämtliche dabei verwendeten Gedichte stammen von Celâleddin-i Rum-î, genannt Mevlana, dem Begründer des Mevlevi-Ordens im 13. Jahrhundert.

Nefes: In den Bektasî-Ordenshäusern entstandene Gedicht- und Gesangsform. Nefes-Kompositionen werden bei ihnen zwischen den Ayîns gesungen; ihre Dichter schrieben sie volkstümlich in reinstem Türkisch, während die Mevlevi ausschweifend arabische und persische Wendungen mitbenutzten.

Hierzu ein Beispiel von Aşik Seyrâni:
Alle sind wir Enkel eines Groß-Vaters,
Alle sind wir Samen eines einzigen Körpers.
Ich möchte die Waffe am Gürtel dessen sein,
Der mit den Unmenschen kämpft.

Die zahlreichsten Kompositionen haben der Halvetî-Orden und der von ihm ausgegangene Eşrefîlik-Orden hervorgebracht. Die bei ihren Zeremonien (Devrân) gespielte und gesungene Musik soll die Teilnehmer und Hörer mit Freude bewegen. Dagegen ist z.B. die Musik des Cetvêt-Ordens zurückhaltend bis asketisch, sie soll denn auch zu Genüg- und Duldsamkeit, zu selbstvergessener Demut und sklavischer Unterwürfigkeit vor Allah führen. Innerhalb der Musik der Orden ist

TUSTAV

die der Mevlevi am meisten kunstvoll ausgestaltet, sie ist sowohl vielfältig bewegt und sinnlich lebhaft als auch in sich selbst versenkend. Unter musikalisch-formalen Gesichtspunkten hat sie den höchsten Rang.

Die Bektasî-Orden wurden unaufhörlich unterdrückt (was auch im oben angeführten Beispiel von Aşik Seyrâni zum Ausdruck kommt), weshalb seine Mitglieder halb illegal leben mußten. Dies erschwerte die Verbreitung des Ordens. Bei ihren Zeremonien und beim Singen und Spielen der Âyîns und Nefes lehnen die Bektaşî religiöse Unterwürfigkeit ab und machen sich lustig über stumpfsinnig-fromme Menschen und bornierte Frömmeleien.

Die türkische Militärmusik (Janitscharen-Musik/Mehter-Musik)

Die traditionelle türkische Militärmusikkapelle der Janitscharen besteht nur aus Schlaginstrumenten und Blasinstrumenten. Sie wurde seit dem 17. Jahrhundert pauschal mit der Musik der Türkei insgesamt gleichgesetzt, da andere türkische Musikgattungen und -praktiken damals in Europa kaum bekannt waren. Tonalität, Takt und Rhythmik der Janitscharen-Kapellen haben die europäische Musik wenig beeinflußt, dagegen fanden vor allem die Schlaginstrumente wie Große Trommel, Tamburin, Becken, Glockenspiel, Triangel nach und nach Eingang ins europäische Orchester (wie auch in die Militärkapellen, die zusätzlich den Schellenbaum eingliederten).

In der türkischen Militärgeschichte spielte die Janitscharen- oder Mehter-Kapelle mit ihrer Angst-einflößenden Wirkung eine große Rolle. Gesicherte Quellen darüber gehen bis ins 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurück. Schon damals unterhielten die türkischen Herrscher in Mittelasien Militärkapellen, die auch die Musik an indischen und chinesischen Höfen beeinflußt haben sollen. Im Osmanischen Reich gab es eine eigene Militärmusikschule, bezeichnenderweise die einzige Musikschule im ganzen Osmanen-Imperium überhaupt, genannt Mehterhâne-î Hûmayûn. Neben der Hauptstadt Istanbul besaßen auch Provinzhauptstädte, andere größere Städte und

Mehter Kapelle

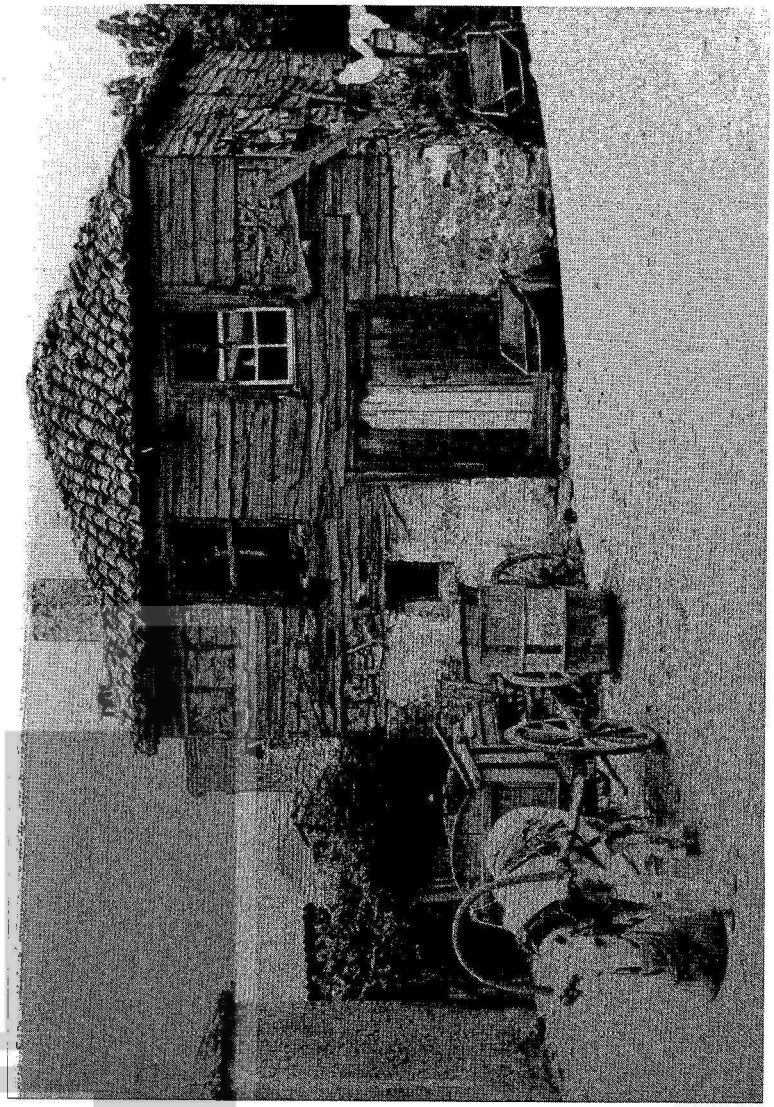
TÜSTAV

Grenzfestungen eigene Mehter-Kapellen. Die verschiedenen Abteilungen des osmanischen Heeres hatten ebenso ihre eigenen Janitscharen-Kapellen wie die Zunftorganisationen der Berufsstände und die osmanischen Gesandschaften in den Hauptstädten Europas (wodurch sie in Europa bekannt wurden). Europäische Militärmusiker reisten nach Istanbul, um die osmanische Militärmusik an Ort und Stelle zu studieren.

Während der Reformzeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Tanzimat), als das osmanische Reich Reformen aus Europa zu übernehmen begann, wurden die Mehter-Kapellen 1826 aufgelöst. Stattdessen wurden Militärkapellen europäischen Typs eingeführt. 1914 wurde die Mehter-Kapelle wiedereröffnet, jedoch mit der Gründung der Republik Türkei 1923 wieder abgeschafft.

Eine Mehter-Kapelle bestand aus bis zu 54 Mann, darunter die Schlaginstrumente dominierend. Bis zu je neun Mann besetzt waren folgende vier Typen: Zil (Becken), Çağana (Schellenbaum, auch «Halbmond» genannt), Nakkare (Kleines Handpaukenpaar) und Davul (große Trommel). Dazu kamen Kös (große Trommel mit Kamelfell, gespielt als Standtrommel oder auf Reittieren), Kudüm, Triangel, verschiedene Zurnas (Oboen), Nefirs, (Signaltrompeten) und Nısfiyes (kleine Ney-Längsflöten).

1952 wurde die Mehter-Kapelle für touristische Zwecke wieder zusammengestellt. Darüberhinaus ist sie heute bedeutungslose Musik der Vergangenheit.



„Halb hungernd, halb versklavt" (N. Hikmet)

TÜSTAV

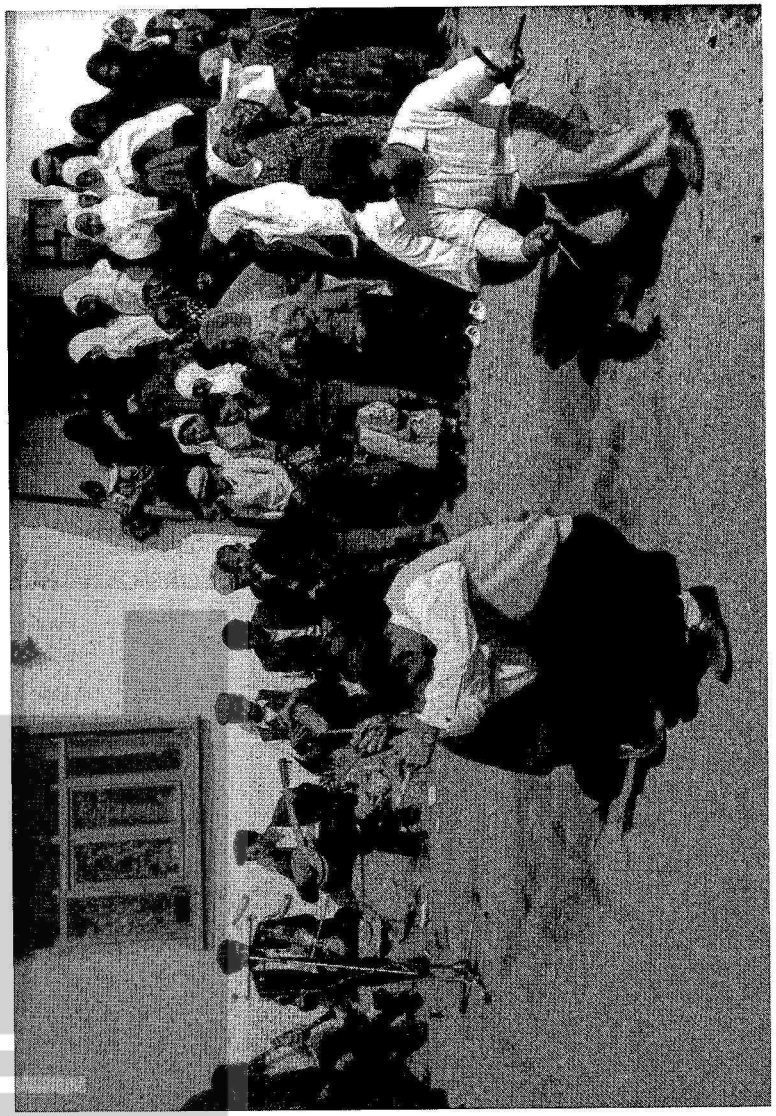
II. DIE TÜRKISCHE VOLKSMUSIK

1. Geschichte, Verbreitung und Funktion

Die ursprüngliche Heimat der Türken war das Altai-Gebiet, die heutige Mongolei. Dort lebten sie als Nomaden und gelangten bei ihren Weidezügen allmählich immer mehr nach Westen. Den Namen «Türken» trifft man zum ersten Mal auf den Orhon-Steininschriften zur Zeit des westtürkischen Reiches (7./8. Jahrh. n.u.Z.) westlich des Altai.

Einer dieser inzwischen zum Islam übergetretenen Stämme drang, aus der Region von Buchara kommend, in Anatolien ein und gründete nach der Eroberung das Seldschuken-türkische Reich im 11. Jahrhundert. In Anatolien lebten bereits Kurden, Griechen, Armenier, Perser, Araber, Georgier, Juden und andere, mit denen sich die türkischen Volkskreise vermischten, ein kultureller Austausch begann, während die türkische Oberschicht zur herrschenden Klasse insgesamt wurde.

Daraus resultiert die Rolle der türkischen Sprache in der anatolischen Volksmusik, denn die Entwicklung der türkischen Sprache zur herrschenden Sprache brachte schließlich auch Kurden, Armenier usw. dazu, auf türkisch zu singen. Streng genommen dürfte man jedoch nicht von «türkischer» Volksmusik sprechen, sondern nur von anatolischer Volksmusik, denn die sogenannte türkische Volksmusik, wie sie sich bis heute entwickelt hat, weist viele Einflüsse von kurdischer, armenischer, persischer, arabischer usw. Volksmusik auf, auch wenn die Türken zweifelsohne ihre eigene Volksmusik mitgebracht hatten. Überliefert ist z.B. durch schriftliche Quellen, daß das Volksinstrument Kopuz (Vorläufer u.a. der türkischen Langhalslaute Saz) schon in der asiatischen Heimat der Turkvölker bei den Volkssängern gebräuchlich war. Die Entwicklung und Ausbreitung der türkischen Sprache zur herrschenden Sprache hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß die türkische Oberschicht — von Eroberungen lebend — die Verbreitung der islamischen Religion auch mit kriegerischen Mitteln zur vermeintlichen Hauptaufgabe des türkischen Volkes erklärte.



Dorfhochzeit

TÜSTAV

Von den Auswirkungen dieser ständigen Kriegszüge auf das Volk, das seinen Kopf für die osmanischen Herrscher hinhalten mußte, erzählen viele Lieder, wie überhaupt die türkische Volksmusik zu jeder Lebenssituation gehört. Sie ist nicht nur sogenannte «Freizeitangelegenheit», nicht nur Ausdruck verschiedenster Lebenssituationen, sondern unmittelbar Teil des Arbeitsprozeßes (z.B. beim Tabakschleißen oder auf dem Weg zum Markt), Bestandteil von Geselligkeit und Festen wie Hochzeit, Geburt usw.; sie drückt Freude, Elend, Trauer, Protest usw. aus.

Die klassische türkische Musik dagegen handelt fast nur von Liebe und idyllischer Schönheit, dem Wohlleben der Oberschicht angemessen.

Volksmusik des Dorfes und der Stadt

Innerhalb der türkischen Volksmusik lassen sich Unterschiede zwischen der dörflichen und städtischen Volksmusik beobachten. Die städtische Volksmusik entwickelte sich in enger Wechselwirkung zur klassischen Musik weiter, während bei der dörflichen Volksmusik abseits der Städte dieser Einfluß kaum zur Wirkung kam. Dies hat z.B. zur Folge, daß mit der Annäherung an die Stadt (insbesondere Instanbul, aber auch Izmir, Konya, Bursa, Edirne, den früheren Hauptstädten des osmanischen Reiches) die entwickelte Ausprägung des Makam-Systems zunimmt. In der städtischen Volksmusik werden die Makame erheblich kunstvoller gehandhabt, auch sind die Formen, z.T. auch die Spieltechniken reicher als im Dorf.
Entsprechend der unterschiedlichen Lebenssituation auf dem Lande und in der Stadt sind auch die Themen verschieden. In der Stadt z.B.: «Wie schmieden die Schmiede das Eisen?», dagegen im Dorf: «Ich habe Hopfen gesät und konnte nicht ernten.»

Volksdichtung und Volksmusik

Wenn man von Volksmusik redet, dann verwendet man das Wort «Türkü», das eigentlich «Volkslied» bedeutet. Da diese Volkslieder aber am meisten verbreitet sind, bedeutet «Türkü» auch Volksmusik allgemein.

Die Gattungen der Volksmusik stehen in enger Beziehung zu denen der Volksdichtungen und denen der Volkstänze. Der Zusammenhang mit der Volksdichtung kommt auch im türkischen Sprachgebrauch zum Ausdruck: «Türkü söylemek» bedeutet «Lied sagen», «erzählen». Ein Begriff, der dem europäischen Wort «singen» entspricht, gibt es im Türkischen nicht (analog dazu in der klassischen Musik: «Sarkı söylemek» = «Sarkı sagen, erzählen»).

Volksdichtungen werden immer gesungen, Gedichte ohne musikalischen Vortrag gibt es nicht, sie entstanden zusammen, und wurden von ein und derselben Person gemacht. Dies schließt nicht aus, daß neue Strophen einem Volkslied bei der mündlichen Überlieferung hinzugefügt werden. (Noch N. Hikmet, S. Ali, F.H. Dağlarca benutzten Dichtungsformen der Volksmusik, allerdings ohne «Musik» — das ist aber erst eine neuere Entwicklung.)

Volksmusik als Geschichtsschreibung des Volkes

Das Volk bringt die verschiedensten Situationen des täglichen Lebens in der musikalischen Volksdichtung zum Ausdruck. Da die Traditionen, Begebenheiten, Sitten der religiösen Orden, die Erfahrungen des Volkes durch die musikalische Volksdichtung von Generation zu Generation mündlich weitergegeben werden, ist die musikalische Volksdichtung die Geschichte des Volkes. Hier ist die Geschichte des Volkes aufgeschrieben und nicht in den osmanischen Geschichtsbüchern. Da die osmanischen Geschichtsschreiber Hofbeamte waren, hielten sie nur die Ereignisse um den Hof herum fest, wie das Herrscher- und Luxusleben der Sultane, ihrer Günstlinge, ihrer großen und kleinen Taten — diese allerdings oft in hymnischer Form. Obwohl all das auf den Fähigkeiten des arbeitenden Volkes beruhte, schien das Volks nicht erwähnenswert. In den osmanischen Geschichtsbüchern kommt das Volk nicht vor.

Die Rolle der Volkssänger (Âşiks)

Die Volkslieder entstanden durch eine Person, wurden von Mund zu Mund verbreitet und erfuhren im Laufe der Zeit vielfältige Abwandungen und Veränderungen. Tendentiell hat je-

TÜSTAV

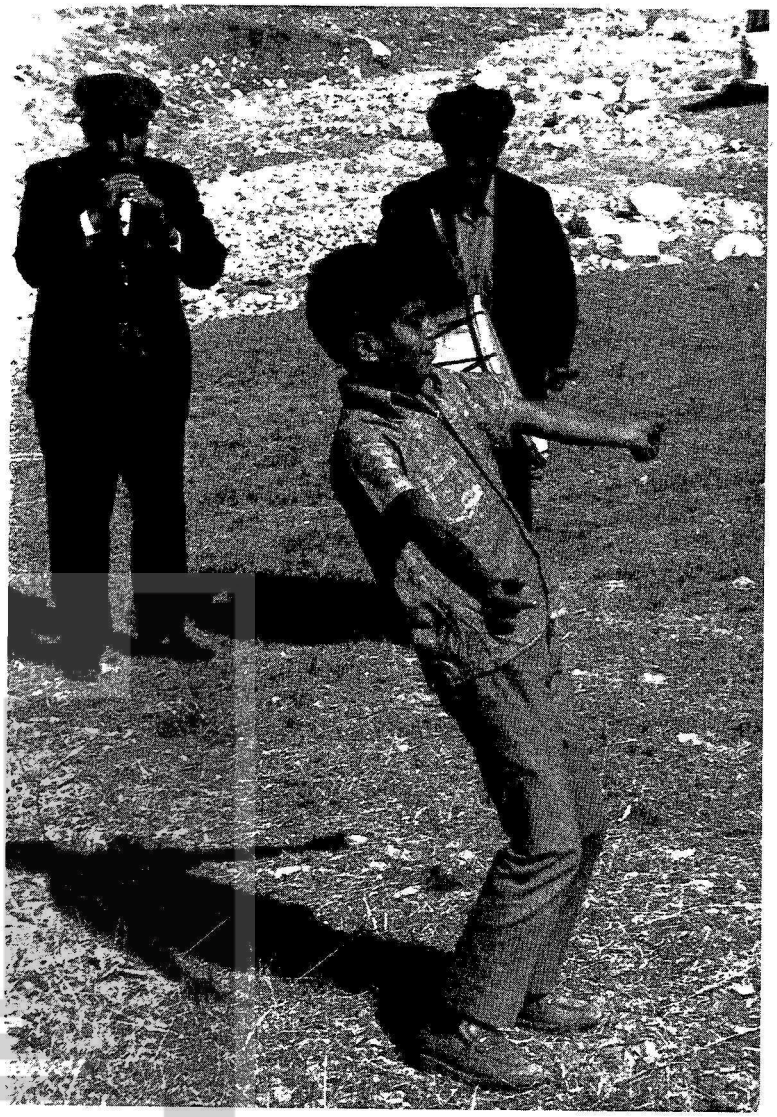
der seine «eigene Fassung». Ihre Lebensdauer hängt davon ab, ob ihre Thematik und Behandlungsweise immer wieder und immer noch breitere Volksschichten interessiert und ob die musikalische Ausgestaltung eine gewisse künstlerische Qualität und Originalität aufweist.

