

JAHRBUCH FÜR MUSIKALISCHE VOLKS- UND VÖLKERKUNDE 2



# Jahrbuch für musikalische Volks- u. Völker- Kunde

Für das Staatliche Institut für Musikforschung und  
die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients

herausgegeben von

FRITZ BOSE

Band 2

mit 19 Notenbeispielen und Textabbildungen,  
7 Kunstdrucktafeln und 1 Schallplatte



Walter de Gruyter & Co.

Vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuch-  
handlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

BERLIN 1966

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Redaktion: Wiss. Rat Dr. Fritz Bose, Berlin; Prof. Dr. Hans Hickmann, Hamburg; Prof.  
Dr. Kurt Reinhard, Berlin. Zuschriften an die Redaktion erbeten an: Dr. Fritz Bose,  
Staatl. Institut für Musikforschung, Berlin 15, Bundesallee 1–12.



Copyright 1966 by Walter de Gruyter & Co., vorm. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlagsbuch-  
handlung - Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp., Berlin 30 - Alle Rechte, einschließlich der Rechte  
der Herstellung von Photokopien und Mikrofilmen, von der Verlagshandlung vorbehalten - Archiv-Nr.: 13 58 66 1 -  
Satz und Druck: Thormann & Goetsch, Berlin - Printed in Germany

## VORWORT

Die einhellige Zustimmung, die der erste Band des Jahrbuches in den Fachkreisen und in der musikalischen Fachpresse gefunden hat, beweist das wirklich bestehende Bedürfnis nach einer solchen Publikationsreihe, in der vor allem größere Aufsätze einen Platz finden können, die in den Musikzeitschriften nicht oder nur auszugsweise veröffentlicht werden könnten. Umfangreichere Darstellungen mit reichem Bild- und Notenmaterial sind dort nicht unterzubringen und auf die, den Musikwissenschaftlern wiederum schwer erreichbaren ethnologischen, anthropologischen und folkloristischen Zeitschriften größeren Umfanges angewiesen. Daß sie nun in einer eigenen Publikationsreihe erscheinen können, ist für die Musikethnologie ein großer Gewinn. Der Abnehmerkreis einer solchen Publikation muß naturgemäß gering sein, da einerseits das Thema nur einen bestimmten Kreis von fachlich Interessierten anspricht, andererseits die notwendigen Beigaben von Illustrationen und Notenbeispielen sowie der gleichfalls nützlichen und notwendigen Schallplatte die Bände verteuern müssen. Auch die „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft“, an deren Tradition dieses Jahrbuch anknüpft, waren teuer und hatten trotz der begeisterten Aufnahme in der Fachwelt einen zu geringen Absatz, so daß sich der Verlag nach dem dritten Band gezwungen sah, die Publikation einzustellen.

Wenn wir heute den zweiten Band des Jahrbuches erscheinen lassen können, so danken wir dies einmal dem Vertrauen des Verlegers in die Zukunft dieser Publikation, das durch den Erfolg des ersten Bandes auch gestärkt worden ist. Wir danken es aber in nicht geringerem Maße der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die durch ihren Druckkostenzuschuß das Risiko des Verlages abdeckt und den Verkaufspreis in solchen Grenzen zu halten erlaubt, daß diese Veröffentlichung trotz ihrer hohen Gestehungskosten noch zu einem halbwegs erschwinglichen Preis angeboten werden kann. Beides, die bisherigen Absatzziffern wie der Zuschuß der DFG lassen es sicher erscheinen, daß die Reihe nun auch fortgesetzt werden kann. Wenn der zweite Band nicht wie vorgesehen 1964 erscheinen konnte, so ist hieran nicht der zögernde Eingang geeigneter Manuskripte schuld, denn es liegen bereits Materialien für weitere Bände vor, sondern Umstände, die außerhalb der Verantwortung des Herausgebers liegen. Sie werden sich hoffentlich und voraussichtlich nicht wiederholen.

