

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel / Title

Zur Tradition der persischen Musik:
Terminologie, Konzepte, Musiktheorie und Einflussfaktoren
Beispiele aus der Antike bis zum 19. Jh.

verfasst von / submitted by
Ensiyeh Larni, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2025 / Vienna 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA066836

Studienrichtung lt. Studienblatt /

Masterstudium Musikwissenschaft

degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt meinem Betreuer, Professor Dr. Michael Weber, für seine wertvolle fachliche Begleitung, seine konstruktiven Rückmeldungen und seine Unterstützung während des gesamten Arbeitsprozesses. Seine Expertise und sein Engagement haben wesentlich zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen.

Ebenso danke ich meiner Familie von Herzen für ihre Unterstützung, ihren Zuspruch und ihr Vertrauen – insbesondere in herausfordernden Zeiten. Ohne ihre Liebe und Ermutigung wäre dieser Weg nicht möglich gewesen.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** ein Trio von Musikern, aus: Khaksar, S. und Henkelman, Wouter F. M.: *Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran*, in: Eneix, L. C. (Hrsg.), *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound: Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta*, Myakka City: Myakka City 2014, S. 221.....11
- Abbildung 2:** ein Trio von Musikern, aus: Khaksar, S. und Henkelman, Wouter F. M.: *Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran*, in: Eneix, L. C. (Hrsg.), *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound: Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta*, Myakka City: Myakka City 2014, S. 221.....11
- Abbildung 3:** Kül -e Farah, aus: Khaksar, S. und Henkelman, Wouter F. M.: *Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran*, in: Eneix, L. C. (Hrsg.), *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound: Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta*, Myakka City: Myakka City 2014, S. 222.....12
- Abbildung 4:** Musiker*innen, aus: Khaksar, S. und Henkelman, Wouter F. M.: *Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran*, in: Eneix, L. C. (Hrsg.), *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound: Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta*, Myakka City: Myakka City 2014, S. 222.....13
- Abbildung 5:** Das Boot mit den Harfenspielerinn,aus:
<https://raeeka.wordpress.com/2009/10/10/در-جستجوی-ریشه-های-گمشده-در-تاریخ-ردپای/> letzter Zugriff: 10.07.2024.....20
- Abbildung 6:** Al-Farabis Tetrachord-System der 'Ud-Bundskala, aus: Caton, Peggy: *The Music Theory of Al-Farabi. Farabi's concept of music theory, performance, and philosophy*, Unpublished class paper, Comparative Music Theory (missing pp. 14-15), University of California, Los Angeles (UCLA), Winter 1973, S.829
- Abbildung 7:** Eine Oud-Illustration, aus: *Al-Farabis Großes Buch der Musik* (<https://uk.pinterest.com/pin/504966176972459023/> letzter Zugriff: 14.04.2025).....30
- Abbildung 8:** Tonleitern der persischen Dastgah-System aus: Miller, Lloyd: *Music and song in Persia: the art of Āvāz*, London; New York: Routledge 2011, S.58.....39

Notenbeispielverzeichnis

Notenbeispiel 1: <i>Shur-Dastgah</i> (Farhat 1990: 27).....	42
Notenbeispiel 2: <i>Daramad</i> in <i>Shur Dastgah</i> (Farhat 1990: 28).....	44
Notenbeispiel 3: <i>Daramad</i> in <i>Shur-Dastgah</i> (Farhat 1990: 28).....	44
Notenbeispiel 4: <i>Daramad</i> in <i>Shur-Dastgah</i> (Farhat 1990: 28).....	44
Notenbeispiel 5: <i>Forud</i> in <i>Shur-Dastgah</i> (Farhat 1990: 28).....	45
Notenbeispiel 6: <i>Mahur-Dastgah</i> (Farhat 1990: 89).....	46
Notenbeispiel 7: <i>Segah-Dastgah</i> (Farhat 1990: 51).....	48
Notenbeispiel 8: <i>Homayun-Dastgah</i> (Farhat 1990: 65).....	51
Notenbeispiel 9: <i>Rast-Panjgah-Dastgah</i> (Farhat 1990: 100).....	53
Notenbeispiel 10: <i>Nava-Dastgah</i> (Farhat 1990: 81).....	55
Notenbeispiel 11: <i>Bayate Isfahan-Avaz</i> (Farhat 1990: 76).....	56
Notenbeispiel 12: <i>Dashti-Avaz</i> (Farhat 1990: 39).....	59
Notenbeispiel 13: <i>Afshari-Avaz</i> (Farhat 1990: 47).....	60
Notenbeispiel 14: <i>Bayate Tork- Avaz</i> (Farhat 1990: 43).....	62
Notenbeispiel 15: <i>Daramad</i> im <i>Shur-Dastgah</i> bei <i>Maruffis Radif</i> (Farhat 1990: 105).....	68
Notenbeispiel 16: Der vierte <i>Daramad</i> des <i>Shur-Dastgah</i> bei <i>Maruffis Radif</i> (Farhat 1990: 106).....	68
Notenbeispiel 17: <i>Dobeyti</i> gesungen beim Mirza 'Ali Qasemi in Khorasan (Farhat 1990: 209).....	81
Notenbeispiel 18: <i>Chahar-bagh</i> aus dem <i>Abuata-Avaz</i> (Farhat 1990: 211).....	82
Notenbeispiel 19: <i>Deylaman-Avaz</i> , gesungen von Gholamhossein Banan (Farhat 1990: 218).....	85