Dabei spielen die wandernden musikalischen Volksdichter, genannt Âşik, eine große Rolle. Die Lieder der bekanntesten musikalischen Volksdichter wie Karacaoğlan, Kerem, Pîr Sultan Abdal, Dadaloğlu, Gevheri, Âşik Garip aus den vergangenen Jahrhunderten sind bis auf den heutigen Tag lebendig und werden auch in Rundfunkprogrammen, auf Schallplatten und Kassetten in der Türkei verbreitet, soweit sie unkritisch sind.

Bei der Verbreitung der Volksmusik spielten Wanderungen des Volkes, Handelszüge der Karawanen, Militärdienst (der Leute des Volkes in ferne Gegenden verschlug), dementsprechend auch Kriege eine große Rolle. Heute geschieht dies schneller durch die modernen Medien wie Radio und Fernsehen, wie auch die moderne, vor allem durch die wirtschaftliche Situation Westeuropas bedingte Wanderung der türkischen Gastarbeiter ein gewichtiger Faktor bei der Verbreitung und Veränderung der türkischen Volksmusik darstellt.

Volksmusik und Volkstanz

Zur Volksmusik gehören selbstverständlich auch die Volkstänze. Ihre (regionalen) Schrittfolgen und Tanzfiguren haben im Zusammenhang mit den rhythmischen Schlagmustern und Zählzeiten (Usuls) einen Teil der Volkslieder, insbesondere solche, die zum Typus der «Kırık» («Gebrochene Weise») gehören, nachhaltig geprägt, vor allem in ihrer rhythmischen Struktur. Bei den verschiedenen Völkern und Stämmen Anatoliens haben sich im Zusammenhang mit einer Vielzahl an Tänzen bestimmte regionale Rhythmusmuster ausgebildet, die auch Teile der Volkslieder bestimmen. So kommt es, daß ein Teil dieser Lieder als Tanzweisen zum Tanz gesungen und/oder gespielt wird.



Tanzender Bauernjunge

TÜSTAV

Dementsprechend sind bestimmte Volksliedgattungen mit bestimmten regionalen Volkstanztypen verbunden, die gleichzeitig die Ansätze zu selbständigen Instrumentalgattungen in der Volksmusik darstellen (auch in der europäischen Musik haben sich selbständige, von der Vokalmusik relativ unabhängige Instrumentalgattunqen erst ziemlich spät herausgebildet). So wird am Schwarzmeer *Horon* getanzt, gespielt und gesungen, in Nordostanatolien *Bar*, im Taurusgebirge *Şaman*, in Westanatolien *Zeybek*, in Mittel-, Süd- und Südostanatolien *Halay* und in Trakien ist der *Hora* verbreitet.

Inhalte der Volkslieder und Dichtungshaltung

Die Volkslieder weisen — entsprechend der Vielfalt der Lebenssituationen, der Geschichte und der Kultur — eine breite Palette von Themen und Inhalten auf, in deren dichterischer Verarbeitung sich epische und lyrische Haltungen unterscheiden lassen, ohne daß engere Verbindungen zu bestimmten Gedichtformen beobachtet werden können.

1) Von bestimmten Ereignissen erzählende Lieder. Sie handeln von Heldentaten, Räubergeschichten, Mordtaten und Schauergeschichten, Kriegen und vor allem den Niederlagen, den Opfern des Volkes, von Naturkatastrophen, Volksaufständen, handlungsreichen Liebesgeschichten.

2) Betrachtende, gefühlsbetonte Lieder, Haltungen und Situationen ausmalend, mit Themen wie Liebe, Sehnsucht, Traurigkeit, Freude, Trennung, Tod.

Häufig ist die Kombination aus beiden Haltungen anzutreffen, besonders bei Liebesliedern, aber auch bei Kinder- und Wiegenliedern, Natur- und Hirtenliedern, bei Liedern der Jahreszeiten und Jahresfeste, Arbeits- und Handwerksliedern, Liedern über Despoten und Räuber, Heldenlieder, Elegien, Todeslieder, Spott- und Scherzlieder, Tanzlieder, dramatische Lieder (in Verbindung mit einer mimischen Singweise).

2. Musikalische Struktur der Volksmusik

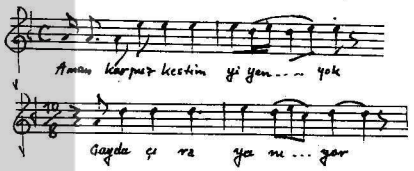
Melodisch-tonaler Aufbau

Gebräuchlichster Makam in der Volksmusik ist der Makam Hüseyni, den die klassische Musik von der Volksmusik übernommen hat.

«Kräftiger Ton» im Makam Hüseyni ist meist die Quinte, mitunter auch die Quarte. Bei absteigenden Melodiegängen wird die 6. Tonstufe erniedrigt.

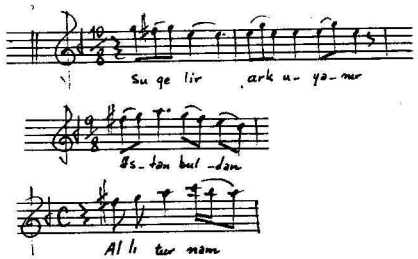
In der Regel beginnen die Hüseyni-Melodien mit dem «Hauptton», es kommt aber auch der 3. Ton als Einstieg vor.

Nach dem Anklingen des «Haupttons» wird oft in den «Kräftigen Ton» gesprungen, wodurch die Hauptachsen des Makams gleich am Anfang hingestellt werden.

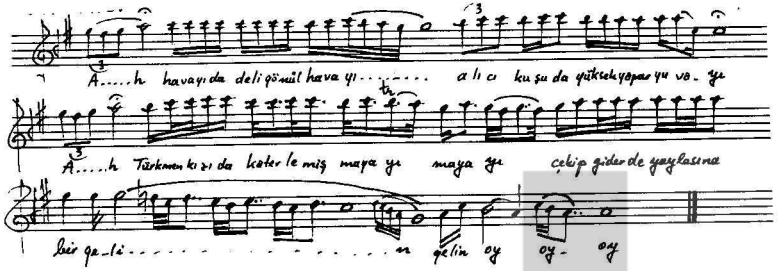


Mitunter wird auch in die 7. Stufe gesprungen, die insgesamt eine große Rolle im Verlauf einer Hüseyni-Melodie spielt, und über die die Melodie selten hinausgeht (die seltene Bewegung darüber hinaus erfolgt dann von der 6. Tonstufe aus).

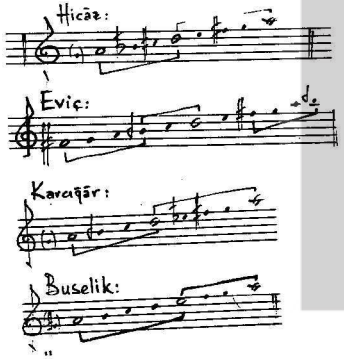
TÜSTAV



Dies ist jedoch bei Uzun-Hava-Melodien wie Bozlak sehr häufig der Fall, hier beginnt die Melodie oft direkt aus dem Raum der Oktave der Dezime.



Neben dem Hauptmakam Hüseyni sind in der türkischen Volksmusik noch folgende Makame gebräuchlich:

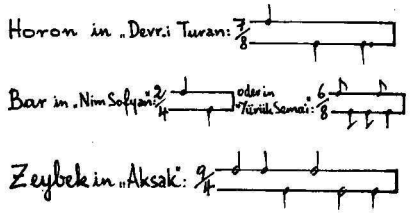


Sehr selten kommen auch die Makame Ussak, Muhayyer, Gerdaniye, Segâh, Bayâti, Hüzzam, Rast, Mahur u.a. vor.

Takt und rhythmische Muster (Usuls)

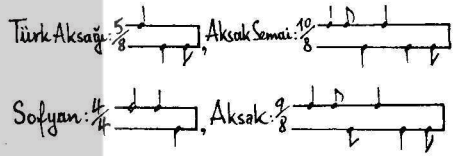
In der türkischen Volksmusik kommen nur die kleinen Taktarten vor.

Jede Region hat besondere, mit den regionalen Volkstänzen zusammenhängende Taktarten:

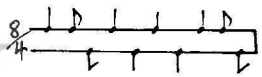


Westanatolien (*Zeybek* — auch in ganz Anatolien weit verbreitet): Ağır Aksak

Östliches Schwarzmeer (*Horon*):
Mittel-, Süd-, Südostanatolien (*Halay*):
Yürük Semaî (6/8 / 9/4) und verschiedene Aksak-Usuls («hinkende Taktarten», d.h. asymetrische Taktarten) kommen in ganz Anatolien vor.



Beim Zusammenspiel von Davul und Zurna (Trommel/Oboe), das vor allem bei Hochzeitsfesten erklingt, meist gespielt von Zigeunern, wird u.a. der besondere Hallaç-Takt benutzt:



TÜSTAV

Formen der türkischen Volksmusik

Die Formen der türkischen Volksmusik sind geprägt von zwei musikalischen Hauptprinzipien, von Uzun Hava («Langer Gesang») und Kırık Hava («Gebrochene, bewegte Weise»).

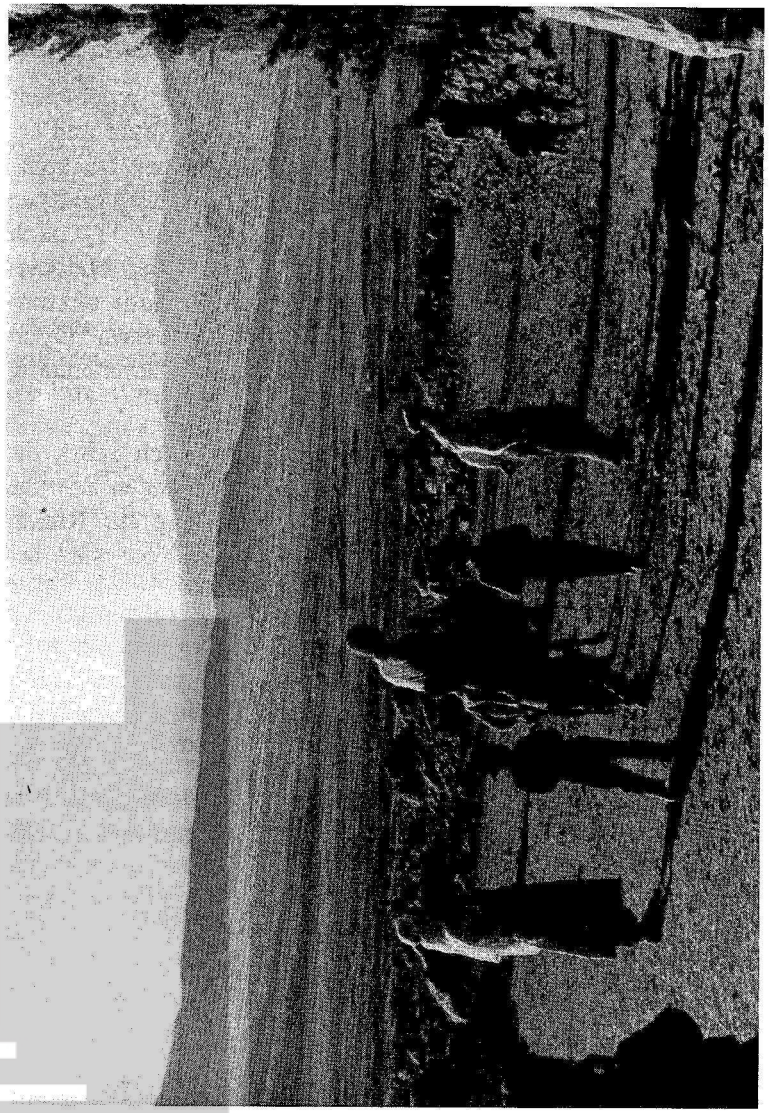
Uzun Hava ist ein gemäß dem Textinhalt und durch die inspirierte Vorstellung und Haltung der Aufführenden (Sänger/Spieler) wohl geformtes Musikstück mit freien Melodiegängen, die aber dennoch gegliedert sind. Trotz frei ausgesponnener Teilwendungen, ist es keine Improvisation, denn diese stehen in einem geformten Verhältnis zueinander.

Bei Uzun-Hava-Gesängen kommen verschiedene Gedichtformen mit unterschiedlicher Zeilenlänge vor.

Uzun Havas sind in ganz Anatolien verbreitet, werden aber am meisten in Ostanatolien gesungen und gespielt. Man unterscheidet verschiedene Uzun-Hava-Typen wie Kerem (möglicherweise vom Asik Kerem herkommend), Destan («Epos» — dauert Stunden und Tage, unterbrochen von Mahlzeiten, Schlaf etc.), Ağıt (Elegien), Bozlak, Aydos, Türkmeni usw., die in ganz Anatolien verbreitet sind. In Ostanatolien kennt man außerdem Uzun-Hava-Typen wie Maya, Hoyrat, Elezbar, Kürdi, Varsaği usw., deren Namen mit ihrer Herkunft von einem Volksstamm, einem Orden, einer Gegend usw. zu tun haben können.

Die Darbietung eines Uzun Havas ist ihrerseits mit verschiedenen Musiziermanieren verknüpft. Was in der klassischen Musik der Türkei Tavır genannt wird, heißt in der Volksmusik Ağız. Bekannteste Uzun-Hava-Manieren sind Harput, Erzincan, Urfa, Diyrbakır, deren Namen wiederum von den Städten und Gegenden herrühren, in denen sie praktiziert werden. Sie liegen hauptsächlich in Ostanatolien, wo sich auch die meisten Uzun-Hava-Manieren herausgebildet haben.

Tendentiell hat jede Region ihre eigene Uzun-Hava-Manier mit der die Uzun-Hava-Typen dargeboten werden. Dies hat zur Folge, daß man beispielsweise in der Region von Urfa einen Uzun-Hava-Typ wie Maya aus Ostanatolien antreffen kann,



Anatolische Landschaft

TÜSTAV

der dann aber mit der Manier von Urfa gespielt wird, dagegen in der Region von Harput mit der dort gebräuchlichen.

Die *Kırık Hava* («Gebrochene, bewegte Weisen») unterscheiden sich von den Uzun Hava dadurch, daß sie kürzer und erheblich weniger ausgeziert sind und vor allem einen bestimmten Takt und Rhythmus aufweisen. Ihre Gedichtzeilen besitzen eine genau festgelegte Anzahl an Silben (7, 8 oder 11), nach denen sie unterschieden werden. Sie haben einfachen Melodieaufbau mit kleinen Taktarten, sie sind demnach relativ unkompliziert. Sie umfassen Lieder (Türkü) und Tanzweisen (Oyun Havaları). Ihre Formen erschließen sich im Zusammenhang mit ihrem Gedichtaufbau.

Mâni: Zeilen aus sieben Silben (gelegentlich auch acht), die nach dem Reimschema a a b a zu einer vierzeiligen Strophe gebaut sind. Hierzu als Beispiel ein Weckgesang zur Ramadan-Zeit, der in der Nacht vor den Häusern gesungen wird, begleitet mit einer Trommel.

Ich habe Zucker, der zerkleinert,
Mit weißem Stoff gefiltert werden muß.
Laßt mich nicht so lange warten, ihr Herren!
Ich habe noch andere Stellen, zu denen ich muß.

(Das Ramadan-Fest heißt auch Zuckerfest, weil zu dieser Zeit viel Zucker in verschiedener Zubereitung gegessen und als Geschenk gegenseitig angeboten wird.)

Hoyrat: Satirischer Mâni mit Witz und Esprit.
Ach, so soll das sein! Alles soll so sein!?
Augenbrauen und Wimpern sollen wie Bögen sein!?
Die Freunde sagen: Ach, wie schade.
Die Feinde sagen: So ist es schön.

Koşma: Gedichtform mit bestimmtem Reimschema von drei bis sechs Strophen, deren vier Zeilen aus je elf Silben gebaut sind. Die erste Strophe kann die Reimschemata a b a b, a b c b oder a a a b aufweisen, die weiteren Strophen haben dann c c c b, d d d b usw., wobei der Reim b der ersten Strophe entstammt. Ein Koşma von dem großen Volksdichter Dadaloğlu, das mit

den Reimfolgen a b a b und c c c b begonnen hat schließt zum Beispiel mit folgender, sehr bekannten Strophe (d d d b):
Dadaloğlu sagt: Morgen wird es Kämpfe geben.
Die Waffen werden sprechen und die Trommeln werden schlagen.
Viele Helden werden sterben.
Wer dabei stirbt, stirbt. Wer überlebt, gehört zu uns!

Semaî: Koşma mit Semaî-Rhythmus in der achtsilbigen Zeile.

Destan: Koşma mit 11 Silben. Balladenartige Liedform des großen Destan-Epos, dessen Inhalt in ausgeschmückter Form Ereignisse im Gedächtnis des Volkes festhält, im Reimschema eines Koşma (kommt auch als Uzun Hava vor).

Varsağı: Achtsilbiges Koşma, das empört-schmollend vom Schicksal des Lebens erzählt. Der traurige Text wird dabei nicht mit musikalischer, in Selbstmitleid zerfließender Gebärde vorgetragen, sondern trotzig und energisch.
Ach, warum kommst du nicht zu mir!
Ich bin krank und du fragst nicht nach meinem Befinden.
Hast du keine Angst vor Allah!
Ich weine schluchzend, schluchzend.

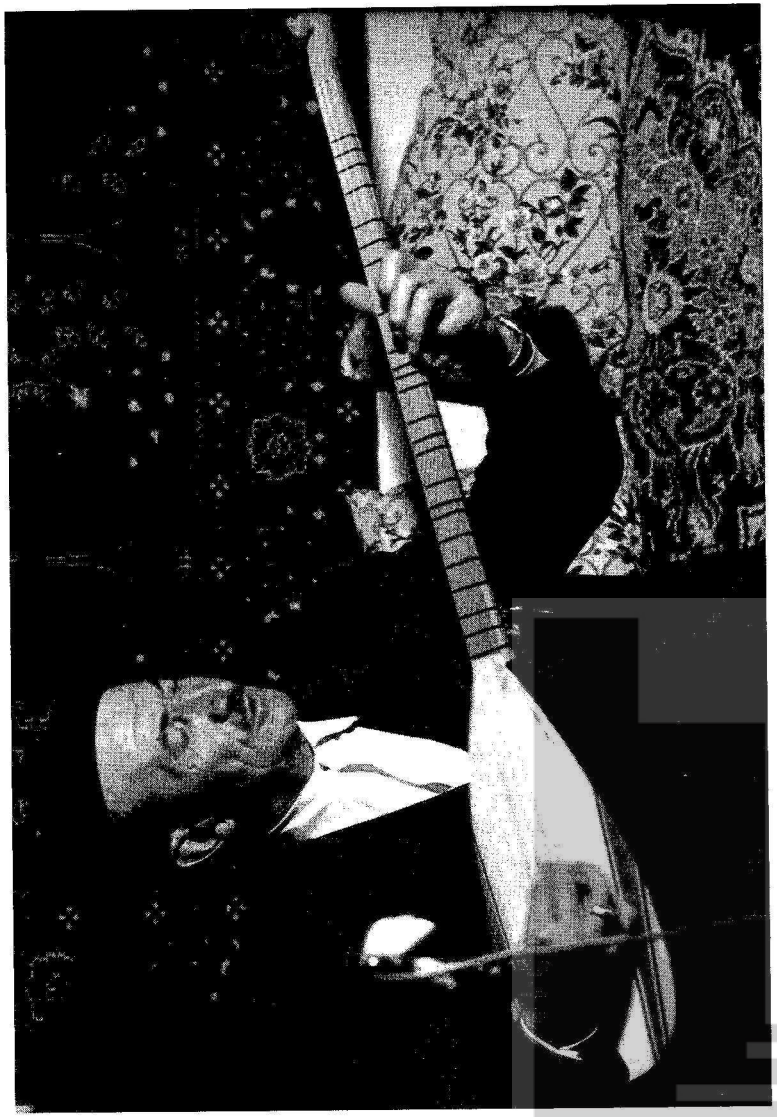
Wie die Volkslieder (Türkü) stets gesungen, aber nicht immer mit Instrument(en) begleitet werden, so werden die Tanzweisen (Oyun Havaları) stets mit Instrumenten gespielt, aber nicht immer werden sie auch gesungen. Die Tanzweisen, die zum Kırık-Hava-Typ gehören, entsprechen den regionalen Volkstanzarten, und ihren spezifischen rhythmischen Mustern.