Die Beiträge dieses Bandes sind zufälligerweise sämtlich in deutscher Sprache abgefaßt, obwohl die Beteiligung auch diesmal wieder international ist, wie es der Editionsplan auch vorsieht. Auch in diesem Band überwiegen die völkerkundlichen die volksmusikalischen Beiträge, denn letztere finden in dem nun wieder regelmäßig

erscheinenden „Jahrbuch für Volksliedforschung“ des gleichen Verlages ein gesondertes Publikationsorgan. Da wir jedoch die Musikethnologie als ein Fach betrachten, das zwischen Volksmusik und der Musik der Naturvölker wie der der orientalischen Hochkulturen einen prinzipiellen Unterschied nicht anerkennt, weil es auch bei den außereuropäischen Kulturnationen eine Musik der Unterschichten gibt und auch in Europa die Volksmusik nur im Zusammenhang mit außereuropäischen Musiktraditionen richtig verstanden werden kann, halten wir unser Jahrbuch auch weiterhin für Arbeiten aus dem Bereich der folkloristischen Musikforschung in allen Teilen der Welt offen. Wenn in einigen Besprechungen des ersten Bandes Beiträge zur Volksmusikforschung vermißt wurden, so übersahen die Rezensenten wohl, daß der Aufsatz von Dieter Christensen über die Tanzlieder der Hakkâri-Kurden eine folkloristische Überlieferung behandelt, wenn auch aus einem asiatischen Land.

Auch Kurt Reinhardts Beitrag über die Musik am Schwarzen Meer beschreibt volkläufige Traditionen, die dadurch besonderes Interesse verdienen, daß sie auf einem Raum studiert werden, der so viele Beziehungen zur Antike Europas hat, einem Raum, in dem griechische Kolonisten durch lange Zeiträume gelebt und ihre Spuren bis in unsere Zeit hinein hinterlassen haben. Walter Graf behandelt ein interessantes Thema, die Geräusche als Mittel der Musik bei außereuropäischen Völkern. Der Aufsatz benutzt erstmals das relativ neue Hilfsmittel der Schallanalyse durch den Sonographen. Hans Feriz gibt an Hand eines reichen und vorzüglich aufgenommenen Bildmaterials einen Überblick über die Musikinstrumente Mittelamerikas aus der Zeit vor der Entdeckung. Der kleine Aufsatz von Bruno Nettel über die Kompositionstechnik der Arapaho-Indianer ist mehr als eine Stilanalyse. Er versucht, die Methoden sichtbar zu machen, nach denen die traditionellen Gesänge eines Primitivvolkes entstehen, ein Versuch, der an größerem Material aus verschiedenen Stämmen, Völkern und Rassen wiederholt zu werden verdient. Er sollte auch den Vergleich verschiedener Fassungen desselben Gesanges durch denselben Interpreten einschließen, um die hier angeschnittene Frage nach dem Schöpfungsprozeß der Musik bei ausschließlich mündlicher Überlieferung einmal gründlich zu erläutern. Der Bericht Ernst Hilmars über den Stand der Volksmusikforschung in Italien gibt Auskunft über die umfangreiche Sammel- und Forschungsarbeit, die in Italien vor allem in den letzten Jahrzehnten geleistet worden ist. Die Schallplattenbeigabe dieses Bandes enthält einige Proben der Volksmusik aus dem türkischen Schwarzmeergebiet, dem einstigen pontischen Reich, Ausschnitte aus dem umfangreichen Material, das Reinhard dort sammelte und in seinem Aufsatz ausführlich behandelt. So hat der Leser über das Notenbild hinaus, das immer nur eine Projektion der formalen Gestalt der Musik sein kann, auch einen Eindruck von dem Klang dieser bedeutsamen Musik.

Berlin, im Mai 1965

Fritz Bose

## INHALT

Vorwort .....	5
REINHARD, KURT (Berlin)	
Musik am Schwarzen Meer .....	9
GRAF, WALTER (Wien)	
Zur Verwendung von Geräuschen in der außereuropäischen Musik .....	59
FERIZ, HANS P. (Amsterdam)	
Alt-indianische Musikinstrumente aus Mittelamerika .....	91
NETTL, BRUNO (Champaign, Illinois)	
Aspekte der Kompositionstechnik der Arapaho .....	114
HILMAR, ERNST (Kassel)	
Die Volksmusikforschung in Italien .....	119
Buch- und Schallplattenbesprechungen .....	124
Beilage: 1 Schallplatte	