Zu ihnen gehören auch die instrumentalen Tanzweisen wie Çiftetelli, Köçekçe, Karşılama und Sirto, die Eingang gefunden haben in die türkische klassische Musik.

Instrumente der türkischen Volksmusik

Die beiden ältesten und nachgewiesenen, schon vor langer Zeit bei den Türken gebräuchlichen Instrumente sind İklığ und Kopuz.

TÜSTAV



„Saz"-Spieler

Ĭklığ ähnelt dem späteren Streichinstrument Kemençe. Es hat drei Saiten, die aus Tierhaaren gefertigt waren, einen scharfen, hohen Klang und wurde bei den indischen Türken bis ins 17. Jahrhundert benutzt.

Kopuz, das älteste bekannte türkische Zupfinstrument, gelangte durch die Seldschuken-Türken nach Anatolien und wurde bis ins 15. Jahrhundert von den Aşiks als Begleitinstrument benutzt. Dann wurde es durch die Saz abgelöst. Heute noch ist eine Kopuz mit zwei Saiten (aus Pferdehaaren) in der Usbekischen SSR der Sowjetunion gebräuchlich.

Das Hauptinstrument der türkischen Volksmusik ist die Langhalslaute *Saz*, sie ist seit Jahrhunderten das Begleitinstrument der musikalischen Volksdichter, der Aşik. Ohne die Saz ist die türkische Volksmusik undenkbar! «Saz» bedeutet deshalb auch ganz allgemein «Instrument».

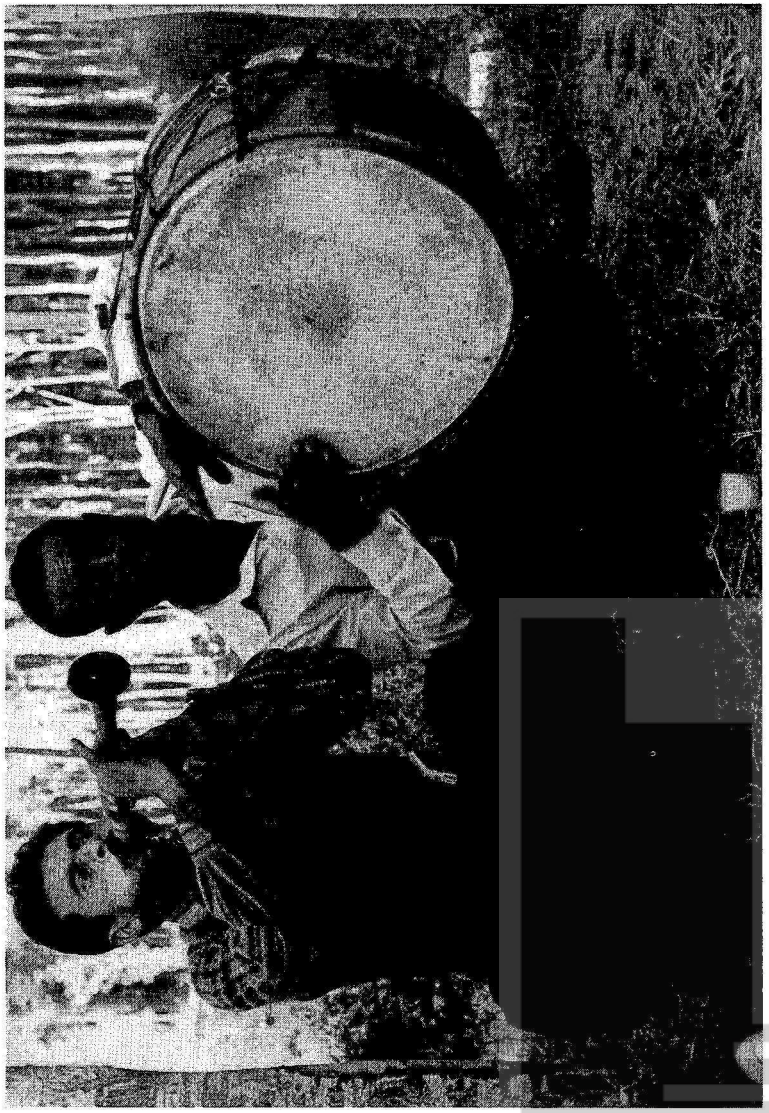
Obwohl es verschiedene regionale und persönliche Saiten-Stimmungen gibt, ist die gebräuchlichste Stimmung der doppelbespannten, drei-saitigen Saz (notiert in der Reihenfolge der Saiten, wobei die erste Note der auf der Saz am untersten gelegenen Saite, der Spiel-Saite entspricht) folgende:

Die Saz hat gewöhnlich 14 Bünde. Die Melodie wird auf der ersten Saite, der a-Saite gespielt. Die anderen Saiten werden, je nach Situation, als Bordun-Begleitung, als tiefe Haltetöne benutzt. Das tiefe G der dritten Saite nennt man «Bam Teli», was auf ihre Verwendung sozusagen als die «Trommel» auf der Saz hinweist.

Es gibt Saz in verschiedenen Größen, sie heißen (mit der kleinsten beginnend): Cura, Bağlama, Saz, Orta Meydan Saz, Meydan Saz. Letztere ist die Piyasa-Saz, d.h. die Saz, die in größeren Räumen und im Freien, auf Plätzen verwendet wird.

Bis zum 14. Jahrhundert wurden Saiten aus Pferdehaaren benutzt (wie bei der Kopuz), später wurden Metall-Saiten entwikkelt und verwendet. Dadurch entstanden neue Spielarten und

TÜSTAV



Typisch anatolisches Duo „Davul-Zurna"

Klangfarben. (Manche europäischen Volksmusikforscher verklären oft frühere Bauweisen und Spieltechniken als «ursprünglich» und «rein», dabei mißachtend, daß diese Veränderungen Anpassungsprozesse an neue Erfordernisse darstellen, meist auch Resultat besserer technischer Naturbeherrschung sind und häufig neue Spielmöglichkeiten, Weiterentwicklungen mit sich bringen).

Heute gebräuchliche Volksmusikinstrumente:

1) Blasinstrumente
Kaval (Art Blockflöte ohne Mundstück), *Zurna* (türkische Oboe), *Dilli Düdük* (Art Blockflöte mit Mundstück), *Çifte* (Doppelblockflöte für Melodiespiel mit Bordunbegleitung), *Tulum* (Dudelsack), *Ney* (Offene Längsflöte, schräggehalten), *Klarnet* (Klarinette).

2) Zupfinstrumente
Alle *Saz*-Arten, *Ud* (arabische Kurzhalslaute), *Cümbüş* (Art Banjo), *Tanbura* (Saz-ähnliches Instrument, in Trakien gebräuchlich).

3) Streichinstrumente
Kemençe, Kemane (Art Geige).

4) Schlaginstrumente
Davul (Große Trommel), *Darbuka* (Bechertrommel, ohne Schlägel gespielt), *Def* (Tamburin, Schellenhandtrommel), *Parmak Zilli* (Handschellen), *Çalpara* (eine Art Schellenzange), *Kaşik* (Löffel), *Şakşak* (Kastagnietten).

Volksmusik und Medien

Heute noch trifft man in den verschiedenen Regionen Anatoliens Aşiks wie Cevlani, Izzetî, Mesimî u.a., die noch die alte Tradition der musikalischen Volksdichter weiterführen und bei denen man die alten spezifischen Vortragsmanieren der verschiedenen Regionen beobachten kann.

Dagegen wird die in den Medien gespielte Volksmusik von Musikern gespielt, die ihre musikalischen Fähigkeiten und

TÜSTAV

Kenntnisse an Konservatorien mit Staatseinfluß oder in den eigenen Ausbildungsstätten der Rundfunkanstalten erworben haben. Deshalb unterscheidet sich ihre Darbietungsmanier von denen der alten Aşiks, sie tragen in Radiomanier vor.

Durch diesen Einfluß der Medien entstehen moderne Volkslieder, die relativ kurzlebig sind, entstehen an die Volksmusik angelehnte Moden, genannt *Arabesk-Musik*. Sie ist sehr verbreitet in den Städten und ist zum Beispiel in den Dolmuş-Kleinbussen, mit denen das Volk fährt, zu hören, weshalb sie auch Mini-Bus-Musik genannt wird. Ihre Aussage ist verwaschen, passiv, oft bestimmt von Selbstmitleid und Illusionen und ihr musikalischer Aufbau ist scheinhaft und schwach.

Dennoch ist sie, besonders in den Regionen der Industriestädte, sehr verbreitet. Doch auch das, was unterm Volk verbreitet ist, verbreitet wurde, ist nicht immer gut. Ein wesentlicher Grund für die Verbreitung der Arabesk-Musik ist das Vordringen der Profit-orientierten Unterhaltungsindustrie, die auch in den Musikabteilungen der Rundfunk- und Fernsehanstalten ihren Rückhalt hat. Diese unheilige Allianz führte zu einem Gewöhnungseffekt an die Arabesk-Musik bei einem Teil des Volkes, ohne daß von einem wirklichen Akzeptieren, einer Verankerung gesprochen werden kann.

Zwar existieren natürlich in der türkischen Volksmusik ausgebildete Traditionen und ästhetische Normen bis in die Gegenwart, aber sie sind nicht so bewußt, so aktiv ausgeprägt, daß sie mit einer so starken volksmusikalischen Identität verbunden wären, um selbstbewußt und kritisch mit der in den Medien verabreichten Arabesk-Musik umzugehen.

In dieser Unsicherheit spiegeln sich auch die raschen Veränderungen in der türkischen Gesellschaft wider, die sich nicht zuletzt durch den NATO-Einfluß unter der Herrschaft des Großkapitals vollziehen und vollzogen werden. Die Lebensgewohnheiten und Normen sind Umwälzungen ausgesetzt, die größtenteils hinter dem Rücken der Bevölkerung erfolgen und nicht von den Arbeitenden und ihren Interessen ausgehen, sondern gegen sie gerichtet sind. Ersatz für die Auflösung alter — gewachsener und überlebter Strukturen ist ein — angesichts der wirtschaftlichen Lage und der imperialistischen Ausbeutung der Türkei durch das Ausland — eher kümmerliches Versprechen auf den Konsumismus westeuropäischer Prägung. In diesem Kontext ist die Arabesk-Musik gegenwärtig ein Faktor des Stillstands in der ästhetischen Entwicklung des Volkes und seiner Musik.

Deshalb kommt es für die Zukunft darauf an, daß engagierte Musiker, Musikologen und aufgeschlossene Leute in den Medien im Zusammenhang mit den sozialen und demokratischen Bewegungen diesem Trend entgegenwirken und sich um eine bessere und realistischere populäre Musik bemühen. Das wäre auch die Aufgabe eines dem Volk gegenüber verantwortungsbewußten Staates, was aber unter den gegenwärtigen Bedingungen nicht der Fall ist.

TÜSTAV

III. MODERNE TÜRKISCHE KUNSTMUSIK

Der Einfluß mehrstimmiger europäischer Kunstmusik begann mit der Gründung der Musikabteilung «Muzıkay-ı Hümâyûn» am osmanischen Hof 1828. Dazu wurde der italienische Komponist Guiseppe Donizetti, der Bruder des Opernkomponisten Gaetano Donizetti, als Musikdirektor nach Istanbul geholt, der die ersten Unterweisungen in europäischer Musik und Komposition erteilte und viele Schüler hervorbrachte. Er selbst verarbeitete (einstimmige) Kompositionen der türkischen klassischen Musik zu mehrstimmigen Kompositionen, wobei er die europäische temperierte Stimmung, ohne die türkischen Kommas, benutzte. Auch verwendete er in eigenen Kompositionen Makam-Strukturen. Seit dieser Zeit begannen sich europäische Instrumente und europäische Notation in der Türkei zu verbreiten.

Diese Entwicklung hängt mit dem Niedergang des alten feudalen Osmanen-Reiches zusammen, das sich früher praktisch vollständig gegenüber Entwicklungen in den Ländern Europas, insbesondere auf den Gebieten von Wissenschaft, Technik und der damit zusammenhängenden Industrialisierung abgeschottet hatte. Nicht zuletzt aus Gründen der Militärtechnik — die Tributzahlungen aus den eroberten Gebieten waren neben imensen Steuern die Haupteinnahmequelle der osmanischen Oberschicht — war Anfang des 19. Jahrhunderts ein Punkt erreicht, an dem gewisse Reformen unerläßlich wurden, sollte der Niedergang des Osmanenreiches auch nur gebremst werden. Die herrschende Klasse der Osmanen begann sich für bestimmte Seiten Europas zu interessieren, was freilich unter ihrer Handhabung zur Abhängigkeit von europäischen Mächten führte.

Der Einfluß europäischer Musik beschränkte sich selbstverständlich auf Istanbul und das Umfeld des osmanischen Hofes. Berühmte Solisten wie Franz Liszt kamen in die Türkei und traten in Konzerten auf, das erste mehrstimmige Sinfonie-Orchester wurde gegründet. Türkische Komponisten wie Saffet und Zati Bey (Schüler Donizettis) komponierten in kleinen

europäischen Formen (Romanzen, Lieder, Märsche u.a.). 1914 wurde die Lehreinrichtung «Darülelhan» («Schöne Melodien») gegründet, aus der später das heutige Istanbuler Konservatorium hervorging. Dort wurde türkische und europäische klassische Musik unterrechtet, die Volksmusik blieb ausgeklammert.

Die umfassende Hinwendung zur europäischen Musik und ihrer Musikerziehung erfolgte dann mit der Gründung der türkischen Republik 1923. Erstmalig wurde eine Ausbildungsstätte für Musiklehrer in Ankara 1924 eingerichtet, die 1936 zum Konservatorium von Ankara umgewandelt wurde (unter Beteiligung von Paul Hindemith) und damals nur europäische Kunstmusik pflegte. Die Musiklehrerausbildung kam an die Pädagogische Hochschule in eine neu gegründete Musikabteilung. Ihr erster und langjähriger Leiter Eduard Zuckmayer, der Bruder des Schriftstellers Carl Zuckmayer, der auf Empfehlung Hindemiths berufen wurde, konzipierte die Musikerziehung, entsprechend der einseitigen Ausrichtung der türkischen Erziehungspolitik nach europäischen, insbesondere deutschen Prinzipien der Musikpädagogik, die türkische Musik blieb ohne Berücksichtigung. (Auch andere, die wegen der Nazis aus Deutschland emigrierten, wie Carl Ebert, der in den 50er Jahren in Westberlin Opernintendant wurde, der Architekt Bruno Taut oder Ernst Reuter wirkten damals in der Türkei, was den Nazis ein Dorn im Auge wurde. Sie übten Druck auf die türkische Regierung aus, die sich u.a. dazu herbeiließ, Eduard Zuckmayer für einige Wochen «pro Forma» in die Verbannung zu schicken.)

Der europäische Sektor im Musikleben der heutigen Türkei umfaßt drei Konservatorien (mit türkischen Musikabteilungen) und drei Sinfonieorchester, jeweils in Istanbul, Ankara und Izmir, zwei Opernhäuser (Istanbul/Ankara) und verschiedene, nach wie vor hauptsächlich europäisch ausgerichtete Musikerziehungseinrichtungen und Musikabteilungen an den Pädagogischen Hochschulen (Istanbul, Ankara, Izmir) sowie die europäischen Abteilungen in Rundfunk und Fernsehen und außerdem die Militärmusikschule in Ankara.

TÜSTAV

Es liegt auf der Hand, daß dieser europäische Einfluß unter der Regie der Herrschenden widersprüchliche Resultate für die türkischen Völker und ihre Kultur zeitigte. Anstatt sich von den eigenen, gewachsenen Musiktraditionen der Türkei leiten zu lassen und diesen neue Impulse zu geben, wurde von oben die europäische Musik dogmatisch aufoktroiert, was dementsprechend zu einem zwiespältigen und künstlichen Ergebnis führte. Obwohl Radio und Fernsehen seit Jahren systematisch Sendungen mit europäischer Kunstmusik bringen, hat diese Musik kaum einen Boden im Volk gefunden. Ihre Wirkung blieb beschränkt auf einen kleinen Kreis von Intellektuellen. Bezeichnenderweise haben sich europäische Schlager bislang fast nur in dem Maße ausgebreitet, wie sie türkische Elemente aufnahmen.

Als Folge dieser falschen Kultur- und Musikpolitik (deutsche Volkslieder gelangten bis in das kleinste Dorf Anatoliens — sofern es dort eine Schule gab!) wurde in den Institutionen der Lehrerbildung und der Schule eine ablehnende Haltung gegenüber der türkischen Musik eingenommen mit dem Argument, sie sei niveaulos und primitiv, da sie eine bloß einstimmige Musik sei. Damit wurden kulturimperialistische, westeuropäische Vorurteile gegenüber der türkischen Musik von bürgerlichen Türken aus vermeintlichen Minderwertigkeitsgefühlen heraus verinnerlicht und gegen die eigene Musikkultur gewendet. Mit solchen Anschauungen ausgebildete Musiklehrer blieben in den Orten, an denen sie unterrichteten, vom Volk isoliert, da ihnen die türkische Volksmusik fremd war. Als türkische Staatsbeamte mußten sie die Unterrichtsrichtlinien umsetzen, die sich vom deutschen Musikerziehungssystem herleiten.

Zu Beginn der Republik sind talentierte Musiker nach Europa, vor allem nach Frankreich geschickt worden. Fünf davon begründeten nach ihrer Rückkehr die erste modernere türkische Kompositionsrichtung, aus der die heutige moderne türkische Kunstmusik hervorgegangen ist. Sie nannten sich voll Stolz — in Anlehnung an die «Russischen Fünf» des «Mächtigen Häufleins» — die «Türkischen Fünf»: Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, Necil Kazım Akses.

In ihren Werken benutzten sie melodische und rhythmische Eigenschaften der türkischen klassischen Musik und der Volksmusik in Verbindung mit europäischen Kompositonstechniken. Sie wandten sich einheimischen Themen zu, besonders in ihrem Opernschaffen, bezogen jedoch kaum türkische Formen mit ein. Nicht zuletzt durch das spätere Desinteresse des türkischen Staates haben sie keine internationale Beachtung gefunden. Ihre einzigen ausführlicheren Schallplattenaufnahmen mußten in Budapest und in Städten der Sowjetunion eingespielt werden, da weder das staatliche Interesse noch entsprechend Aufnahmeeinrichtungen in der Türkei vorhanden waren. (Allerdings werden diese Aufnahmen heute von türkischen Botschaften zu Repräsentationszwecken vertrieben).

Diese «Türkischen Fünf» unterscheiden sich von früheren türkischen Komponisten, die sich mit europäischer Musik auseinandersetzten, dadurch, daß sie zum erstenmal eine Synthese versuchten, indem sie türkisches Material zu ihren Kompositionen benutzten. Zu den wichtigsten Werken dieser «Fünf» gehört das Oratorium «Yunus Emre» über den gleichnamigen Volksdichter von A.A. Saygun, ferner sein 2. Streichquartett, die Oper «Kerem und Aslı» und mehrstimmig bearbeitete Volkslieder. Anatolische Rhythmen und Melodien hat U.C. Erkin am geschicktesten verwendet. Seine Orchestersuite «Köçekçe» ist denn auch die bekannteste Komposition der mehrstimmigen moderneren Kunstmusik.

Freilich weist bei diesen «Fünf» der Bezug zur nationalen Musik auch manch enge Züge auf, was zum Beispiel bei Ekrem Zeki Ün, zur gleichen Komponistengeneration wie die «Fünf» gehörend, dazu führte, mehr zu experimentieren, souveräner und selbstbewußter mit der eigenen Tradition wie internationalen Einflüssen umzugehen, wodurch er zu eigenem Profil und zu Originalität gelangte.

Bei den neueren Komponisten wie B. Arel, I. Usmanbas und den jüngsten wie N. Kodalli, A. Kalender, B. Tarcan, M. Sun, F. Tüzün, I. Baran machen sich die verschiedensten Einflüsse

TUSTAV

geltend. Sie leben zum Teil im Ausland, manche widmen sich der Zwöltonmusik, experimentieren mit elektronischer Musik, komponieren wie die europäische Avantgarde, andere versuchen sich auf neue Weise mit der türkischen Musiktradition auseinanderzusetzen.

IV. TÜRKISCHE POLITISCHE MUSIK

Die Tradition, Lieder mit Saz-Begleitung gegen die Herrschenden zu singen, ist in der türkischen Volksmusik sehr alt. Die Last der Kriege, die osmanische Herrscher jahrhundertelang betrieben, trug das Volk. Man hat ihm nichts gegeben, sondern stattdessen Steuern eingetrieben und ständig Soldaten ausgehoben, es mit Terror unterdrückt.

In Volksliedern z.B. beklagt das Volk, daß es die Nase voll hat von den ständigen Kriegen, daß es müde ist, immer wieder Soldaten zu stellen, Opfer zu tragen. Das geschieht in oft drastischen Bildern:

«Hör, lieber Sultan, schick uns endlich nach Hause! Wenn Du uns nicht nach Hause schickst, dann kannst Du uns ins Meer werfen!»

In den Klageliedern, den Ağıts, den Epen usw. hat sich das Volk nicht nur passiv verhalten, sondern aktiv gegen den Sultan gewandt wie im 19. Jahrhundert der große Avsharische Volksdichter Dadaloğlu (in der Region des Taurus) zum Widerstand aufgerufen:

Der Staat hat über uns sein Urteil gesprochen.
Dieses Urteil kann der Sultan vergessen.
Uns gehören die Berge!

Von der herrschenden Klasse wird die Musik auch dazu benutzt, die Wahrheiten vor dem Volk zu verschleiern, sie zu verheimlichen, von ihnen abzulenken. Aber seit dem 60er Jahren regen sich auch in der Türkei Kräfte, die Musik zu einem Kampfmittel der Lohnabhängigen zu entwickeln, für die Forderungen des Volkes nach Rechten und Freiheiten.

In diesen Tendenzen spiegeln sich auch die Veränderungen der türkischen Gesellschaft wider, die industrielle Entwicklung, die damit zusammenhängende Anhebung der Lebensbedingungen, des kulturellen Niveaus auf einigen Gebieten bei gleichzeitiger Zunahme der Ausbeutung. Wenn sich der Kampf um Demokratie und Sozialismus entfaltet, dann entwickelt sich auch die Kultur der Volksmassen. Die Künstler, die an diesem Kampf

TÜSTAV

teilnehmen, sind sich dieser Tatsache bewußt, analysieren die Bedingungen hierfür und ziehen Schlußfolgerungen für ihre Arbeit. Deshalb wächst ihre Zahl, werden sie immer mehr.

In jeder vom Volk hervorgebrachten Kunst stecken die revolutionären Keime, wenngleich nicht entwickelt, sondern nur als Knospe. Diese Elemente werden deshalb so lange leben, wie das Volk lebt, deshalb können sie nicht aus der Welt geschafft werden. Darum muß die auf die Zukunft orientierte Kunst sich auf diese Keime und Elemente stützen, sie entwickeln.

Die türkische politische Musik befindet sich im Stadium des Keims, der Knospe. Sie hat ihren Platz an der Seite der Arbeitenden und entwickelt ihre voranbringende Kraft. Die demokratischen Volkslieder, die von der feudalen Ausbeutung erzählen, sind zweifellos ihre Quelle, sind die Vorläufer der heutigen Protest- und Arbeiterlieder. Dennoch reichen sie in der komplizierten Situation der sozialen Kämpfe von heute und im Zeitalter der Technik nicht aus, sie genügen nicht, wir brauchen auch neue Lieder und neue Musikformen der Gegenwart für die Zukunft.

Mit der Gründung der Gewerkschaften und einer legalen Arbeiterpartei TIP (neben der illegalen, seit 60 Jahren bestehenden TKP) am Ende der sechziger Jahre, die bezeichnenderweise beim jüngsten Militärputsch zusammen mit anderen demokratischen Organisationen verboten wurden und verfolgt werden, hat sich die Arbeiterbewegung ausgeweitet und der Einfluß der Arbeiterklasse verbreitert.

In diesen Jahren begann zum erstenmal ein musikalischer Volksdichter, ein Aşik, in diesem Sinne unter dem Volk zu singen und mit dieser Haltung aufzufordern:

Wach auf, verlange Rechte für dich!
Fordere, daß dein schwarzes Schicksal weiß wird!
Fordere Arzt und Boden!
Wach auf, wach endlich auf!

Dieser Volksdichter, der dieses Beispiel gab, ist der erste moderne Sänger des türkischen politischen Liedes, er heißt: Aşik Ihsani.

Man sieht an seinen Liedern, daß ein Aşik auch heutzutage nicht nur Liebeslieder singt, nicht nur Schmerz, Trennung und Elend beklagt, sondern auch Lieder hervorbringt, die Licht auf die Zukunftswege werfen:

Wir laden auf uns Kummer über Kummer.
Glaubt nicht, daß wir so bleiben!
Wir werden eines Tages wach,
Dann aber werdet ihr sehen, was da geschehen wird!

Die politische Musik verwendet selbstverständlich auch die Formen der Volksmusik, ihren Strophen- und Zeilenbau, ihre Reime und musikalischen Techniken, entwickelt sie weiter, erneuert sie. Den Ruf des großen Alevi-Dichters Pîr Sultan Abdal aus dem 16. Jahrhundert «Kommt Freunde! Wir halten zusammen und schlagen den Feind mit dem Säbel» setzt der Aşik Ihsani fort:

Wach auf! Dein Kampf hat schon begonnen.
Stütze diesen Kampf, beteilige Dich!

Schon vor diesem ersten Sänger der modernen politischen türkischen Musik hat Rui Su die Vortragsweisen des Volksliedes mit ausdrucksvolleren Mitteln ausgestaltet, hat die Ausdrucksfähigkeiten der Volksmusik ausgeweitet. Seit einigen Jahren hören wir auch von ihm Lieder in der Art der neuen politischen Musik.

Der erste Arbeiterchor in der Geschichte der Türkei wurde 1973 in dieser Stadt als «Türkischer Arbeiterchor Westberlin» gegründet. Sowohl in seiner Programmgestaltung als auch in der Art seines musikalischen Vortrags spielt der Chor eine vorwärtsweisende Rolle mit großem Einfluß. Erstmals wurden Lieder der internationalen Arbeiterbewegung wie ‹Einheitsfrontlied›, ‹Avanti Popolo›, ‹Solidaritätslied› ins Türkische übersetzt, auf Schallplatten und Kassetten aufgenommen und auf diese Weise zum erstenmal sowohl unter den Türken Westeuropas als auch in der Türkei verbreitet (darunter auch die ‹Internationale›). Zum weiteren Repertoire des Chores gehören die Lieder Nazim Hikmets und von anderen fortschrittlichen Dichtern sowie die in der Türkei bekannten demokrati-

TUSTAV

schen Volkslieder und neueren Protestlieder (vgl. Notenanhang Nr. 8)

Zülfü Livaneli versucht mit Saz und Stimme den Volks- und Protestliedern neue ästhetische Dimensionen durch seine Kompositionen hinzuzugewinnen. Ein anderer neuerer Komponist wie Timur Selçuk hat zunächst mit europäischer ‹Leichter Musik› Karriere gemacht, sich aber in den letzten Jahren an die politische türkische Musik angenähert und damit begonnen, Popularkompositionen zu schreiben und zu singen, von denen schon einige starken Anklang gefunden haben. Sümeyra Çakir hat sich in der Zusammenarbeit mit dem «Türkischen Arbeiterchor›› zu einer Sängerin mit großer Perspektive in der türkischen politischen Musik entwickelt, zu einer vielversprechenden Künstlerin. In euphorischen türkischen Zeitungsberichten ist sie unlängst sogar mit Maria Faranturi und mit Joan Baez verglichen worden. Aus dieser Zusammenarbeit ist eine gemeinsame Schallplatten- und Cassettenaufnahme hervorgegangen, die große Resonanz fand und in der Türkei zusätzlich in einer Raubpressung verbreitet wird.

Weitere Musiker wie die beiden populären Sänger Cem Karaca und Selda versuchen andere Wege, indem sie in ihre Protestlieder Elemente der Pop- und Rockmusik miteinbeziehen.
In der Türkei sind Radio, Fernsehen, Schallplattenfirmen für Künstler, die sich mit politischer Musik beschäftigen, gesperrt, ihre Existenz ist bedroht, da die Herrschenden feststellen, zusehen müssen, wie die Musik in den Händen des Volkes zu einem Instrument des Volkes wird und nicht mehr nur die Funktion hat, irgendwie zu unterhalten, von den Wahrheiten abzulenken. Deshalb handeln sie wie Bourgeois und verwehren den politischen Künstlern den Zugang.

V. TÜRKISCHE UNTERHALTUNGSMUSIK UND POPMUSIK (ARRANGEMENTSMUSIK)

Die türkische Unterhaltungsmusik oder Leichte Musik ist eine der europäischen Unterhaltungs- und Operettenmusik ähnliche Musikrichtung. Sie kam mit der Abhängigkeit der Türkei von Europa und den USA ins Land. Sie besitzt nur wenige Gattungen, die Stücke sind nicht sehr zahlreich und ähnlich verwaschen wie die meisten westlichen Unterhaltungskompositionen. Da sie von außen in die Türkei kamen und nur oberflächlich ‹eingetürkt› wurden, faßt man sie (wie die Popmusik) unter der Bezeichnung Arrangementmusik zusammen. Sie wird gelegentlich in den Medien gespielt, ist aber im Volk nicht verankert.
An der ‹türkischen› Popmusik, die seit den 60er Jahren ins Land kam und entstand, ist nichts türkisch außer der türkischen Sprache. Seit einigen Jahren gibt es jedoch Ansätze, türkische Musikelemente in die Pop- und Rockmusik zu integrieren und sie zu wirklicher türkischer Popmusik zu entwickeln. Auch als bloße Arrangementmusik ist sie bei der Jugend der Städte sehr beliebt wie überall auf der Welt und erklingt meist in Verbindung mit Tanz und Disco. (Dabei beglückt nun auch die Discomusik neuerdings die Türkei). Es gibt aber auch Ansätze zu politischer türkischer Pop- und Rockmusik.

TÜSTAV

RAST BESTE

Usûlü : Çenber

Bestekârı: Zaharya

A — h Ren-gi me — v ci —
A — h Ser-vi se — b ze — n
A — h Nâ-fi — zi — n ta — h

â — bı zü —
dâ — ma ba —
rî — den ka —

zü — m rü — t — den bo-
ba — ğ — o — l — du ça-
ka — t — a — ke-

ya — n dı — câ —
me — n he — n gâ —
si — l me — z hâ —

câ — me — si — öm — rüm a — man a — man
gâ — me — si —
hâ — me — si —

o — f be-nim câ — nım ce — nâ — nım

Sul — tâ — nı — m yâr ye le le le le lel le

lel lel lel li züm — rüt — den bo — ya — n
bağ — ol — du ça — me — n
kat — a — ke — si — l

dı — câ —
he — n gâ —
me — z hâ —

câ — me — si — va — y
gâ — me — si — va — y
hâ — me — si — va — y

MEYÂN

A — h Çâ — ki si — nem

gi — gi — bi pâ —

pâ — re pâ — re

kı — l sa — m nâ —

nâ — me si — n Öm — rüm a — man — a — man

o — f be-nim câ — nım ce —

nâ — nım sul — tâ — nı — m yâr ye le le le le lel le

lel lel lel li A — h pâ — re

kı — l sa — m nâ —

nâ — me — si — n va — y

TÜSTAV

2. a

RAST AĞIR SEMÂÎ

Usûlü : Aksak Semâî

Bestekârı: Receb Çelebi (Taşcı-zâde)

Çek — miş yü — zü — ne — ni — ka — bı îş —
ve — Ey maz — ha — rı â —
— fi — tâ — bı iş — ve — Ten — ni
Ten ni dir dir ten te ne ni tâ nâ te ne dir
ney dir na dir ney dir dir ten dir dir ten
dir dir ten tâ nâ — ta nâ ta
nâ dir nâ dir ney ye lel lâ yel lel lâ
ye le lâ yâ lâ — ya lâ — ya
lâ ye le lel li Ey maz — hâ — rı â —
Gel — miş gö — zü — ne —
— fi — tâ — bı iş — ve — kim kar — şı du — ru —
şa — rô — bı iş — ve —
— r ni — gâ — hı mes — te — Gel — miş gö — zü — ne —
— şa — ro — bı iş — ve — Ten ni — ve —

KARAR

Ümit

2. b

RAST YÜRÜK SEMÂÎ

Usûlü : Yürük Semâî

Bestekârı: Mandalî Artin

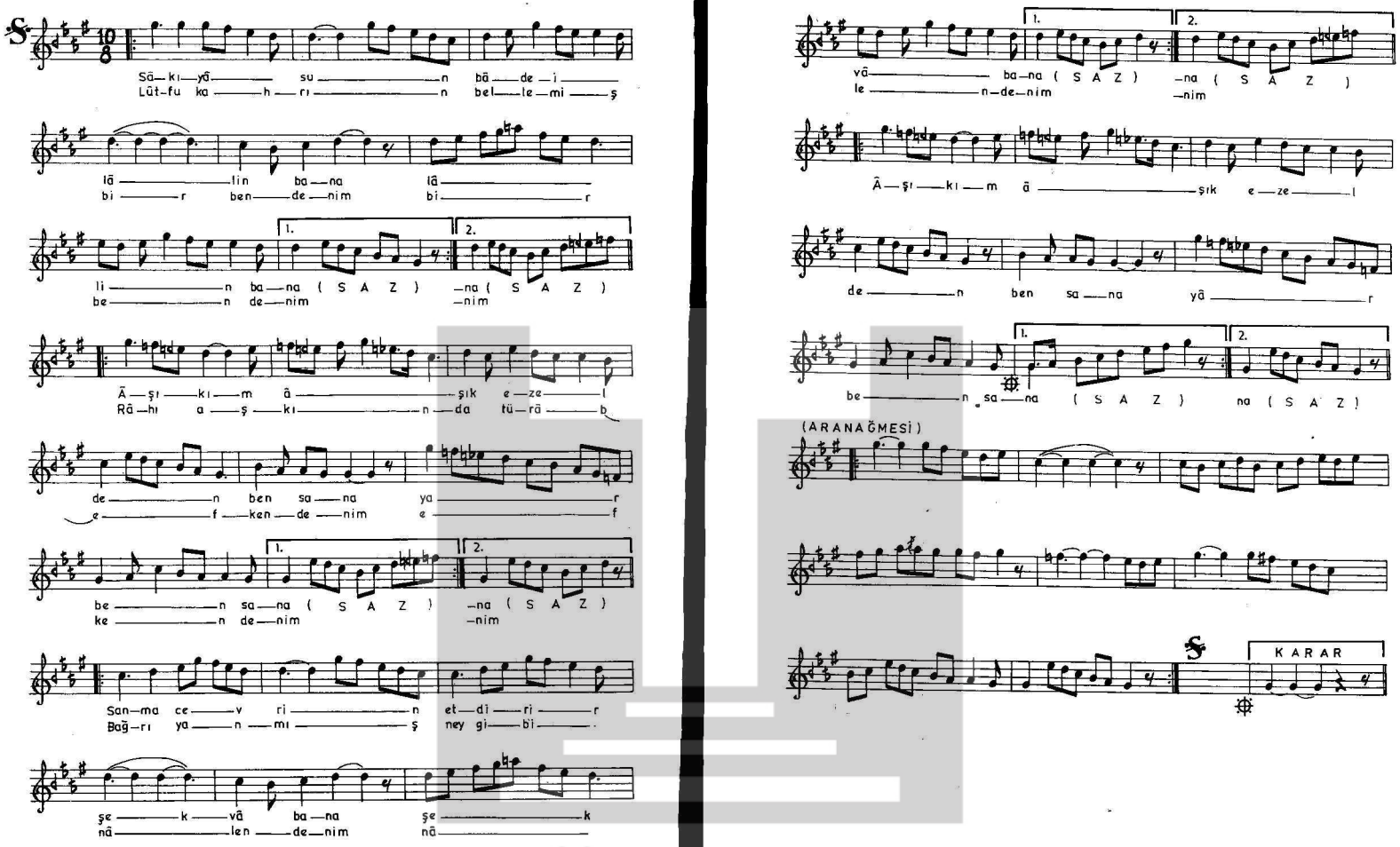
Kû — yin — de fi — ga — nım — la a — cep yâ —
Hep mür — gi di — le — mi bu ce — fâ yâ —
Sen — den di — li mec — nû — nu — ma bir yâ —
— r gûl — gu — le yok — mu (S A Z)
— r bül — bü — le yok — mu
— r sil — si — le yok — mu
Kû — yin — de fi — ga — nım — la a — ceb yâ —
Hep mür — gi — di — le mi bu ce — fâ yâ —
Sen — den di — li mec — nû — nu — ma bir yâ —
— r gûl — gu — le yok — mu Ey
— r bül — bü — le yok — mu Fer
— r sil — si — le yok — mu Ley
tur — ra — i tar — rar — rar
yâ — da ne hâ — cet (S A Z) — cet (S A Z)
lâ — ya ne hâ — cet — cet
Pâ — bes — te — i zen — cî — ri be — ref re —
— f — şâ — nın — o — lay — dım (S A Z)
Pâ — bes — te — i zen — cî — ri be — ref re —
— f — şâ — nın — o — lay — dım Ey
gon — ca — i şef — kat (S A Z) — ce — t