# MUSIK AM SCHWARZEN MEER

Erste Ergebnisse einer Forschungsreise in die Nordost-Türkei<sup>1</sup>

von

KURT REINHARD, Berlin

Die bisherigen Untersuchungen der Volksmusik Anatoliens<sup>2</sup> und das im Druck<sup>3</sup> sowie auf Schallplatten<sup>4</sup> vorliegende Melodiegut lassen erkennen, daß in den vorwiegend türkisch besiedelten Gebieten<sup>5</sup> ein verhältnismäßig einheitlicher Musikstil anzutreffen ist. Er wird im vokalen Bereich von einem bestimmten Liedtyp beherrscht, der sich durch eine weitgeschwungene Melodik, durch rhythmisch freien Vortrag usw. auszeichnet. Dieser *uzun hava* („lange Melodie“) genannte Typ steht den *Muezzin-Rufen* stilistisch nahe, und es ist durchaus denkbar, daß diese Verwandtschaft mit der musikalisch allein substantiellen Kultmusik des orthodoxen Islam ihm zu seinem Ansehen verholfen hat, hinter dem die rhythmisch straffen, melodisch schlichteren Lied-, meist Tanzlied-Formen (*kırık hava* = „zerbrochene Melodie“) und die Instrumentalstücke zurückstehen, obwohl sie quantitativ sicher nicht unterlegen sind.

Dieser allgemein anatolische Volksmusikstil kennt natürlich viele regionale Schattierungen, ebenso wie die so erstaunlich einheitliche vorderorientalische Kunstmusik ihre nationalen Prägungen aufweist. Wirklich abweichend sind dagegen die Musik der Kurden in der Südost-Türkei<sup>6</sup> und die Musik im Nordosten des Landes. Hier müssen wir wieder zwei Stilarten unterscheiden: die Musik aus der Umgebung von *Kars*, die in enger Wechselbeziehung zur Musik jenseits der türkisch-russischen Grenze steht, und – mit dem wohl eigengeprägtesten Stil – die Musik an der östlichen türkischen Schwarzmeerküste.

In ganz Anatolien spricht man davon, daß hier ein völlig anderer Musikstil beheimatet sei, daß man hier viel schneller musiziere, und wie immer man die Sonderstellung der Musik dieses Küstenstriches zu umschreiben sucht.

Ihr Verbreitungsgebiet reicht bis zu etwa 30 km ins Gebirge. Diese Grenze liegt also noch vor dem Kamm des Pontischen Gebirges, und zwar nicht allein, weil höher hinauf die Besiedlung aufhört. Gerade in den durchlaufenden Quertälern, auf den Paßstraßen also, lassen sich die Grenzorte meist genau ausmachen. Da gibt es Dörfer, wo die wesensverschiedenen Musikstile der Schwarzmeerküste und Anatoliens nebeneinander existieren, sich zwar nur wenig durchdringen, aber oft von den gleichen

Leuten praktiziert werden<sup>7</sup>. Da singt man einmal einen *horon* vom Schwarzen Meer und gleich darauf eine anatolische *uzun hava*<sup>8</sup>, da erklingen hintereinander die kaukasische Geige und die Langhalslaute *saz*<sup>9</sup>. Und im nächsten Ort schon ist man dann musikalisch vollends im Binnenland. Vielfach gibt es aber gar keine, wenn auch noch so schmale Übergangszone, dann vollzieht sich der Wechsel von einem Dorf zum anderen.

Im Küstengebiet selbst ist der zur Debatte stehende Musikstil keineswegs überall ausschließlich und in seiner typischsten Ausprägung anzutreffen. Wie die weiteren Ausführungen zeigen werden, finden sich alle Symptome nur in dem Landstrich östlich von *Rize*. Von hier in Richtung Westen ist außer dem spärlicher werdenden Spiel des Dudelsacks zunächst noch keine wesentliche Änderung spürbar, westlich *Trabzon* beginnen dann aber in zunehmend stärkerer Intensität die Einflüsse der allgemein türkischen Musik, sei es in den Musikformen (z. B. *uzun hava*), in der soziologischen Situation (z. B. Volksdichter) oder im Instrumentarium (z. B. Langhalslaute). Auch die Konzentration der Orte, deren Namen in Titel oder Text von Liedern und Instrumentalstücken, und zwar fast nur solchen des typischen Sonderstils, auftauchen, auf den östlichen Teil des Untersuchungsgebietes bestätigt das Faktum, daß dieser Stil nach Westen zu immer mehr „verdünnt“ wird, um schließlich ganz zu erlöschen.