TÜSTAV

HİCÂZKÂR ŞARKI

Usûlü : Curcuna

Bestekârı: Hacı Fâik Bey

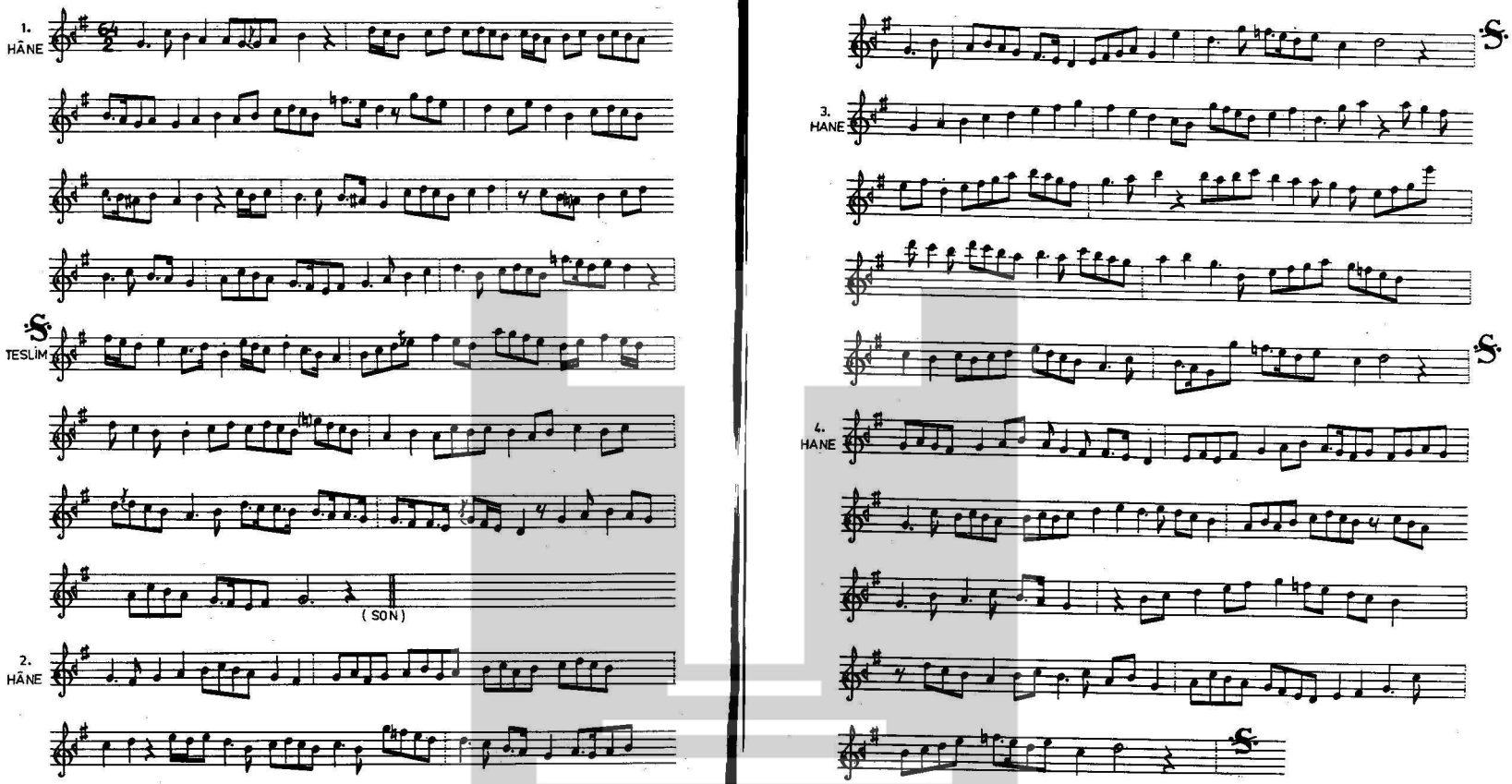


TÜSTAV

SÂZKÂR PEŞREVİ

Usûlü : Hâvî

Bestekârı : Kantemiroğlu

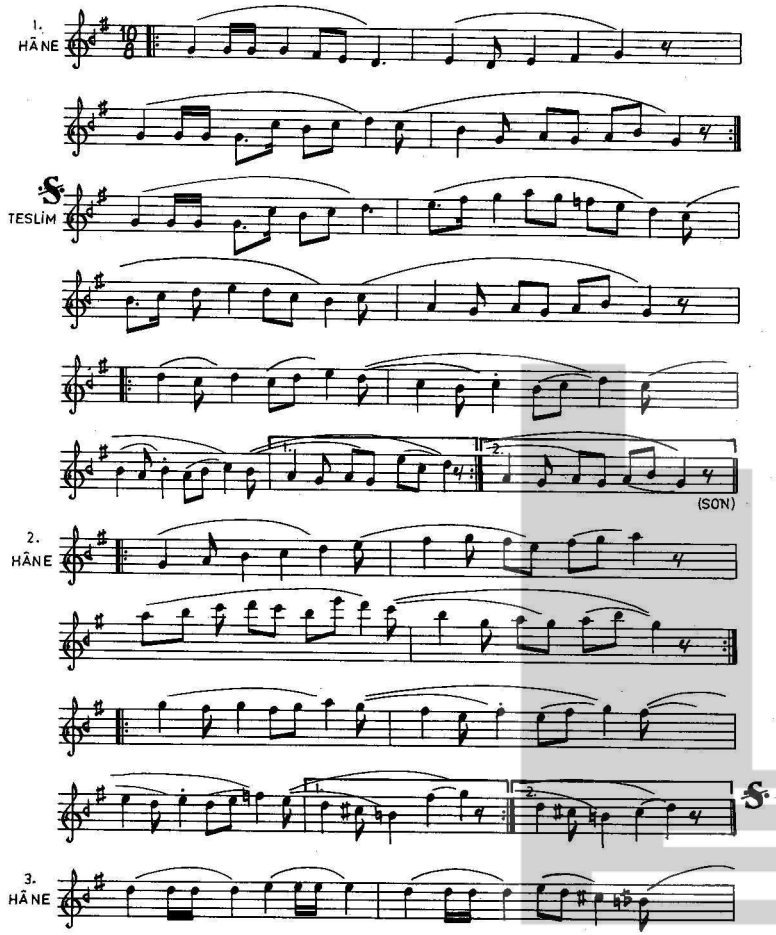


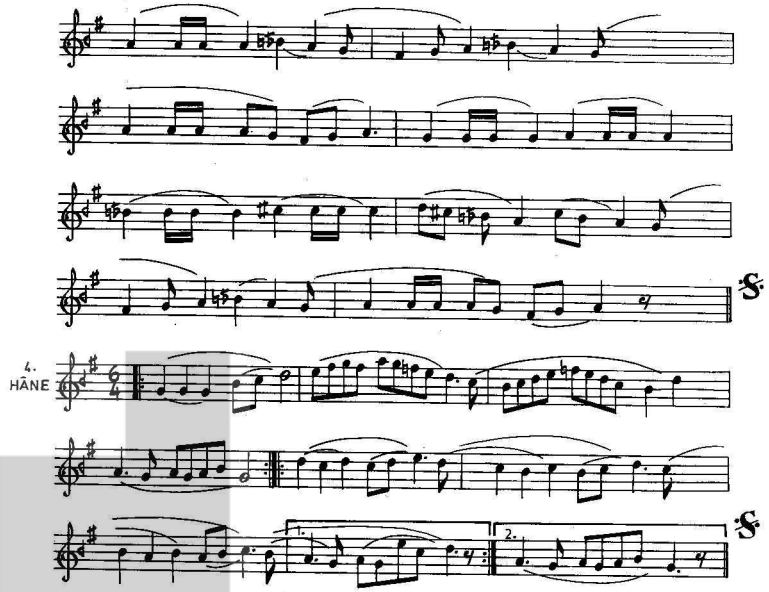
TÜSTAV

RAST SAZ SEMAİSİ

Usûlü : Aksak Semâî

Bestekârı: Benli Hasan Ağa





TÜSTAV

6. LONGA

Nim Sofyan (Makam Sehnaz) Santuri Ethem Ef.

FINE

7. BAR

(Erzurum)

8.1 VARNA TÜRKÜLERI Nr. 1

Andante Moderato

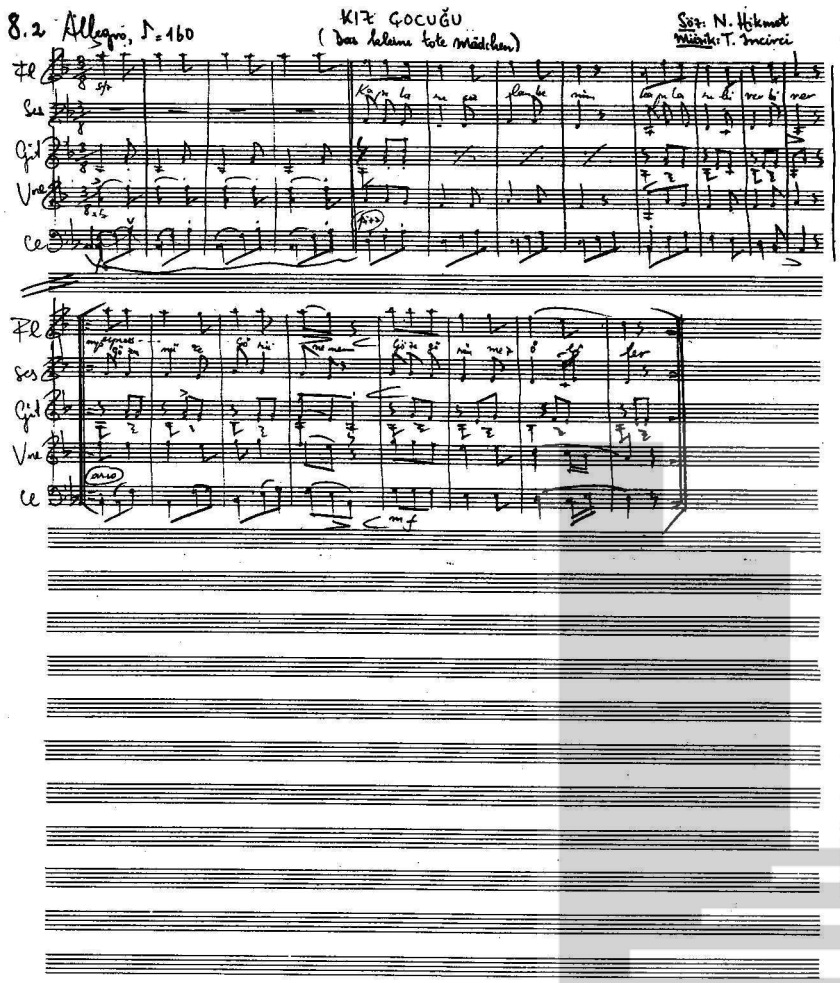
Piano

Sez. (gesang)

Söz: N. Hikmet

Müzik: T. Incirci

TÜSTAV



Türk Müziği

TÜSTAV

GİRİŞ

Türk ve Avrupa Müziği

Türk müziği, Ortaavrupalılar için ilk dinleyişte yabancı, «yanlış» veya «basit» bir etki yapar. Yabancı gelmesinin nedeni, kendine özgü şarkı yorumu, enstrümanları, ritmleri, değişik melodi ve form kurallarıdır. Yanlış gibi duyulmasının nedeni ise, kendine özgü tonal yapısı, tampere olmamış aralıklar sisteminden gelir. Basitmiş gibi algılanması ise, Türk Müziğini Avrupa Müziğinden ayıran en belirgin özelliği olan teksesliliğidir. Senfonik konser veya rok müziğinin yüksek tınılı ve büyük toplulukları (mehter takımı dışında) geleneksel Türk Müziği yorumunda kullanılmazlar. Bu nedenle akustik ve dinamik etkisi monoton gibi gelir. İlk bakışta böylesine yalın gibi görü — nen Türk Müziğinin tek sesli sanatı, Batıavrupa şarkı ve melodi yapısından çok daha zenginlik ve gelişmişlik gösterir. Ancak sürekli dinleme sonucu Türk ve Avrupa müziklerinin ortak yanları duyulabilir. Belli deneme ve bilgiler yoluyla, bu monotonluk kanıtı da kaybolur. Burada, bizim şartlandırılmış müzik dinleme alışkanlığımızın etkisi büyüktür. Hangi müzisyen monoton müzik yapmak isterki! . . .

Birçok uygarlıkların gelip geçtiği Anadoluda yaşamış çeşitli halkların kültürleri birbirlerini karşılıklı ve sürekli etkilemişlerdir.ll.yy. da Anadoluya yerleşen Türkler,şüphesiz belli kültürel verilerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Türk Müziğinin Bizans, Kürt, Iran, Arap, Ermeni, Yunanlı ve Çingene müziklerinden etkilendiği bir gerçektir. Ne var ki bugünkü Türkiye'nin müziği kendine özgü yapısı ve kurallarıyla «Türk Müziği» olarak ortaya çıkar. Günümüzün Türkiye müzik hayatında - biz de olduğu gibi- çeşitli akım ve gelenekler vardır. Çok zengin ve canlı halk müziği ile, eskiden sadece sarayın ve egemen sınıfların müziği olan Geleneksel Klâsik Türk Müziği, en yaygın olanlarıdır. Bunların yanında 19.yy. da başlayan Batıavrupa sanat müziği etkileri, radyo ve televizyon yoluyla Anadolu köylerine kadar ulaşan Amerikan ve Batıavrupa pop, rok ve hafif müzikleri de vardır.

TÜSTAV

Çelişkili ve plânsız sosyal kaykınma girişimleri kültürel gelişmeyi de engellemiş, çıkmaza sokmuştur. ABD ve Batıavrupa kapitaline bağımlı batı ve güney Türkiye'nin şehir merkezlerinde hızla artan çarpık kapitalist gelişme yanında, büyük toprak sahiplerinin egemen olduğu tarım, (Türkiye'nin ana iş dalı) hala özellikle doğu Anadoluda feodal ilişkiler içinde yürütülmektedir. Daha 1970 yılında topraksız köylünün sayısı %30 u geçerken, 700 kadar köyü olan kişi veya aileler vardı. Toprak reformu halâ yapılmamıştır. Modern üretim araçlarının kapitalist amaçlar için ülkeye sokulması, geleneksel kültürün bunun yanında müziğin de gelişmesini önlemekte, geliştirme yenileme olanaklarını da kesmektedir. Belli amaçlar içinde olan tutucu, milliyetçi ve dinci görünümlü gericiler, sanki buna karşılarmış gibi hareket etmekte, halk sanatının sadece kendi amaçlarına uygun düşenine sahip çıkmakta, ilerici olanından söz etmemektedirler. Bu tutumla Türkiye'nin geleneksel müzik kültürü geçmişe doğru itilmekte, sadece eskinin bir tekrarı gibi sunulmakta, güncel canlılığı gizlenmektedir. Gerçek sebebinin frenşiz ve plansız kapitalizm olduğu saklanmaktadır.

Ilerici çevreler, sendikalar etrafında sayıları artan Türk Müzisyenleri, geleneksel müzik kültürünü emekçi halkın sosyal ilerleme yolunda verdiği savaşımla bağlaştırarak, ona daha ileri boyutlar kazandırmaya çalışmaktadırlar. Bu yolda geleneksel halk ozanlarından yola çıkılmakta halk müziğinin günümüzün aktüelitesine uygulanmasına çaba gösterilmektedir. Çeşitli halkların müzikleri incelenmekte, Avrupa müziği ve uluslararası işçi şarkıları eleştirici ve dikkatli bir tutumla yeni Türk Politik müziğine uygulanmaktadır. Geçmişte Türk Müziği, Avrupa Müziğini çeşitli yönlerden etkilemiştir.17.yy.da Fransa'da oluşan «Türk modası» Lully gibi bestecileri etkilemiş, Viyana klâsiklerinden Mozart'ın «Saraydan Kız Kaçırma» ve Lâ-Majör Piano sonatında «Alla Turca» final bölümü gibi müzikleri doğmuştur. Bu etkilenmede mehter müziği büyük rol oynamış, yüzyılar boyu sadece mehter müziği, Türk müziği sayılmıştır. Mehter takımında kullanılan kudüm, davul, boru, ziller ve daha başka vurma âletleri, Fransız Burjuva Devriminde halkı çoşturmak için kullanılmışlar sonra bütün Avrupaya yayılmışlardır. Aynı devirde Beethoven'de etkilenmiş 9.Senfonisinin Koral finalinde «alla-Marcia» adıyla üçgen, zil ve büyük davulu tenor soloya eşlik olarak kullanmıştır. Fransız bestecisi Hector Berlioz'un önerisiyle senfonik orkestralarda bu vurma âletleri sürekli kullanılmaya başlanılmıştır.

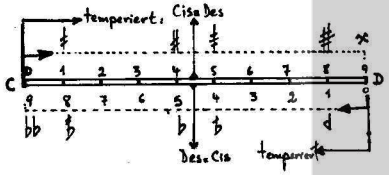
Gustav Mahler 1.Senfonisinin partisyonunda «Türk zillerini» kullanmıştır. Bu kitap Türkiye müziğinin önemli bölümleri üzerine bilgi vermek, işlevini, çalınış tekniklerini ve formlarını kısaca anlatmak üzere hazırlanmıştır. Bu müzik, her yirmi Batıberlin'liden birinin müzikal ana dilidir. Konuya Geleneksel Klâsik Türk Müziği ile başlanmasının nedeni, bu müzik için söylenen kuramsal yöntemlerin çoğunun halk müziğini de içermesindendir.Her nekadar okuyucular için yorucu ve kuru görünse de, bilinmiyen bir müzik dünyasına ışık tutması bakımından bu müziği daha derinlemesine anlama ve yorumlamada faydalı olacağına inanıyoruz.

TÜSTAV

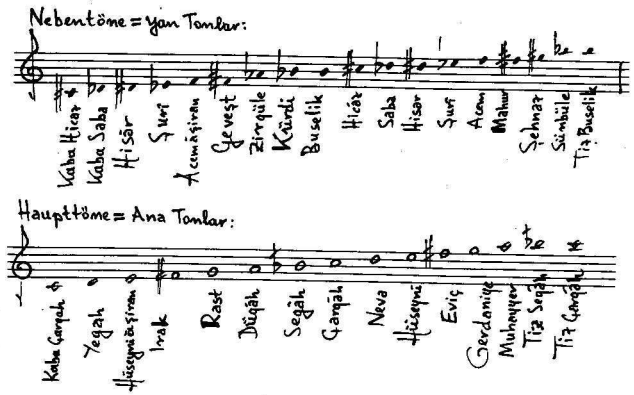
I-GELENEKSEL KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ

Günümüze kadar güncelliğini yitirmemiş, Osmanlı sarayında Divân Edebiyatı yanında gelişmiş bu müzik türünü «Osmanlı Saray Müziği», «Tarihi Türk Müziği», «Fasıl Müziği» veya «Alaturka Müzik» olarak da adlandıranlar vardır. Kendine özgü tonal sistemi ve ölçü yapısında Anadolu Halk Müziğinden, Hint, Bizans, Arap ve Acem müziklerinden de etkilenen geleneksel Klâsik Türk Müziğinin 15.y.y.dan 19.y.y.ın sonuna kadar süreklilik gösteren gelişmesi, makam ve ölçü sayılarının artmasıyla açıklanır. Tampere olmamış tek sesli bir müziktir. Kökeni üzerine en eski kaynak 13.y.y.da yaşamış Urmevi adlı bilgine aittir. Ilk «makam» terimi bu kaynaktan gelir.

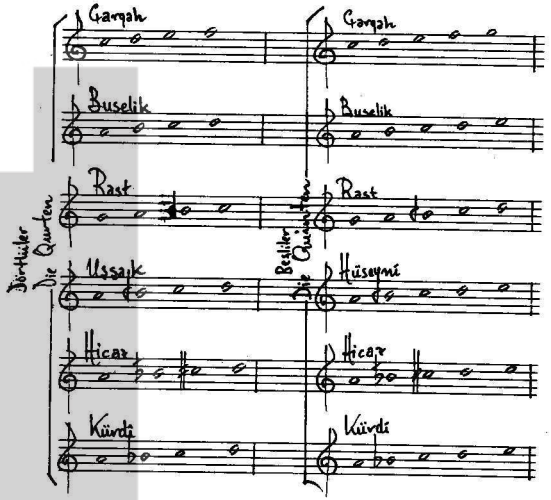
1.-Tonal Yapı (=makam): Geleneksel Klâsik Türk Müziğinin tonal yapısı, «makam» denilen dizilerden kurulur. Makam Türkçe'de yüksekçe oturulan yer, mevkî (Devlet makamı) gibi anlamlarda kullanılır. Müziksel tanımı, modal ve tonal kavramları içinde birleştiren, fakat özellikle tonalite anlamında kullanılan, bir durak (tonika) ile, bir güçlünün (dominant) etrafında, onlara bağlı seslerin tümü makam'dır. Makam sisteminin en belirgin özelliği, bir tam sesin birbirine eşit dokuz parçaya bölünmesidir. Bu her parçadan birine «Koma» denir. Öğleyse Türk Müziği, yanlış bir kanıyla söylendiği gibi «çeyrek sesli» değil, «komalı» bir tonal yapıya sahiptir. Bu bölünüşü ve koma aralıklarını gösteren donanımları şu şekilde gösterebiliriz:



2,3,6 ve 7 komalı aralıklar pek kullanılmaz. Pratikte yukardaki donanımlar kullanılır. Bu müzik türü üzerine bilimsel çalışmalarda bulunmuş H.Sadettin Arel, Dr.Suphi Ezgi ve Kemal Ilerici ise her donanımın üstüne koma sayısını yazmayı önerirler. Makam dizilerinde her ses perdesinin bir adı vardır ve makamlar karar verdikleri ses perdesinin adına göre isim alırlar. Ana ve yan perdelerin isimleri şöyledir:



Bu perdelerin her biri üzerine oturtulan bir «tam dörtlü» ve bir «tam beşli» lerin birleşmesiyle makam dizileri oluşturulur. Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde kullanılan altı tane tam dörtlü ve altı tane tam beşli, özel adlarıyla şunlardır:



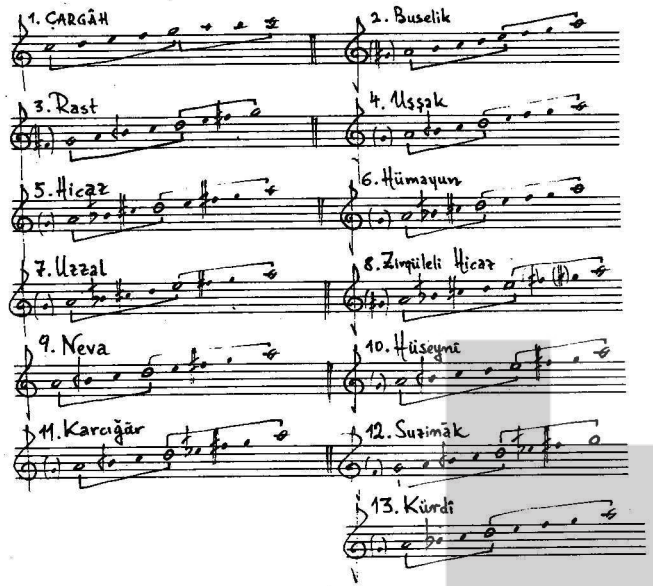
Bir makam dizisinin çeşitli perdelerinde dolaşmaya «seyir» denir. Karar perdesi «durak» sesi yani tonika'dır. Sonra dörtlü ve beslilerin birleştiği «güçlü» gelir. Üç tür seyir vardır: *a-Çıkıcı Seyir*: Durak perdesinin altındaki dörtlü veya beşliden başlar, *b-Inici Seyir*: Durağın oktavı veya yakınından başlar, *c-Inici-Çıkıcı Seyir*: Güçlüden başlar. Durak ve güçlünün dışında iki önemli perde «Yeden» ve «Asma Karar» per-

TUSTAV

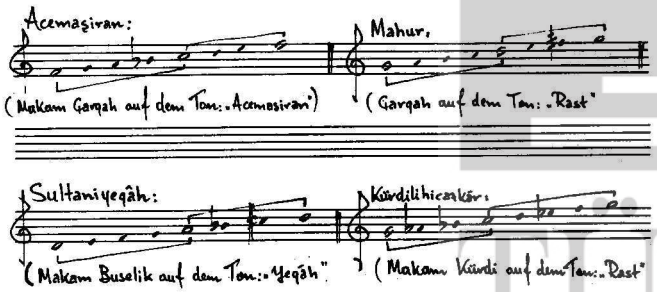
deleridir. Makamlarda yeden, duraktan bir önce gelen sestir, Asma Karar seyir yapılırken bir perde üzerindeki ses kalışına denir.

Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde 3 tür makam kullanılır:

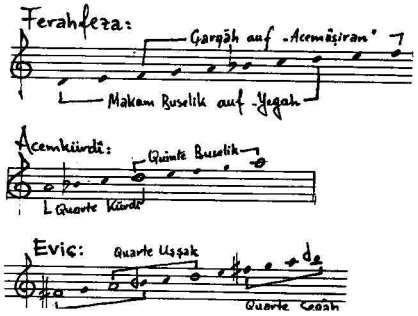
1-Basit Makamlar: Sayıları önüç olan, bir tam dörtlünün ve bir tam beşlinin birleşmesinden oluşan, güçlüleri dörtlü ile beşlinin birleştiği perdede bulunan makamlardır.



2-Göçürülmüş Makamlar: Bir makamın başka bir perde üzerinde uygulanmasından oluşan makamlardır. Günümüzde kullanılan 15 göçürülmüş makamlardan birkaçı şunlardır:

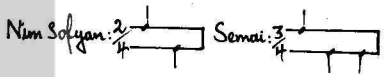


3-Birleşik Makamlar: Yapılarında birden fazla basit makam dizileri olan birleşik makamlar, durak perdelerine göre sekiz grupta toplanırlar:

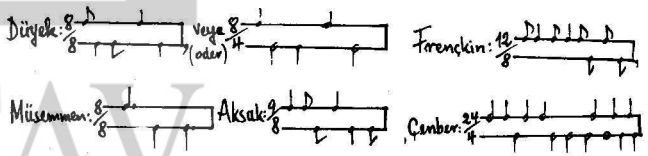


Ritmik Yapı (ölçü=usûl): Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde usûller, paralel iki yatay çizgi üzerinde belirtilir. Üst çizgiye yazılan zamanlar kuvvetli zamanlardır, pratikte sağ elin sağdiz üzerine vurulmasıyla ve «düm» kelimesiyle belirtilir. Alt çizgiye yazılan zamanlar ölçünün hafif zamanlarıdır, pratikte sol elin sol diz üzerine vurulmasıyla ve «tek» kelimesiyle belirtilir. Ara zamanlar ise, «teke», «teka», «tahek» gibi kelimelerle belirtilirler.

Usûller «Basit Usûller» ve «Birleşik Usûller» olarak iki bölümde incelenir. Iki zamanlı «nim sofyan» ve üç zamanlı «semaî» olarak iki Basit Usûl vardır:



Bunların dışında kullanılan usûller «Büyük Usûller» dir.Birkaç örnek:



TUSTAV

Geleneksel Klâsik Türk Müziği Formları:

Sözlü, insan Sesleri İçin Yazılan Formlar:

Nâtık gibi türleride vardır. Kâr-ı Nâtık'lar, «Rast Kâr-ı Nâtık» gibi başladıkları makamın ismini alırlar ve aynı makamda biterler.

Beste: Dört dizeli güftelerden oluşur, her dize bir «Hâne» dir. Her hâne, bir terennümle (x) sona erer. Şematik olarak yapısı şöyledir:

1. Hâne: Zeminhâne — A
2. Hâne: Nakarathâne — B
3. Hâne: Meyân — C
4. Hâne: Zeminhâne — A

Örnek: Nr. 1

Semaî: Ağır Semaî, Yürük Semaî olarak iki türdür. Ağır Semaî'ler genellikle 10/8 lik Aksak Semaî UsûIlüyle yazılırlar. 10/4, 6/4, 6/2 lik ölçüler de kullanılır. Yürük Semaîler ise 6/8 lik ölçü ile yazılırlar. Hâne ve Terennüm yapılarıyla Beste'ye benzerler. Örnek: Nr. 2

Sarkı: Terennümsüz dört hâneli yapıtlara Şarkı denir. Şematik olarak yapısı şöyledir:

1. Zemin (Ayrıltak) — A
2. Nakarat (Kavuştak) — B
3. Meyan (Coştak) — C
4. Nakarat (Kavuştak) — B

Örnek: Nr. 3

Gazel: Enstrümental «taksim» formunun söz ile irticalen (=geldiği gibi, emprovizasyon) yapılan şeklidir. Beyit birimleri üzerine kurulur. Cumhuriyet döneminde, insan ruhunu pasifizme ittiği, uyuşturucu etki yaptığı gerekçesiyle (!) radyo yayınlarında yasaklanmıştır.

(x) Terennüm: Beste formundaki eserlerde dize sonlarına eklenen, anlamlı-amlamsız melodik yapısı olan kelimelere veya hecelere denir.
(Ye-le-li-lâ-ta-ne-dil-dir-ten-ni-câ-nım . . . gibi.)

TÜSTAV

Enstrümental Formlar:

Peşrev: Enstrümental yapıtların en geniş formda yazılanıdır. Aslı Farsça «Pişrev-önde giden» demektir. Klâsik «Fasıl Müziği» programında baştaksim yoksa en başta çalınır. Günümüzdeki peşrev formu 16.yy.dan beri uygulanmaktadır. Yazıldığı makamın adıyla (Rast Peşrevi, Hüzzam Peşrevi gibi) adlandırılır. Genel olarak dört bölümlüdür. Ikinci hâne «teslim» hânesidir ve Batı Avrupa müziği Rondo formundaki Ritornell gibi, her bölümden sonra tekrarlanır. Peşrevler genellikle Devr-i Kebir usûlünde yazılırlar. ($^{28}/_4 = {}^6/_4 + {}^4/_4 + {}^4/_4 + {}^6/_4 + {}^4/_4 + {}^4/_4$). Sofyan Usûlünde ($^4/_4$ veya $^4/_2$) yazılan peşrevler devardır. Çok seyrek yazılmış beş bölümlü (=Hâne) peşrevlerde Darb-ı Fetih usûlü ($^{88}/_4$) kullanılır. Örnek: 4

Şaz Semaîsi: Peşrev gibi dört hânelidir ve çalınışıda aynıdır. Ilk üç bölümü aksak semaî ($^{10}/_8$) dördüncü bölüm ise yürük semaî ($^6/_8$, $^6/_4$) usûllerinde bestelenir. Örnek: Nr. 5

Tasvir: Doğadan belli olayları veya duyguları anlatmak için çok seyrek yazılan serbest yapılı bir formdur.

Methal: Tek bir sazla yapılan taksim formunun belli bir usûle uydurulmuş hânesiz ve teslimsiz şeklidir.

Taksim: Tek bir sazla makamların ses dizilerinde dolaşmaya Taksim denir. Pratikte çok kullanılan ve sevilen bir formdur. Taksim, bir saz eseri veya bir şarkıdan önce girilecek makamı hazırlar. Tek bir enstrümanla «Dem» siz (x) yapılan taksimlere «Baş Taksim», başka enstrümanların «dem» yapmasıyla çalınan taksimlere de «Ara Taksim» denir. Bir de kısa, bağlayıcı «ulama Taksim» ler vardır. Birden fazla enstrümanın sırayla, yaptıkları taksimlere de «Karşılıklı Taksim» denir.

Aranağme: Yapıtların başında, ortasında veya bitişiğinde çalınan, o yapıtın karakter ve ritmine uygun enstrümental bölümlere aranağme denir. yanlız başta çalınırsa «Giriş Müziği» ile eş anlamdadır. Şarkılarda iki dizeyi veya iki dörtlüyü birbirine bağlayan birkaç ölçülük melodiler, aranağme sayılmazlar.

(x) Dem: Bir melodiye içinde bulunduğu makamın durak veya güçlüsü ile sürekli şekilde eşlik eden sesler. (Pedal)

Oyun Havaları: Ritmik olması ön planda düşünülen küçük usûllerle yazılmış, yöresel oyunlara da eşlik eden parçalardır. Günümüzde çalınan ve tanınan oyun havaları şunlardır:

Çiftetelli: Yayın, iki tele birden sürtülerek çalınmasından dolayı bu adi almıştır. Özellikle İstanbul yöresinde oynanır. Düyek ($^4/_4$ veya $^4/_8$) usûlünde, dem tutan tezeneli sazların eşliğinde, yaylı veya nefesli çalgıların ara taksimleri ile ve birkaç kez ana melodiye dönülerek, bitişte hızlanarak çalınır. Istanbul çinqene müziği ürünü olduğu söylenebilir.

Zeybek: Ağır aksak ($^9/_8$ veya $^9/_4$) lük usûllerde çalınan, Ege yöresi erkek oyununun müziğidir.

Longa: Eski Batı müziği nota yazısında kullanılan Latince longua=uzun kelimesinden gelen, romen asıllı bir oyun havasıdır. Nim Sofyan ($^2/_4$) usûlündedir. Örnek: Nr. 6

Sirto: Yunanca «Syrtos» dan gelir. Longa gibi $^2/_4$ usûlde yazılır Longa ve sirtoların bitiminde kıvrak bir taksim yapılır ve parça daha yürük olarak tekrarlanır.

Horon: Genellikle Devr-i Turan ($^7/_{16}$, $^7/_8$) usûlünde, Doğu Karadeniz yöresinde oynanan karakteristik bir oyunun müziğidir.

Hora: Birçok kişi tarafından elele tutularak oynanan yürük bir oyunun müziği.

Bar: En cok Erzurum yöresinde oynanan bir oyunun müziği. $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$, $^4/_4$, $^{10}/_8$ gibi usûllerle çalınır.Örnek: Nr. 7

Halay: Doğu Anadolu yöresinde oynanan halk oyunlarının eşlik müziği.

Köçekce: Bir köçeğe eşlik eden köçekçe takımının çaldığı müziktir. Enstrümental form olarak bestecilerin geniş ilgisini görmüştür. Özellikle birçok Rumeli Türküsü bu formun kapsamına girer.

Karşılama: Çoğunluğun Orta ve Güney Anadolu'da gelin karşılandığı sırada çalınıp söylenen parçalardır.

TÜSTAV

Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde Yorum ve Tavırlar:

Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde prova yapmaya «Meşk», prova yerlerine de «Meşkhâne» denirdi. Sarayda olduğu gibi köşklerde, tekkelerde ve evlerde meşk edilirdi.

Fasıl: En belirgin kurallar içinde yürütülen yorum biçimi fasıldır. Fasıl, insan sesleri (Hânendeler) ve enstrümanlarla (Sâzendeler) yapılan, yorumcuların ancak taksimler sırasında dinlenebildiği, aralıksız yürütülen bir konser formudur. Fasıl yapıldığı makamın adıyla anılır. (Sabâ Faslı, Hüseyini Faslı gibi). Yoruma katılan sanatçıların oluşturduğu gruba «Fasıl Heyeti» denir. Bir fasıl proğramı tek bir makam içinde yorumlanır. Kesin yapısı şu şekilde sıralanır :Peşrev-Kâr-Beste-Ağır Semaî, Şarkı-Yürük Semaî-Köçekçe veya Türküler-Saz Semaîsi.

Şarkılar Proğramı: Yeni bir konser formudur. Tek bir ses solisti ve ona eşlik eden çalgılardan oluşur. Proğram genellikle bir peşrev veya Baş Taksim ile başlar, uzunca bir proğram ise Ara Taksim ile yeni bir makama da geçilir.

Saz Eserleri: Yanlız enstrümantal olarak yapılan müzik programlarıdır. Genellikle peşrev ve Saz Semaîleri çalınır.

Oyun Havaları: Geleneksel Klâsik Türk Müziği enstrümanlarıyla çalınan, oynak havaları içeren proğramlardır. En belirgin özelliği taksimlere geniş yer verilmesidir.

«Tavir» (= Uslûp): Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde nota yazısına absolut=kesin bir bağlılık yoktur. Notalar, doğru yazılmışlarsa yapıtın ancak ana melodik çizgisini gösterirler. Yorumcular çeşitli süslemelerle, ara vermeler ve tempo kaydırmaları ile bir yapıtı kendilerine özgü bir «tavır» la çalar veya söylerler. Böylece, belirli bir melodik çekirdeğin türlü değişimleri ile ortaya çıkan melodik çizgi, değişik «tavırlara» göre değişik renkler kazanır. Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde kullanılan bu olgu, onun en karakteristik yönüdür. Söyle ki bir sanatçı tarafından arka arkaya yorumu yapılan aynı yapıtın her seferinde değişik tavırlar saptamak mümkündür. Klâsik Türk Müziğinde «Salim Bey tavrı», «Dergâh tavrı» ve «Piyasa tavrı» gibi tavırlar vardır ve her yorumcu bunlardan birinin etkisi altındadır. En yaygın tavır piyasa tavrıdır. İstanbul eğlence yerlerinde, gazinolarda, pazar yerlerinde, parklarda, panayır çadırlarında yorumlanan bu müzik tavrından «piyasa müziği» doğmuştur. Radyo sanatçıları piyasa tavrını küçümser, beğenmezler. Bu nedenle belki bir «Radyo tavrı» ndan da sözedilebilir.

Geleneksel Klâsik Müziği Enstrümanları:

Tüm Türk müziği enstrümanları, komalı sesleri çıkarabilecek teknik yapıya sahip çalgılardır. Son zamanlarda bazı basit makamların yorumunda piyano gibi tampere edilmiş çalgının da kullanıldığı görülmektedir.

Yaylı Sazlar: Kemân, Kemençe, Rebâb, Sinekemân, Yaylı tanbur, violensel.

Tezeneli (mızraplı) sazlar: Ud, Tanbur, Kânun, Lavta.
Soluklu (nefesli) sazlar: Ney, Nısfiye, Girift, Klârnet.

Vurmalı (döğme) sazlar: Kudüm, Def, Darbuka, Çarpâre, Kaşık, Zilli Maşa, Davul, Nakkâre, Çömlek, Şakşak.

Bir de 24 perdeli Santur vardır. Bir sehpaya konularak tellerine iki küçük tokmakla vurularak çalınır. Vurmalı bir melodi enstrümanıdır.

TÜSTAV

DİNÎ TÜRK MÜZİĞİ

Içerik bakımından tamamen Geleneksel Klâsik Türk Müziğinden apayrı müzik dalları olmalarına karşın, Dinî Türk Müziği ve Askerî Türk Müziğini (Mehter müziği) tonal ve ritmik yapıları, form ve enstrümanlarıyla aralarında büyük benzerlikler olması nedeniyle, Geleneksel Klâsik Türk Müziğinin bölümleri olarak işlemeyi uygun gördüm.

Anadolu Türklerinin ilk Dini Müzik bestecisi Hacı Bayram Veli'dir. «Bayramî Târikatı» nı kuran bu müzik ustaskendi yapıtlarından başka halk ozanı Yunus Emre'nin de şiirlerini ezgilemiştir. Türk Dinî Müziği, 1-Câmi, 2-Tekke =Tasavvuf müziği olarak iki bölümde incelenir.

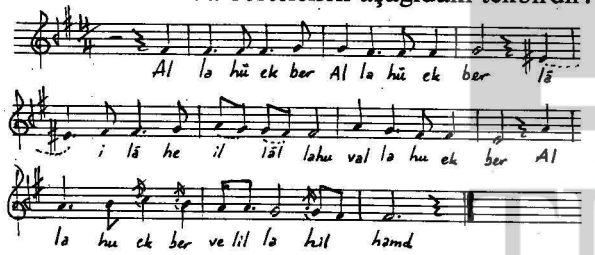
1-Câmi müziğinde dine olan bağlılık ve onun kurallarına uyma çabası egemendir. Sûnnilerin ibadet yeri olan câmilerde enstrümansız vokal (a capella) müzik söylenir, çalgı öğretilmez, din dışı müzik yapılmaz. Islâm dininin bu dalında kullanılan müzik türleri şunlardır:

Ezan: Namaz vakitlerini duyurmak ve müslümanları ibadete dâvet etmek için, müezzin tarafından minâreden okunan, sâde yapılı bir formdur.

Salâ: Cuma ve Bayram namazlarına dâvet etmek için okunur.

Tesbih: Namazdan sonra Allaha şükretmek, onun yüceliğini anlatmak için söylenir.

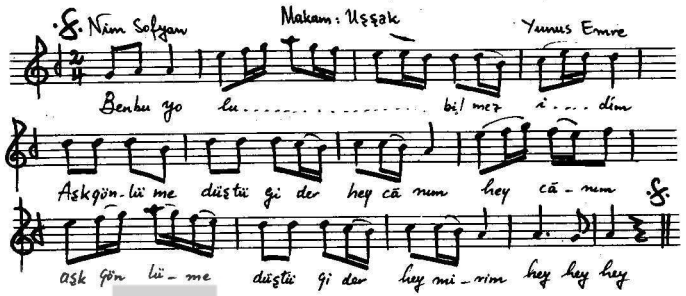
Tekbîr: Bayram namaz ve günlerinde, Kurban kesilirken mevlût içinde ve cenâze törenlerinde birlikte okunan müzikli kelimelerdir. En ünlü tekbîr, besteci Mustafa Itrî (1640?–1712) tarafından Irâk makamında bestelenen aşağıdaki tekbîrdir:



Salât-ü Selâm: Hazreti Muhammedi öven, kendisinden yardımı dile getiren, her yerde ve her an okunabilen sözleri belli dini parçalardır. «Allahümme Salli Alâ seyyidinâ Muhammed . . .» gibi.

Mîraciye: Hz.Muhammedin Mirâc'a çıkışını anlatır, belli günlerde dergâhlarda okunur.

İlâhi: Hem camî, hem de tekke müziğinde en çok kullanılan bir dinî müzik formudur. Yapısı, şarkı gibidir.



Şüğûl: Türkler tarafından ezgilenen, sözleri arapça olan ilâhilerdir.

Mevlid: Dini Türk Müziğinin halka en dönük, canlı ve yaygın şeklidir. Süleyman Çelebi tarafından aruz vezni ile yazılmıştır. Allahın büyüklüğü karşısında duyulan hisleri, Hz.Muhammed'in doğum ve ölümünü anlatır. Tanınmış birçok besteci tarafından ezgilenmiştir.

2-Tekke (=Tasavvuf) müziğinde tasavvuf ve lirizm egemendir. Tekkeler, saray ve köşkler dışında Geleneksel Klâsik Türk Müziğinin öğretilip yorumlandığı bir tür «Konservatuar» görevini yürütmüşlerdir. En etkin tekkeler Mevlevîhânelerdir. Bunun dışında Bektâşî, Gülşenî, Halvetî ve Kaadirî târikatlerinde de enstrüman öğretilir, din dışı müzik de yapılırdı. Buralarda yetişen sanatçıların en ünlüleri saraya alınırlardı. Saraya, tekkelere ve camîlere bağlı olmayan, halka müzik dinleten sanatçılar, esnaftan sayılır, «lonca» lara (=sendikalara) bağlanırlar, piyasada ün yapanlar yine padişah emri ile saraydaki müzik kurumu olan «Enderûn» a alınırlardı.

TÜSTAV

Tekke müziğinde kullanılan formlar şunlardır:
Naât: Hz.Muhammed'i öven ondan yardım dilemek amacıyla yazılmış şiirlerin özel bestelenmiş şekilleridir.
Durak: Allahın birlik ve kudretini anlatan yapıtlardır, ayînler arasında okunurlar.