So ergibt sich für die häufiger auftretenden Ortsnamen folgendes Bild nach Lage (von Ost nach West) und Zahl<sup>10</sup>: *Pazar* (2), *Hemşin* (15), *Rize* (28), *Maçka* (15), *Trabzon* (9), *Akçaabat* (4), *Giresun* (5), *Ordu* (5) und *Çarşamba* (8)<sup>11</sup>. Nahezu in der Mitte der gesamten östlichen Küste, in der Gegend etwa 20 km östlich *Giresun*, mag die Situation so sein, daß der ostschwarzmeerische und der anatolische Musikstil — soweit man das überhaupt abwägen kann — in ungefähr gleicher Stärke vertreten sind. Die geographische Situation dürfte dem Umstand, daß östlich dieses Punktes der Sonderstil vorherrscht, durchaus Vorschub leisten, gibt es doch hier — bis jetzt jedenfalls — keinen Weg an der Küste, sondern nur eine umständliche Verbindung über das Gebirge, den *Kel dağı* („kahler Berg“)<sup>12</sup>.

Schließlich muß in diesem Zusammenhang noch auf die Volksmusikvereinigungen hingewiesen werden, die vornehmlich Langhalslauten, und zwar meist zu mehreren gleichzeitig, benutzen und schon dadurch ihre Verbundenheit mit den allgemein türkischen Musikformen dokumentieren. Auch sie begegnen mehr im Westen des Gebietes<sup>13</sup>.

So unverkennbar der besondere Musikstil an der östlichen Schwarzmeerküste ist, so wenig Eindeutiges läßt sich über seine Herkunft bzw. über die ihn ursprünglich tragende Volksgruppe aussagen. Lasen und Griechen lassen sich mit gleicher Berechtigung als Kronzeugen aufrufen. Die Griechen bewohnten 2000 Jahre lang den gesamten Küstenbereich, die Lasen sind hier ebenfalls seit der Antike nachweisbar, bewohnen im wesentlichen aber nur den östlichen Teil der Küste<sup>14</sup>.

Für eine Autorschaft der Lase spricht die Übereinstimmung zwischen deren Verbreitungsgebiet und der Region, in der hier zur Debatte stehende Stil dominiert, spricht vor allem aber, daß die offenbar nicht-lasische Bevölkerung die typischen Instrumente, *tulum* und *kemençe*, als lasisch bezeichnet und es oft sogar entrüstet ablehnt, selber damit in Verbindung gebracht zu werden. Gegen diese Annahme spricht hinwiederum, wenigstens teilweise, der Umstand, daß zwischen dem hiesigen Musikstil und dem anderer südkaukasischer Völker, etwa dem der Georgier, keinerlei nähere Verwandtschaft zu bestehen scheint. Andererseits – um schließlich noch ein positives Argument anzuführen, – weisen verschiedene Liedtitel und -texte auf die Georgier, als auf Zusammenhänge mit dem Osten, hin<sup>15</sup>. Es gibt sogar ein häufig vorgetragenes Lied mit dem Titel *Sivastopol*<sup>16</sup>, das hier allerdings nicht für die kaukasische Herkunft des Musikstiles zitiert werden soll, da es sich dabei sehr wahrscheinlich um eine rein türkische Reminiszenz an den Krimkrieg handeln dürfte.

Wenn man unterstellt, die Griechen seien die ursprünglichen Träger der spezifischen Küsten-Musik, so wird man vor allem daran denken, daß dieser Stil im gesamten ehemals griechischen Gebiet, wenn im westlichen Teil auch nur bedingt, zu Hause ist, wird man anführen, daß hier fast überall *kemençe* gespielt wird, und daß die nach 1922 remigrierten Griechen gerade dieses Instrument und seinen Stil mit ins Mutterland gebracht haben. Auch, daß sich die in Griechenland so genannte „Pontische Lyra“ in den letzten 40 Jahren weiter verbreiten konnte und inzwischen zu einem wesentlichen Bestandteil der gesamtgriechischen Folklore werden konnte, stimmt nachdenklich<sup>50</sup>. Dem steht sicher nicht die bei uns übliche Nominierung des Instrumentes als „kaukasische Geige“ entgegen, da sie nur von europäischen Wissenschaftlern gewählt wurde.

Auch die Ähnlichkeit der Bezeichnungen für den griechisch-rumänisch-balkanischen Tanz *hora* und den ostschwarzmeerischen *horon* läßt auf Beziehungen schließen. Selbst wenn diese hier nicht existieren sollten, bleibt die Tatsache bestehen, daß der beliebteste, ja fast einzige Tanz am östlichen Schwarzmeer mit einem griechischen Namen belegt wurde<sup>17</sup>. Daß auch der Tanz *karşılama* sowohl hier wie in Griechenland vorkommt, darf allerdings sicher nicht geltend gemacht werden, da er in der gesamten Türkei, wenn auch bevorzugt in Thrazien, begegnet<sup>18</sup>. Wenn schließlich Lieder bei *Trabzon* gelegentlich noch griechische Titel tragen, so beweist das nur die ethnischen, nicht aber musikalischen Beziehungen.

So selbstverständlich es für viele Schwarzmeerbewohner ist, daß ein *kemençe*-Spieler („*kemençeci*“) eben ein Lase ist, und daß man Stücke bzw. Lieder hier nur auf der Geige oder auch auf einer Flöte, nicht aber auf der Langhalslaute wiedergeben kann, so wenig wissen wir über Herkunft und Entwicklungsgeschichte des Instrumentes. Sachs nennt es „kaukasische Geige“, ohne näher darauf einzugehen<sup>19</sup>, und verwechselt es sogar einmal mit der wegen ihrer größeren Verbreitung bekannteren und öfters beschriebenen „griechischen Geige“<sup>20</sup>, die er im „Handbuch“ und in der

„History . . .“<sup>19</sup> allerdings wiederum als „türkische Geige“ bezeichnet. Er vermochte also ebenfalls nicht die Verwirrung zu beseitigen, die schon dadurch entstanden war, daß Mahillon fälschlicherweise eine *kemânçe a 'ğúz* als kaukasisch und unser, hier allerdings fünfsaitiges Instrument als griechisch bezeichnet hatte<sup>21</sup>.

Eindeutig dürfte dagegen die griechische Namengebung „Pontische Lyra“ sein, die vor allem auf die jetzt von den rückgewanderten Griechen in ihrem Mutterland weiter benutzten Instrumente angewandt wird. Am Schwarzmeer selber ist nur die vieldeutige türkische Bezeichnung *kemençe* üblich, die natürlich keinerlei Hinweise auf die Provenienz der Geige vermittelt. Ob das Instrument auf russischem Boden auch von anderen Völkern als den Lasen benutzt wird, konnte nicht ermittelt werden. Maßlow<sup>22</sup> nennt es „*Panduri* (?)“, beschreibt es lediglich als „kaukasisches Musikinstrument“ und macht auf die Ähnlichkeit mit der europäischen Pochette aufmerksam<sup>23</sup>. Eine Klärung aller Widersprüche und eine Aufhellung der historischen Zusammenhänge hätte man von Mahmut R. Gazimihal erwarten können, doch auch er vermag nichts Verbindliches zu sagen<sup>24</sup>. Er erinnert an die Ähnlichkeit der „*Karadeniz kemençesi*“ (Schwarzmeer-Geige) mit der ungarischen *hegedü* des 16. Jahrhunderts und behauptet, sie sei im ausgehenden Mittelalter aus Europa übernommen worden. Dagegen spricht u. a. der ganz eigenartige Wirbelkasten, der sich bei keinem Typ der abendländischen Taschengeige findet.

Wir müssen es also vorerst bei der Feststellung belassen, daß diese *kemençe* nur an der Küste des südöstlichen Schwarzen Meeres vorkommt, lediglich noch vor etwa 40 Jahren nach Griechenland weitergetragen wurde und wesentlich den Musikstil unseres Gebietes mitbestimmt.

Das Verarbeitungsgebiet reicht nicht ganz so weit nach Westen wie die letzte Spur des eigenartigen Stils selber, der letzte ortsansässige *kemençe*-Spieler fand sich in *Ünye* (80 km östlich *Samsun*)<sup>25</sup>. Einige Orte wurden als Stätten einer besonders intensiven und traditionsverbundenen Pflege des *kemençe*-Spiels genannt, so etwa *Esiroğlu*, *Derecik*, *Akçaabat*, *Vakfikebir*, *Tonya* und *Görele*, sowie als eigentliches Zentrum das im Gebirge gelegene *Maçka*. Alle Orte liegen nicht allein im Inneren des Verbreitungsgebietes der *kemençe*, sondern interessanterweise zugleich in der näheren Umgebung von *Trabzon*, der Hauptstadt des mittelalterlichen byzantinischen Kaiserreiches (1207–1462).