Âyîn: Mevlevîler arasında, «semâ» yapılırken çalınıp söylenen en geniş kapsamlı bir dinî müzik yapıtıdır. Âyinler, beste ve şarkılar gibi dört bölümden kurulur, her bölüme «selâm» adı verilir. Âyînlerin sözleri hemen hemen tümü ile Mevlâna'ya aittir.

Nefes: Bektaşî târikatına bağlı ozanların yazdığı, ilâhilere benzeyen bir koşma çeşitidir. Bektaşî tekkelerinde âyîn içinde okunurlar. Nefesler, Arap ve Acem etkilerinden uzak kalmış en arı Türkçe yapıt lardır. Örnek olarak Âşık Seyrâni'den bir dörtlük:

Torunuyuz bir dedenin.
Tohumuyuz bir bedenin.
Münkîr ile cenk edenin,
Silâh olsam bellerine.

Anadolu Türkleri arasında en çok yayılan Halvetîlik, halvetîler le kadirîlerin birleşmesinden oluşan «Eşrefilik» te «Devrân» yapıldığı için bu tarikâtların müziklerinde insanı çoşturan, oynamaya zorlayan bir hareketlilik vardır. Dini müzikte en çok yapıt veren Halvetîler olmuştur.

Cetvetî müziği daha az hareketlidir. İnsanı alçak gönüllü olmaya, Allah'a boyun eğmeye ve dünyayı unutturmaya çağırır.

Mevlevî müziği, hareketliliği yanında insana, içe dönüşü ve kendinden geçişi öneren, estetik içeriği en yüksek yapıtlardır.
Bektaşîlik, sürekli baskı altında tutulmuş gizli bir târikat halinde ancak belirli bir çevre içinde yaşayabilmiştir. Bektaşî âyînle — rinde okunan nefesler, dini teslimiyetçiliği ciddiye almazlar, körükörüne inanış ve yobazlıkla alay ederler.

Türk Askeri Müziği (Mehter Müziği)

Vurma ve soluklu sazların egemen olduğu Türk Askeri Müziği «Yeniçeri Müziği» olarak, Avrupalılarca Genel Türk Müziği anlamında kullanılmıştır. Batı Avrupa müziğinde tonal ve ritmik etkileri yok denecek kadar az olmasına karşın, büyük davul, def, zil, gibi dövme sazları ile batının bando ve sanat müziği orkestralarına girmiştir. Türk Askerlik Tarihinde müziğinin yeri üzerine kaynaklar M.Ö.4.yy.a kadar gitmektedir. Mehter Müziğinin yapıldığı yer anlamına gelen «Mehterhâne» yle özdeş anlama gelen «Tuğ» kelimesi orta Asya Türk Kağanlarının saraylarında kullanılmıştır. Tuğu oluşturan çalgılar, Yırağ = zurna, Borguy = boru veya nefir, Küvrük = kös, Tümrük = davul ve Çeng = zil olarak adlandırılırdı. Kağan saraylarının Tuğ müziği sonraları Çin ve Hint saraylarına da girmiştir. Büyük bir olasılıkla Tabla denen Hint el davulunun sonraları Tabil adını alan Türk Tümrüğü, Avrupa Trompetinin atası sayılan Çin «Hu kya» adlı çalgının da Türk Borgusuyla aynı çalgı oldukları söylenebilir. Türkler Orta Asya'dan batıya doğru göç ederlerken Tuğ takımlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Osmanlı devrinde Mehter adını alan bu takımlarda her bir enstrüman sayısı «Kat» kelimesi ile belirtilirdi.

Osmanlı sarayında Askeri Müzik eğitimi «Mehterhâne-î Hûmayûn» da yapılırdı. Merkez dışında tüm eyâlet, vilâyet ve büyük kalelerde mehter takımları bulundurulurdu. Osmanlı ordusunun her kademesinde Mehter takımları olduğu gibi, her kasaba ve esnaf loncalarının da Mehter takımları vardı. Avrupa'daki Türk Elçiliklerinin özel Mehter takımları, batının bando müziğini etkilemiş, Avrupa'dan yerinde inceleme yapmak amacıyla Istanbul'a özel uzmanlar gelmişlerdir. Osmanlı Devletinin batılı anlamda yenileşme hareketi sayılan Tanzimat devrinde Mehterhâne kapatıldı. (15.6.1826). Yerine Batı Avrupa Bando türünden Muzikay-ı Hümayûn kuruldu. 1914'de «Mehterhâne-i Hakaanî» adı ile tekrar kuruldu isede Cumhuriyet döneminde kapatıldı.

Yöneticisine «Mehterbaşı» denilen Mehter takımında kullanılan çalgılar şunlardı:

TÜSTAV

Kös (Kûs): Bakır üstüne deve derisi gerilerek yapılan, at, deve veya filler üstünde çalınan büyük davul.

Çağana: «Yarım Ay» adıyla da anılan, ağaç dalını andıran üzerinde çok sayıda zillerin asılı olduğu bir çalgıdır. (Almanca: Schellenbaum; Ing.turkısh crescent).

Nakaare: Basık iki dümbelekten oluşan bir çeşit davul. Katır üzerinde çalınırdı.

Kudüm: Iki parçadan oluşan, Kös'den küçük ve değneklerle çalınan vurma çalgı. Mevlevîlerde kutsal sayılan bir enstrümandı. Batı Avrupa «Tembal» inin ilkel şeklidir.

Günümüzde Askeri Müzik yapan topluluk, tamamen Batı Avrupa yapısında kurulmuş olan «Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası» dır.Törenler dışında senfonik bando müziği konserleri de vermektedir. 1952'de tekrar oluşturulan Mehter takımının, turistik gösteri ve tarihi-folklorik amacın dışında bir işlevi yoktur.

Der Zurna-Spieler

TÜSTAV

II-TÜRK HALK MÜZİĞİ

Türklerin ilk anavatanları, Altay dağları yöreleri ve Moğolistandır. Yaşamları kabileler halinde idi ve zamanla bu kabileler batıya doğru göç etmeye başladılar. Ilk «Türk» adına 7.yy. sonunda kurulup 8.yy.ın hemen başında dağılan Batı Türk Devleti zamanından kalma Orhon Yazıtları'nda rastlanır. Sonraları müslüman olan bu kabilelerden birisi, Selçuklar, 11.yy.da Buhara yönünden gelip Anadolu'yu ele geçirirler. Böylece Anadolu'da kalan bu toplum burada yaşayan öbür halklarlada kaynaşarak kültürel ilişkilerini günümüze kadar sürdürmeye devam etmiştir.

Türkler şüphesiz beraberlerinde kendi müziklerini de getirmişlerdir. «Kopuz» adlı çalgının daha o devirlerde Türklerce kullanıldığına ait kesin kayıtlar vardır. Müslüman Türklerin Anadolu topraklarında yerleşip egemen olmaları ve daha sonra Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük bir devlet kurarak, yüzyıllarca İslam dininin hem koruyucusu hemde yayıcı gücü haline gelmeleri, Türk dilininde yayılmasına egemen dil olmasına etken olmuştur. Sözlerinin Türkçe olması nedeniyle «Türk Halk Müziği» olarak adlandırdığımız bu müzikte aynı topraklarda yaşayan diğer halkların müziğinin etkilerini gözardı edemeyiz. Müzik etnolojisi açısından, Anadolu Halk Müziği, Rumeli Halk Müziği gibi kavramlar daha doğrudur.

Halk müziğini, «Köy Halk Müziği» ve «Şehir Halk Müziği» olarak ayırıp inceleme günümüze dek yapılmamıştır. Gerçek olan Köy Halk Müziği dışında bir de kentlerde doğmuş halk müziğinin varlığıdır. Köy ve kent yaşamının birbirinden ayrı koşulları, buralarda oluşan halk müziklerine de yansımıştır. Bu ayrımlık kendini; a-Türkülerin işledikleri konularda, b-Türkülerin tonal-modal yapısında gösterir. Kentlerle, köylerin gelenek, eğlence ve iş yaşamları aynı değildir. Örneğin; kentlerin lonca hayatını yansıtan «Demirciler Demiri Nasıl Döverler» türküsü, köyde ordaki yaşamı yansıtan «Arpa Ektim Biçemedim» olarak ortaya çıkmıştır.

Ikinci ayrımlık tonal-modal yapıdır. Geleneksel Klâsik Türk Müziği, makamlara dayanan zengin tonal yapısı ve usûlleriyle

İstanbul, Bursa, Edirne, Konya, İzmir gibi kentlerin halk müziklerini etkilemiştir. Kentlerden uzaklaştıkça bu etkiler de azalır.

Halk Müziğinin Doğuşu-Yayılışı-Âşık'ların İşlevi-Yöresel ve Konularına Göre Ayrımı:

Halk müziğini anlatırken, form olarak ayrı bir anlamı olmasına karşın, «Türkü» terimini kullanıyoruz. Pratikte türkü denince akla Halk Müziği = Halk Türküleri gelir. Türkü, ağızdan ağıza dolaşan ve kuşaktan kuşağa aktarılan müzikli edebiyat türüdür. Halk şiiri ile Halk Müziği bir bütündür, müziksiz halk şiiri yoktur. Bir edebiyat türü olarak türkü, ölçülü (vezinli) ve uyaklı (kafiyeli) dizelerden oluşan bir formdur.

Halk, günlük yaşamın her türlü olaylarını türkülerinde dile getirir. Onun gelenek, töre, mezhep ve târikatlarını kuşaktan kuşağa aktardığı için türküler, halkın tarihini de yansıtırlar. Osmanlı tarihçileri saray memuru oldukları için onların yazdıkları tarihlerde sadece saray ve etrafında dönen olaylar yansıtılırdı. Bu tarih kitaplarında halk yoktur.

Halk türküleri genellikle bir kişinin söylemisyle ortaya çıkarlar, ağızdan ağıza yayılarak türlü değişmelere uğrarlar. Halk müziğinin doğuş ve yayılmasında âşık denilen gezgin saz ozanlarının işlevi büyük olmuştur. En ünlülerinden Karacaoğlan, Kerem, Pîr Sultan Abdal, Dadaloğlu, Gevheri, Âşık Garip gibi ozanların özyaşamlarını içeren türküler bugüne dek gelebilmişlerdir. Halk müziklerinin yayılmasında göçlerin, askerliğin, savaşların, ticaret kervanlarının büyük katkıları olmuştur. Bu olgu günümüzde radyo, televizyon, teyp gibi çağdaş aygıtlarla daha çabuk gerçekleşmektedir. Yeni doğan bir türkünün yaşam gücü, işlediği konunun toplumu derinden ilgilendirmesine, ezgisinin sanatsal açıdan kaliteli ve orijinal olmasına bağlıdır.

Türk Halk Müziği, yöresel halk oyunlarının karakterine göre şu şekilde ayrılabilir: Karadeniz-Horon, Kuzeydoğu-Bar, Toroslar-Şaman, BatıAnadolu-Zeybek, Orta, Güney, Güneydoğu Anadolu-Halay, Trakya-Hora gibi.

TÜSTAV

Halk müziği işlediği konulara göre de iki bölümde incelenebilinir:

1-Olaylı Türküler: Bu türkülerde kahramanlık, eşkiyalık, cinayet, büyük aşk olayları yanında, savaşlar, bozgunlar, ve ayaklanmalar dile getirilir.

2-Duygusal Türküler: Aşk, özlem, acı, sevinç, ölüm gibi konuları işlerler. Genellikle aşk türkülerinde bu iki olgunun birleştiğide görülür. Bu iki bölümü daha küçük ayrıntılara ayırdığımızda şöyle bir sıralama da yapılabilir:

Ninniler, çocuk türküleri, doğa ve çoban türküleri, aşk türküleri, tören ve mevsim türküleri, iş ve esnaf türküleri, derebeyi, eşkiya, cinayet türküleri, kahramanlık türküleri, ağıtlar (ölüm) türküleri, güldürü türküleri, oyunumsu (dramatik) türküler, oyun türküleri.

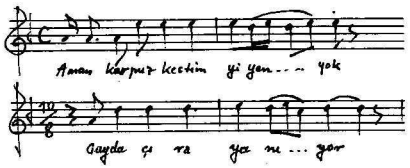
Türk Halk Müziğinde Tonal Yapı, Usûller ve Formlar:

Halk müziğinde egemen olan makam, Hüseynî makamıdır ve geleneksel Klâsik Türk Müziğine de halk müziğinden alınmıştır:

Güçlü her zaman beşinci perde değildir, dördüncü perde de olabilir. Inici ezgilerde «fadiyez» donanımsız söylenir:

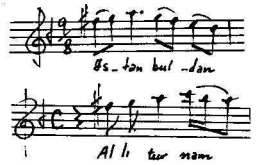
Ezgiler, karar tonu olan l.perdeden yola çıkabildikleri gibi, üçüncü perdededen de başladıkları olur:

Çok sık rastlanan, birinci perdeyi duyurup, beşinci perdeye atlayan veya birinci perdeden çıkıp dördüncü perdeye geçen ezgi başlangıçlarıdır:

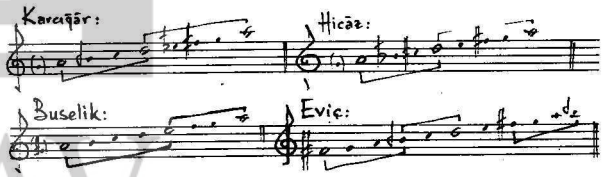


Halk müziğinin ana makamı dediğimiz, Hüseynî makamında hem ezgilerin başlangıç perdesi olarak hem de ezgilerin seyirlerinde çok geçen perde, makamın yedinci perdesidir. Çoğu zaman ezgi yedinci perdeyi aşmaz, onu sık sık duyurur ve geri döner. Ancak uzun hava biçimlerinde (bozlak gibi) oktavdan veya oktavüstü üçlüden (onlu) başlayan ezgiler çoktur. Örnekler:

Ezginin, genellikle başlangıç anlarında oktava yönelmesi altıncı perdeden hareketi ile başlar:

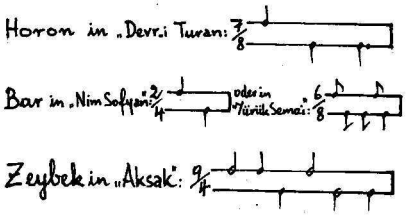


Türk Halk Müziğinde, Hüseynî makamı dışında geçen başlıca makamlar şunlardır:



TÜSTAV

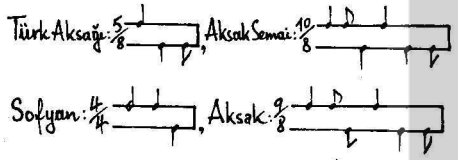
Bunların dışında Uşşak, Muhayyer, Gerdaniye, Segah, Bayati, Hüzzam, Rast ve Mahur makamlarına da sık sık rastlanır.
Halk müziğinde, geleneksel Klâsik Türk Müziği bölümünde anlatılan, zaman sayısı onbeşi geçmeyen «küçük usûller» kullanılır. Her yörenin halk oyunlarının karakterine uygun, kendine özgün usûlleri de vardır:



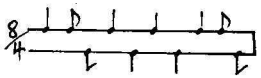
Zeybek bölgesi olan Batı Anadolu bölgesinde 9/4 lük Ağır Aksak usulü kullanılır.

Halay bölgeleri olan Orta, Güney, ve Güneydoğu Anadolu'da da şu usûller kullanılır:

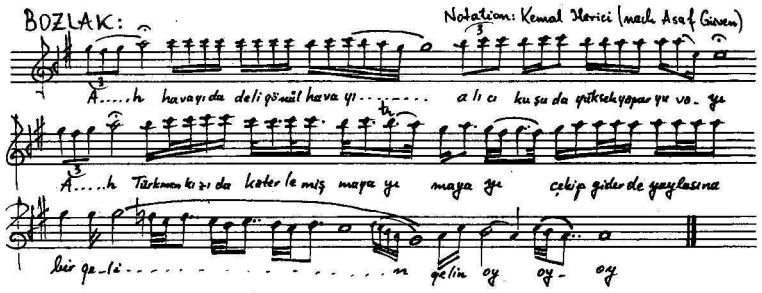
Yürük Semaî ve Aksak usûller, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ayrıca kullanılır.



Anadolu Halk Müziğinin davul-zurna ikilemesinde en çok kullanılan ve «Hallaç» denen bir usül de şöyledir:



Türk Halk Müziği formları Uzun Havalar ve Kırık Havalar olmak üzere iki ana bölümde incelenir:
1-Uzun Havalar: Sözün gereğine, söyleyenin isteğine göre biçimlenen, serbest tartılar ile ölçülen yapıtlardır.
Uzun Havalar hernekadar ritm ve ölçü yönünden serbest bir yapıya dayansalar da egemen ezgi, belli bir dizi içindedir ve ezginin bu dizi içindeki seyri belirli kurallara bağlıdır:



Bunlar yöresel özellikleri yansıtan bir «ağız» (uslûp veya tavır) ile çalınıp söylenirler. Harput ağızı, Erzincan ağızı, Urfa ağızı, ve Diyarbakır ağzı en tanınmışlarıdır. Uzun havalara Anadolu'nun hemen her bölgesinde rastlanırsa da en zengin çeşitleri Doğu Anadolu yöresinden gelir. Bu yörenin uzun Havaları şunlardır Bozlak: Maya, Hoyrat, Elezber, Muhalif, Müstezat, Fuzulî, Divân, Nevruzî, Ibrahimî, Beyatî, Tecnis, Elagöz, Ruhsati, Çemberi, Cevheri, Tatyan, Beşiri, Benderi, Kürdi, Sebahi, Hicazi, Hüseynî, Dağı, Varsağı. Bunların dışında tüm Anadolu'da ortak okunulan Uzun Hava türleri de şunlardır: Kerem, Yanıkkerem, Kesikkerem, Yanık, Harbi, Güzelleme, Divân, Ağıtlama, Semaî, Destan, Hıra, Ağıt, Garip, Abaz, Mani, Aydos, Türkmeni . . .

2-**Kırık Havalar**: Türküler ve oyun havaları gibi ölçüsü ve ritmi belirli yapıtlara «Kırık Hava» denir. Türkülerde 7, 8 veya 11 li hece ölçü kalıpları kullanılır. Ezgilerinde basit biçimler, tartı olarak da küçük usûller kullanılır. Halk müziğinde kullanılan bazı şiir formlarından örnekler şunlardır:

Mâni: Hece ölçüsünün yedili kalıpları ile söylenirler. Uyaklılığı bakımından Rübai'ye benzerler. Mani, a a b a uyaklılık biçiminde dört mısradan oluşur.

Şekerim var ezilecek
Ak tülbentten süzülecek
Bekletmeyin beyefendim,
Çok yerim var gezilecek

TÜSTAV

Duo Klarinette/Geige

Hoyrat: Cinaslı mânilere Hoyrat denir, yapıları aynıdır:

Oh olsun hep oh olsun
Kaş yay kirpik ok olsun
Dostlar der yazık oldu
Düşmanlar der, oh olsun

Koşma: Hece ölçüsünün onbirli kalıbı ile yazılırlar, 3–6 dörtlükten oluşurlar. Birinci dörtlükler a b a b, a b c b, veya a a a b uyaklılık biçiminde oluşur, öbür dörtlükler c c c b, d d d b . . . şeklinde devam ederler. Büyük ozan Dadaloğlu'nun ünlü bir koşması:

Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

Belimizde kılıcımız kırmâni
Taşı deler mızrağımın tirmanı
Hakkımızda devlet etmiş fermânı
Fermân padişahın, dağlar bizimdir

DADALOĞLU yarın kavga kurulur
Öter tüfek, davlumbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir.

Semaî: Koşmanın sekiz heceli kalıbına denir.

Destan: Koşmanın 11 li hece düzenidir. İnsan belleğinde yer etmiş efsanevi konuları işlerler.

Varsağı: Koşmanın 8 li hece kalıbıdır. Yiğitçe, talihten yakınan bir yorum tavrıyla söylenir. Örnek: Nr. 8

Yapılarıyla Kırık Hava türüne giren oyun havalarını, yöresel halk oyunlarına göre adlandırıp, usulleri hakkında daha önce bilgi vermiştik. Geleneksel Klâsik Türk Müziği bölümünde geçen Çiftetelli, Köçekçe, Karşılama ve Sirto gibi enstrümantal oyun havaları formları Türk Halk Müziğinde de kullanılır.