Der Dudelsack *tulum*, dessen Form und musikalische Funktion ebenso wie die der *kemençe* weiter unten näher behandelt werden sollen, hat ein wesentlich geringeres Verbreitungsgebiet. Es reicht im Westen nicht einmal bis *Trabzon* und ist am dichtesten knapp östlich *Rize*. Von zehn Orten, aus denen die von uns aufgenommenen Spieler stammen, liegen neun nicht weiter als 28 km von *Pazar* (46 km östlich *Rize*) entfernt. Als „geistiger“ Mittelpunkt der *tulum*-Praxis gelten die Gebirgsorte *Hemşin* und *Çamlıhemşin*. Im ebenfalls südlich von *Pazar* gelegenen *Alçılı* sollen viele Dudelsäcke hergestellt werden.

Das rein türkische Wort *tulum*<sup>26</sup> läßt ebenfalls keine Rückschlüsse auf die Herkunft des Instrumentes zu. Es ist aber zweifellos kein spezifisch ost-schwarzmeeresches Instrument, wenngleich es einzelne eigenständige Bauelemente aufweist, sondern gehört in die große von Sachs<sup>27</sup> sogenannte östliche Zone. Viele Züge hat der *tulum* mit den Sackpfeifen beispielsweise Nordafrikas gemeinsam, um so erstaunlicher ist es, daß er in der übrigen Türkei nicht begegnet.

Wenn wir unterstellen, daß die Lasen entweder die ursprünglichen Träger des ostschwarzmeereschen Musikstiles sind oder ihn in sehr früher Zeit von den Griechen bzw. anderen Schwarzmeerbewohnern angenommen oder auch gemeinsam mit den Griechen entwickelt haben, interessiert die Frage, inwieweit die lasische Sprache an den hiesigen Liedformen teil- bzw. sie sogar ausgebildet hat. Die letztere Frage ist jetzt nicht mehr zu lösen, fehlen doch ältere sowie neuere Berichte über dieses Problem völlig. Aber auch aus der gegenwärtigen Situation lassen sich kaum Rückschlüsse ziehen. Da, wo man Lieder überhaupt noch in lasischer Sprache singt, kennt man im allgemeinen auch eine türkische Version. Ja, häufig sind hier beide Sprachen in den Texten miteinander vermischt. Dieses Gebiet ist noch kleiner als das Verbreitungsgebiet des *tulum* und entspricht in etwa dem Bereich, den Robert Bleichsteiner als Wohngebiet der Lasen angibt<sup>28</sup>.

Die Grenze dieses Gebietes ist durchaus noch im Bewußtsein der Bevölkerung<sup>29</sup>, sie trifft etwa zwischen den Orten *Çayeli* und *Pazar* (21 bzw. 46 km östlich *Rize*) auf die Küste. Östlich von diesem Punkt bekennt man sich offen zu seiner lasischen Herkunft, hier sprechen die alten Leute und die Frauen fast ausschließlich Lasisch, während die Personen mittleren Alters beide Sprachen beherrschen und die Jugend vornehmlich das Türkische verwendet. Obwohl von den von uns aufgenommenen Sängern viele der mittleren Gruppe angehörten, wurden doch nur verhältnismäßig wenige Lieder in lasischer Sprache vorgetragen: 5 % der gesamten Gesangsaufnahmen vom Schwarzen Meer und immerhin 27 % der Lieder aus dem oben beschriebenen geschlossenen Siedlungsgebiet der Lasen östlich *Rize*.