TÜSTAV

Türk Halk Müziği Enstrümanları:

Türklere ait olduğu saptanan en eski iki çalgı *Iklığ* ve *Kopuz* 'dur. Iklığ, kemençeye benzeyen, kıldan üç teli bulunan tiz sesli eski bir yaylı Türk sazıdır. 17.yy.kadar Hindistan Türkleri tarafından kullanıldığı söylenir. Kopuz, Uygurlar ve Göktürkler zamanında bile kullanıldığı bilinen en eski, tezeneli bir Türk çalgısıdır. Selçuk Türkleriyle Anadolu'ya gelip yayılmıştır. 15.yy. kadar halk ozanlarının eşlik çalgısıydı, bundan sonra Kopuz, yerini «Saz» a bırakır, halk ozanlarına da «âşık» denmeye başlanır. Özbekistan Halk Cumhuriyet'inde, at kılından iki telli Kopuz günümüzde kullanılmaktadır. (x)

Anadolu Halk Müziğinin temel çalgısı Kopuz'un devamı olan Saz'dır. Saz'sız Türk Halk Müziği düşünülemez. Yüzyıllardan beri günümüze kadar halk ozanlarının türkülerine eşlik etmiştir. Saz'ın türlü yöresel ve kişisel akort düzenlemeleri olmasına karşın, en yaygın düzen şekli, Saz'ı çalınış pozisyonunda düşünerek alttan doğru numaralanan her biri iki telli üç ses şöyledir:

24 perdeli saz'da melodi genellikle birinci «lâ» teli üzerinde çalınır. Öbür teller gerektiği yerlerde bordun (x) olarak melodiye eşlik ederler. Oktav aralıkla düzenlenen üçüncü telin kalınına «bam teli» denir.

Yapılarının boyutlarına göre saz grubu küçükten büyüğe doğru şöyle sıralanır: Cura, Bağlama, Saz, Orta Meydan Sazı, Meydan Sazı. 14.yy. kadar tel yerine at kuyruğu kullanılırdı. Sonra maden telleri yapıldı, böylece yeni yorum biçimleri ve tınılar doğdu.

Günümüzde kullanılan Türk Halk Müziği enstrümanları şunlardır:

(x) Y. Öztuna: Türk Musikisi Ansiklopedisi s. 349, bkz. «Kopuz»

(x) Bordun: Bir melodinin yanında aynı kalarak sürekli eşlik eden kalın ton.

Vor der Landwirtschaftsbank

TÜSTAV

Nefesli (Soluklu) Çalgılar: Kaval, Zurna, Tulum, Dilli Düdük, Cifte, Ney, Klarnet.

Mızraplı (Tezeneli) Çalgılar: Tüm saz grubu, Ud, Cümbüş, Tanbura.

Yaylı Çalgılar: Kemençe, Kemâne.

Vurma (Döğme) Çalgılar: Davul, Darbuka, Def, Parmak Zili, Çalpara, Kaşık, Şakşak.

Anadolu'nun çeşitli yörelerinde Dursun Cevlâni, İzzeti, Nesimî gibi «Âşık» geleneğini sürdüren ozanlara günümüzde halâ rastlanır. Her yörenin bozulmamış tavrını ancak bu ozanlarda bulabiliriz. Günümüzde radyo ve televizyonlarda yapılan halk müziği yorumları, buralarda çoğu özel yetiştirilmiş, eğitim görmüş saz ve ses sanatçıları tarafından yapılmaktadır. Bu yayma aygıtlarının etkisiyle «modern halk türküleri» de doğmakta, fakat çoğu kısa zamanda unutulup gitmektedir. Geleneksel Klâsik Türk Müziğinde sözü geçen «piyasa tavrı» halk müziğini de etkilemiş, «arabeks tavrı» gibi estetik yönleriyle zayıf ve aptal yapıtların «moda» olmasına yol açmıştır. Türkiye gibi sosyal ve ekonomik yönlerden kalkınamamış bir ülkede, güzel sanatların öbür dallarında olduğu gibi müzik sanatında da çağdaş, estetik ölçülerin (normların) henüz daha yerleşememesi nedeniyle, çok sayıda, halkın estetik zevkini törpüleyen, ileri götürmeyen aptal yapıtlar doğmuştur. Her türlü denetimden uzak plak ve kasetçilik ticareti, tek, kâr etme amacıyla istediği yapıtı halka sunmakta, dinlete dinlete duygularını köreltmekte, farkına vardırtmadan alıştırmaktadır. (Müzikal duyarlığın Manipulasyonu). Halkın estetik zevklerini korumak, bunu daha ileriye götürecek önlemleri almak Devlet'in üzerinde önemle durması gereken bir sorun olmalıdır.

Klarinetten-Spieler

TÜSTAV

III-ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT MÜZIĞI

Türkiye'de Batı Avrupa müziğinden esinlenen çokseslilik, ilk kez 1828 yılında Osmanlı Sarayında «Muzıkay-ı Hümâyûn» un kurulmasıyla başlar. Bu kurumu kurmak için Italya'dan özel davetle Istanbul'a çağrılan Giuseppe Donizetti (x), ilk Batı Büziği öğretimini başlatmış ve çok sayıda öğrenciler yetiştirmiştir. Birkaç geleneksel Türk müziği yapıtlarını tampare sistemi ile çokseslendirmiş, yazdığı yapıtlarında makamları kullanmaya çalışmıştır. Bu tarihten sonra batı sazları ve batı nota yazısı Türkiye'ye girmiş, Avrupa'nın ünlü solistleri Istanbul'a gelerek konserler vermeye başlamışlardır. Ilk Türk çoksesli orkestrası da bu dönemde kurulmuş, *Saffet* ve *Zati* Beyler gibi küçük formlarda çoksesli eser veren besteciler yetişmiştir. Muzıkay-ı Hümâyûn'dan sonra 1914'de bugünkü Istanbul konservatuarının çekirdeği olan *Darülelhan* kurulmuştur. Burada hem geleneksel Klâsik Türk Müziği, hem de Batı müziği öğretimi yapılırdı.

Çoksesli Batı Avrupa müziği öğretim ve eğitimine yönelik daha ciddi girişimler Cumhuriyet'in kurulmasından (1923) sonra başlamış, 1924 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Ankara Devlet Konservatuarının çekirdeği olan bu okul işlevini, 1939 yılında Gazi Eğitim Enstütüsü Müzik Bölümüne devretmiştir. Alman bestecisi Pau Hindemith'in öneri ve katkılarıyla 1936'da Ankara Devlet Konservatuarı açılmıştır. Günümüzde Türkiye'de Batı müziği eğitimi ve öğretimi yapan Ankara, İstanbul ve İzmir'de olmak üzere üç Devlet Konservatuarı vardır. Üç senfonik orkestra, iki opera ve orkestrası dışında müzik eğitimi elemanlarını yetiştiren Ankara Askeri Mızıka Okulu ve Ankara, İstanbul ve İzmir Eğitim Enstütülerinin Müzik bölümleri vardır.

Toplumun kendi öz müziğinden esinlenip yararlanmayı düşünmeden, tepeden inme girişimlerle batı müziğini Türkiye'ye yayma politikası, bu çarpık tutumun doğal sonucu, başarıya ulaşamamıştır. Devlet Radyo ve Televizyonlarında yıllardır düzenli şekilde bu türden programlar yapılmasına karşın toplum içinde kök salamamış pek dar aydın çevrelerin ilgisiyle yetinmek zorunda kalmıştır. Müzik eğitimi politikasında yıllarca Türk Müziğine karşı bir tutum görülmüş, gönderildikleri yörelerin müziklerini bilmeyen ve tanımayan müzik öğretmenleri, toplumdan soyutlanmışlar, sadece, kökeni Alman Okul Müziğine dayanarak hazırlanmış kuru, okul müzik dersi programlarını yürütür durumuna düşmüşlerdir.

(x) Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin büyük kardeşi.

Cumhuriyet döneminin başında Avrupa'da eğitim görerek yurda dönen Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses ilk Çağdaş Türk Müziği Okulunu oluşturmak amacıyla eserler yazmışlardır. «Rus Beşleri» ne özenerek kendilerine «Türk Beşleri» de denen bu bestecilerden en başarılıları A.Adnan Saygun ve U.Cemal Erkin'dir.Halk müziği ve Geleneksel Klâsik Türk Müziği melodi ve ritmlerini batı yöntemleri içinde işlemek, operalarda yerli konuları seçmek, adı geçen beş bestecinin ortak yanlarıdır. Devletin de ilgisizliği nedeniyle hiçbiri evrensel boyutlara ulaşamamıştır. A. Adnan Saygun'un en başarılı yapıtları «Yunus Emre Oratoryosu», «İkinci Yaylılar Kuarteti» «Kerem ile Aslı Operası» ve çokseslendirdiği halk türküleridir. Anadolu ritm ve melodilerinin çarpıcılığını en iyi kullanan Ulvi Cemal Erkin'in «Köçekçe» adlı orkestra suiti oldukça tanınmıştır. Aynı kuşaktan olmasına karşın ismi «Beşler» içinde geçmeyen Ekrem Zeki Ün, kendini ulusçu saplantılardan uzak tutabilmiş, öznel bir anlatım arayışı içinde olan başarılı bir bestecidir. Bundan sonraki kuşağın başarılı iki bestecisi Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş'dır.Genç kuşaktan isimleri duyulmaya başlayan bestecilerden şu isimleri sayabiliriz: Nevit Kodallı, Sabahattin Kalender, Bülent Tarcan, Muammer Sun, Ferit Tüzün ve Ilhan Baran.

TUSTAV

IV-TÜRK POLİTİK MÜZİĞİ

Anadolu halkının saz çalıp türküler söyleyerek kendisini ezen, sömüren kişi veya düzene karşı başkaldırma geleneği çok eskilere dayanır. Osmanlı Devleti'nin yüzyıllar boyunca yürüttüğü savaşların ağır yükünü halk taşıyordu. Kendisine hiçbir şey verilmeyen halk kitleleri, devlete sürekli vergi ve asker vermekle yükümlüydüler. Buna karşılık kendilerine zulüm ve baskıdan başka hiçbir şey verilmemiştir. Halk sonu gelmeyen savaşlardan bıkkınlığını, eleştirisini şöyle dile getiriyordu: «Aman padişahım izin ver bize, Izin vermez isen dök bizi denize!».

Halk, söylediği türkülerinde ağıtlarında, destanlarında bu dönemlerin baskı ve zulmüne karşı sadece pasif yakınmakla kalmaz, 19.yy.ın büyük Avşar Ozanı Dadaloğlu gibi düzenin başına meydan okur, «Hakkımızda devlet etmiş fermanı, Ferman padişahın dağlar bizimdir!» der.

Egemen çevrelerin elinde gerçekleri toplumdan gizlemek ve onu oyalamak aracı olarak kullanılan müzik, altmışlı yıllardan sonra emekçi kitlelerin elinde hak ve özgürlük istemlerini dile getiren bir kavga aracı olmaya başlamıştır. Yaşam koşulları ile kültür düzeyi arasındaki kesin ilişkiler Türkiye toplumunda apaçık görünen bir olgudur. Emekçi halkın ilerici demokratik bir düzen ve sosyalizm yönünde verdiği uğraşımın başarıya ulaşmasıyla kültür de gelişecek evrensel boyutlara ulaşacaktır. Bu kavgaya katılan sanatçılar bu gerçeği çok iyi bilmektedirler ve sayıları da günden güne artmaktadır.

Halkın yarattığı her türlü sanat dalında, tohum ve filiz boyutlarında olsa bile, ilerici, devrimci ögeler vardır. İşte bu ögeler halk var oldukça kalacak hiçbir yöntem bunu ortadan kaldıramayacaktır. Bu nedenledir ki ileriye dönük bütün sanat dalları bu tohum üzerinde yeşerip gelişmek zorundadırlar.

Yeni filizlenen Türk Politik Müziği, toplumsal gelişmenin ana itici gücü olan işçi sınıfının hareketi yanında yerini alacaktır. Feodal devrin demokratik içerikli halk türküleri, şüphesiz bugünkü direniş türkülerinin, işçi şarkı ve marşlarının ana kaynağıdırlar, fakat sınıf kavganın günümüz ile bağlantılı daha

karmaşık sorunlarına bu türküler artık yeterince yanıt veremektedirler.

Altmışlı yıllarda elde edilen sendikalaşma hakları, legal bir işçi partisinin kurulması, işçi sınıfı hareketinin gelişmesine ve etkenliğinin artmasına olanak sağlamıştır. Bu yıllarda ilk kez bir halk ozanı, bir «âşık» halkına: «Uyan kendine hak iste-Kara bahtını ak iste-Doktor iste toprak iste-Uyan daha daha uyan!» diye seslenmeye başlar. Türkiye'de politik şarkının ilk örneğini veren bu ozan Âşık Ihsani'dir. Artık bir ozan salt aşk ve ayrılıktan dert yanmıyor, geleceğin yollarına ışık tutmaya başlıyor: «Dert üstüne dert alırız-Sanmayın böyle kalırız-Elbet bir gün uyanırız-Siz o zaman görün bizi!». Daha yüzyıllar öncesi, 16.yy.da devrin padişahına başkaldıran ve Sivais'ta asılan büyük Alevi ozan Pîr Sultan Abdal'ın: «Gelin canlar bir olalım-Münkire kılıç çalalım!» çağrısını günümüzde Âşık İhsani şöyle bağlıyor: «Uyan artık senin kavgan başladı-Yapış bir ucundan şuna, gir be, gir!».

Aşık İhsani'den önce bilgili ver gür sesi ile halk türkülerine yeni bir yorum getiren Ruhi Su, politik müzik yapan sanatçıların etkilenip kaynaklandığı bir kişidir. Son yıllarda kendisi de politik şarkı türünde yapıtlar vermeye başlamıştır.

Türkiye tarihinde ilk kez «İşçi Korosu» olarak 1973»de Batı Berlin kentinde kurulan «Batı Berlin Türk Işçi Korosu», hem içerik, hem de yorum olarak itici, etkileyici çalışmalar yapmaktadır. Dünya işçi sınıfının tanınmış şarkı ve marşlarını Türkçeye çevirerek plak ve kasetlere okumuş, hem Batı Avrupa'da, hem de Türkiye'de yayılmalarını sağlamıştır. Başta ünlü ozan Nâzım Hikmet ve devrimci birçok ozanımızın yapıtlarını seslendirip yorumlamış, Türkiye'de tanınan direniş türkülerini, demokratik içerikli halk türkülerini de tanıtıp yaymıştır.

Saz'ı ve sesi, yaptığı düzenleme ve besteleri ile Türkiye halk ve direniş türkülerine yeni estetik boyutlar kazandırmaya çalışan Zülfü Livaneli, geniş kitlelerin severek dinlediği bir ozandır. Türk hafif müziğinden yola çıkarak kendini tanıtan Timur Selçuk, son yıllarda Türk Politik Müziğine dönmüş, başarılı, sevi-

TUSTAV

len yapıtlar vermiştir. Batı Berlin Işçi Korosu'nun eşliği ile yapımı gerçekleşen ilk uzunçalarıyla tanınmaya başlayan Sümeyra Çakır, Türk Politik Müziği geleceği için ümit dolu bir sanatçıdır. Bunların dışında Türk Pop Müziği türünde yorumlarıyla tanınan Cem Karaca ve direniş türküleriyle tanınan Selda geniş kitlelerin severek dinledikleri sanatçılardır.

Türkiye'de devrimci-politik müzikle uğraşan sanatçılara radyo ve televizyon gibi devlet kurumlarının kapıları kapalıdır. Başta da söydiğimiz gibi müziğin halkı oyalamak, eğlendirmek gibi işlevleri dışında çok etkili bir kavga aracı olduğunu da sezen egemen çevrelerin bu tutumları sınıf çıkarları açısından olağan karşılanmalıdır.

V-TÜRK POP MÜZİĞİ (ARANJMAN MÜZIĞI) VE TÜRK HAFIF MÜZIĞI

Bu müzik dallarının dışında özellikle gençler arasında yaygın olan Türk Pop Müziği (aranjman müziği), dışardan Türkiye'ye girmiş bir müzik türüdür. Sözlerinin Türkçe olması dışında Türk Müziği ile hiçbir ilgisi yoktur. Bazı pop müziği bestecileri Türk Müziğinin tonal ve ritmik öğelerini kullanarak, Türkiye'ye özgü bir pop müziği yaratma çabası içindedirler. Çoğunluğu enstrümantal yapıtlardan oluşan Türk Hafif Müziğine ise sadece radyo ve televizyonlarda yer verilmektedir. Toplum içinde hiçbir yaygınlığı yoktur.

TÜSTAV

Kaynakça/Bibliographie

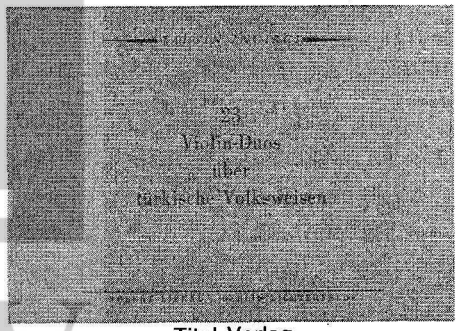
Kemâl İlerici: Türk Müziği ve Armonisi, Istanbul, 1980
Feridun Darbaz: Türk ve Batı Müziği, Istanbul, 1973
A.K. Belviranlı: Dinî Musikî, Kanya, 1975
S.Y. Ataman: 100 Türk Halk Oyunu, Istanbul, 1975
B.S. Ediboğlu: Ünlü Türk Bestekârları, Istanbul, 1962
M.E.B. Türk Musikisi Klásıkleri, Istanbul, 1970
Zeki Yılmaz: Türk Musikisi Dersleri, Istanbul, 1977
Yılmaz Öztuna: Türk Musikisi Ansiklopedisi, Istanbul, 1974
T.D.K. Resimli Türkçe Sözlük, Ankara, 1977
İlhan K. Mimaroğlu: Musikî Tarihi, Istanbul 1961
S.Y. Ataman: Barlar, Istanbul, 1977
Z. Aydıntan — S. Egüz: Çoksesli Müzik Eğitimi, Istanbul, 1978
Serbülent Yasun: Halk Türkülerimiz, Ankara, 1979
Edip Torumtay: Örneklerle Türk Marşları, Istanbul, 1974
Şınasi Özel: Türkü Dağarcığı, Ankara
C. Öztelli: Halk Türküleri, Istanbul
Gültekin Oransay: Die melodische Linie und der Begriff Makam, Ankara, 1966
Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig, 1973
Béla Bartók: Musiksprachen, Leipzig, 1972
Ferdinand Hirsch: Wörterbuch der Musik, Berlin, 1977
J. Elsner — G. Ordshonikidse: Sozialistische Musikkultur, Berlin 1977
Inge Lammel: Das Arbeiterlied, Frankfurt a.M., 1973
Kurt Reinhard: Türkische Musik, Berlin, 1962

TAHSİN İNCİRCİ

Lieder für den Frieden und Lieder aus der Fremde
Verlag „Pläne" 88196

Gruß an die Arbeiterklasse der Türkei
Türkischer Arbeiterchor Westberlin

Fremde Türen – Kindergeldlied
Türkischer Arbeiterchor Westberlin



Titel-Verlag

TÜSTAV

Tahsin Incirci

Geboren in Devrek am Schwarzen Meer. Ausgebildet als Geiger, Komponist und Chorleiter in Musikabteilungen der päd. Hochschule in Ankara »Gazi«. Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold und Staatl. Hochschule für Musik Berlin (West). 1970 - 72 Orchestermitglied der Staatl. Oper und Rundfunk-Kammerorchester in Istanbul.

1973 wieder nach Westberlin, gründete den Türkischen Arbeiterchor Westberlin und komponierte viele Lieder für ihn; u. a. »Epos vom Scheich Bedreddin« nach dem Text von Nazim Hikmet, das 1977 im Konzertsaal des SFB uraufgeführt wurde.

Tahsin Incirci schrieb weiter viele Kammermusikwerke und die Bühnenmusik zum Märchen »Salin aus Kreuzberg«. Viele seiner Lieder wurden auf Schallplatte aufgenommen. In der Türkei wurde er als Komponist politischer Lieder bekannt.

Tahsin Incirci lebt zur Zeit als Musiklehrer in Westberlin.

Vertrieb: „Pläne" Dortmund

TÜSTAV