Die Strukturen der lasischen Texte sind offenbar mit denen der türkisch gesungenen Lieder identisch. Andernfalls wäre ja auch kaum die erwähnte Austauschbarkeit der unterlegten Gedichte möglich. Wenn in den Texten – unabhängig von der Sprache – die 7silbigen Zeilen ganz außerordentlich dominieren, so wird dadurch erneut der Grundcharakter des hier besprochenen Musikstils unterstrichen. Sieben-silbige Textzeilen gehören nämlich in der gesamten Türkei zu den Tanzweisen. Die ostschwarzmeeresche Musik aber ist tänzerisch, lebhaft, rhythmisch straff. Tanzmelodien herrschen im gesamten Repertoire vor. Für die *uzun hava*, die bevorzugt mit 11silbigen oder – in geringerer Zahl – auch mit 8silbigen Texten verbunden ist, ist hier kein Platz. Hier ist vielmehr die Domäne der *kirik hava* mit ihrer schlichten, meist syllabischen Melodik. Darum hat auch eines der im mittleren Küstengebiet am häufigsten gesungenen Liebeslieder, *Tamzara*, durchaus Tanzcharakter und

7silbige Textzeilen<sup>30</sup>, während in Anatolien Liebeslieder meist 11silbige Textzeilen aufweisen und mit einer zum *uzun-hava-Typ* gehörigen *bozlak*-Melodie vorgetragen werden.

Besonders beliebt sind Wechselgesänge (*atma türkü* = „Liedwerfen“), die oft improvisiert werden und die sich zwei Männer, zwei Mädchen oder Mann und Mädchen strophweise gegenseitig zusingen. Man schiebt sie meist bei Festlichkeiten zwischen zwei Tänze ein. In unserem Material finden sich — so weit von den Ausführenden überhaupt angegeben — 21 (7 %) solcher *atma türkü*.

Die mit den melodisch-schlichten, rhythmisch-straften Melodien verbundene natürliche Vortragsweise wird allgemein praktiziert. Trotzdem kennt man auch das angespannte, gepreßte Singen. Man begegnet ihm vor allem in den Randzonen bzw. im Westen des untersuchten Gebietes, und zwar meist dann, wenn nicht hierhergehörige Lieder vorgetragen werden, eine *uzun hava* etwa<sup>31</sup> oder eine der Kunstmusik nahestehende *Kasside*. Oft stellen sich dabei dann auch die in Anatolien verbreiteten weiteren Verhaltensmerkmale ein: das Anlegen der Hand an die Wange<sup>32</sup>, das Schließen der Augen<sup>33</sup> usw.

Hier ist vielleicht auch der Ort, auf die außerordentliche Musikalität der Schwarzmeer-Bevölkerung hinzuweisen; Musikalität und vor allem Musizierfreude. Der hohe Anteil des Instrumentalspiels am Musikleben, die stete Bereitschaft, einen Tanz zu beginnen, wie überhaupt die ständige Verbindung von Musikausübung — Gesang wie Spiel — mit körperlicher Bewegung, aber auch das häufige „Für-sich-selbst-Musizieren“ und vieles andere mehr fallen sofort auf<sup>34</sup>.

Diese „Musikträchtigkeit“ ist um so erstaunlicher, als man auf der anderen Seite immer wieder betont, daß es eigentlich Sünde sei zu musizieren, daß man in die Hölle käme, wenn man singe. In erhöhtem Maße gelte das für die Frauen und zumindest für die Männer, die selber schon wieder halbwegs erwachsene Kinder haben. *Ayip* („Schande“) ist das häufigste Wort, das einem zunächst begegnet, wenn man jemanden bittet, ein Lied anzustimmen oder sein Instrument zur Hand zu nehmen. Bald ist aber diese religiös bedingte Schranke, die hier viel höher ist als in Anatolien, doch überwunden. Das Musizieren als eine quasi naturgegebene Äußerungsform des Menschen läßt sich auf die Dauer ebenso wenig unterdrücken wie irgendeine andere Lebensnotwendigkeit. „Allah wird mir sicher verzeihen“ und ähnliche Selbsttröstungen bzw. Entschuldigungen sind dann immer schnell parat.

In gewissen Fällen sind aber Erziehung und Tradition doch stärker. Auf Musik muß man dann verzichten, sei es, weil im Dorfe gerade eine neue *Cami* (Moschee) gebaut wird und man keinesfalls sündig werden will, sei es, weil in einem Lokal beispielsweise zu viele Menschen anwesend sind<sup>35</sup>, sei es die Furcht vor den religiös noch strengeren Eltern<sup>36</sup>. Gelegentlich kommen einem Sänger — zumindest vor Fremden — auch Bedenken, ein Lied zu Ende zu singen, weil der Text schließlich noch unanständiger wird als er ohnehin schon war<sup>37</sup>. In einem Falle sträubten sich zwei

*davul-zurna*-Spieler, die wir außerhalb eines Ortes filmen wollten, in der Nähe eines alten Friedhofs zu spielen, der als solcher kaum noch zu erkennen war.

Am stärksten sind die religiösen Hemmungen bezüglich des Musizierens bei den Frauen. Von insgesamt etwa 230 Ausführenden unserer Schwarzmeer-Aufnahmen waren nur 22, also knapp 10 %, weiblichen Geschlechts. Selbst diese geringe Zahl kam nur dadurch zustande, daß Lehrerinnen und Seminaristinnen<sup>38</sup>, also emanzipierte Teile der Bevölkerung, für uns zu singen bereit waren. Nur in einem Falle begegnete uns eine weitere Frau, die sonst berufsmäßig auf Hochzeiten vor dem Kreis der Frauen singt und *ud* (Laute) spielt<sup>39</sup>.

Nachdem nun schon mehrfach Zahlenangaben gemacht wurden, und bevor über einzelne Musikgattungen, Besetzungen usw. gesonderte Mitteilungen ergehen sollen, mag es angebracht sein, eine knappe Statistik unseres gesamten Schwarzmeer-Materials einzuschleiben, deren meiste Einzelaussagen nicht weiter kommentiert werden sollen<sup>40</sup>.

## BESETZUNG

Lieder:	40 %	
Rein vokal:	23 %	
davon Sologesänge:	95 %	(v. Ges.-Material: 22 %)
„ Wechselgesänge:	2,5 %	(0,5 %)
„ Chöre (ab 2 Personen):	2,5 %	(0,5 %)
Mit Instrumental-Begleitung: 17 %		
davon Gesang und Rhythmusinstrument:	5 %	(1 %)
„ Gesang und Flöte (gleicher Ausführender abwechselnd):	3 %	(1 %)
„ Gesang und Klarinette (gleicher Ausführender abwechselnd):	1 %	(0 %)
„ Gesang und Dudelsack (gleicher Ausführender):	4 %	(1 %)
„ Gesang und <i>Kemençe</i> :	55 %	(9 %)
Gleicher Ausführender:	39 %	(6 %)
Zwei Ausführende:	16 %	(3 %)
„ Gesang und <i>Saz</i> :	20 %	(3 %)
Zwei Sänger u. ein <i>saz</i> - spieler, zusammen zwei Ausführende:	2 %	(0,4 %)
Gleicher Ausführender:	15 %	(2 %)
Zwei Ausführende:	3 %	(0,6 %)
„ Gesang und <i>ud</i> (gleicher Ausf.):	4 %	(1 %)
„ Gesang und Ensemble:	8 %	(1 %)

<i>Reine Instrumental-Musik:</i>	60 %		
davon Deblek solo:		1 %	(1 %)
„ Flöte solo:		11 %	(7 %)
„ Oboe solo:		5 %	(2 %)
„ Klarinette solo:		1 %	(0 %)
„ Trommel und Oboe:		13 %	(8 %)
„ Trommel und Klarinette:		1 %	(1 %)
„ Doppelklarinette ( <i>nav</i> ) solo:		2 %	(1 %)
„ Dudelsack solo:		22 %	(13 %)
„ Akkordeon solo:		1 %	(1 %)
„ <i>Kemençe</i> solo:		38 %	(23 %)
„ <i>Saz</i> solo:		2 %	(2 %)
„ <i>Saz</i> und <i>kasık</i> (Rhythmusinstrument):		1 %	(0 %)
„ <i>Ud</i> solo:		1 %	(1 %)
„ Ensemble:		1 %	(0 %)

## ZWECKBESTIMMUNG und INHALT

Tänze:	30 %	(davon 7 % Mädchen-Tänze)
davon <i>Horon</i>	47 %	
„ <i>Oyun</i>	33 %	
„ übrige Tänze	20 %	
Liebe:	9 %	
Hochzeitszeremoniell:	4 %	(davon 42 % <i>Yol havasi</i> , Brautgeleitlieder)
Religion:	2 %	
Wiegenlieder:	0,1 %	
Wanderung:	2 %	
Begrüßung:	0,1 %	
Hirten:	2 %	
Fischer:	1 %	
Soldaten:	1 %	
Epos:	0,1 %	
Ballade:	0,1 %	
Klage:	0,4 %	
Übrige Inhalte und „absolute“		
Instrumentalstücke:	48,2 %	