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	2
Abbildungsverzeichnis.....	3
Notenbeispielverzeichnis.....	4
Inhaltsverzeichnis.....	5
1. Einleitung.....	7
2. Die zeitliche Entwicklung des antiken Iran: Prähistorie und historische Epochen.....	9
2.1 Prähistorische Phase und Übergang zur Geschichte.....	9
2.2 Historische Dynamik durch Migration.....	9
2.3 Die drei großen vorislamischen Dynastien.....	9
3. Prähistorische Musik im Iran: Herausforderungen und Perspektiven der Forschung.....	10
3.1 Die Musik im Königreich Elam: Neue Perspektiven durch archäologische Funde.....	11
3.2 <i>Kül-e Farah</i> : Steinerne Zeugen eines herbstlichen Gemeinschaftsfestes.....	13
4. Der Beginn der persischen Vorherrschaft im alten Nahen Osten.....	14
4.1 Geschichtlicher Hintergrund der persischen Musik.....	16
4.2 Frühe Musikinstrumente im prähistorischen Iran.....	17
4.3 Die vielseitige Rolle der Harfe im antiken Persien.....	19
4.4 Persische Musiker als Innovatoren und kulturelle Botschafter.....	21
4.5 Der musikalische Dialog zwischen Iran und Griechenland.....	23
5. Von <i>Barbods</i> Musik bis <i>Dastgah-System</i> : Entwicklung und Kontinuität in der persischen.....	24
Musiktheorie	
5.1 Vom Königshof zur Wissenschaft: Al-Farabis Transformation persischer	
Musiktraditionen.....	25
5.1.1 Kosmologische Musikphilosophie: Musik als makrokosmisches Phänomen.....	26
5.1.2 Ethische Dimension und spirituelle Funktion der Musik.....	27
5.1.3 Erkenntnistheorie und praktische Anwendung.....	27
5.1.4 Das ' <i>Ud-Instrument</i> als Experimentalmodell.....	27
5.1.5 Musiktheoretische Konzeptionen bei Al-Farabi.....	28
5.2 Historische Kontinuität und theoretische Entwicklung in der persischen Musik.....	31
6. Grundlagen der persischen Musiktheorie.....	32
6.1 <i>Radif</i> : Das zentrale Repertoire.....	32
6.1.1 Struktur und Komponenten des <i>Radif</i>	32
6.1.2 Mündliche Überlieferung und Herausforderungen des <i>Radif</i>	33
6.2 Komponenten des <i>Radif-Systems</i>	34
6.2.1 <i>Dastgah</i> : Das modale System - Ein Überblick.....	34
6.2.2 <i>Gushe</i> : Die melodischen Modelle.....	34
6.2.3 Rhythmische Strukturen der <i>Gushe</i>	34
6.2.4 <i>Tekke</i> : Flexible melodische Fragmente.....	35
7. <i>Dastgah</i> : Grundkonzept und theoretische Grundlagen.....	36
7.1 Modale Strukturen des <i>Dastgahs</i>	36
7.2 Aufführungspraxis des <i>Dastgah-Systems</i>	36
7.3 Die historische Entwicklung des <i>Dastgahs</i>	37
7.4 Tonleitern der <i>Dastgah-Systeme</i> mit Tonika und Modifikationen.....	39
7.5 Systematik der <i>Dastgahs</i> : Hauptmodi und abgeleitete Systeme.....	40
7.6 <i>Dastgah</i> als Spiegel der Gefühle: Thematische Vielfalt.....	41
7.6.1 <i>Shur-Dastgah</i>	42
7.6.2 <i>Daramad</i> und <i>Forud</i> in <i>Shur-Dastgah</i>	43
7.6.3 <i>Mahur-Dastgah</i>	46
7.6.4 <i>Segah-Dastgah</i>	48

7.6.5 <i>Chahargah-Dastgah</i>	50
7.6.6 <i>Homayun-Dastgah</i>	51
7.6.7 <i>Rast-Panjgah-Dastgah</i>	53
7.6.8 <i>Nava-Dastgah</i>	54
7.6.9 <i>Bayate Esfahan-Avaz</i>	56
7.6.10 <i>Abuata-Avaz</i>	57
7.6.11 <i>Dashti-Avaz</i>	58
7.6.12 <i>Afshari-Avaz</i>	59
7.6.13 <i>Bayate Tork-Avaz</i>	61
7.7 Wissenschaftliche Kontextualisierung der modalen Grundkonzeption.....	63
8. Die Kunst der Improvisation in der persischen Musik: Struktur, Technik und Kreativität.....	64
8.1 Techniken und Prinzipien der Improvisation	64
8.2 Spontanität und die Rolle des <i>Radif</i> in der Improvisation	65
8.3 Die Vermittlung des <i>Radif</i>	66
8.4 Die improvisatorische Dimension des <i>Gushe</i>	67
8.4.1 Theoretische Konzeption.....	67
8.4.2 Strukturelle Elemente am Beispiel des <i>Daramad</i>	67
8.4.3 Techniken der musikalischen Elaboration	68
8.5 Methodologische Aspekte der Improvisationsvermittlung in der persischen Musik.....	69
9. <i>Avaz</i> : Etymologie, historische Entwicklung und modale Konzeption.....	71
9.1 Historische Entwicklung und begriffliche Grundlagen	71
9.2 Der <i>Avaz</i> als hermeneutischer Prozess	71
9.3 Linguistisch-melodische Interdependenz im persischen <i>Avaz</i>	72
9.4 Die Vermittlung persischer Vokalmusik: Tradition und Methodik	73
9.5 Historische Grundlagen der rhythmischen Konzeption in der persischen Musik.....	75
9.6 Metrische Systeme und rhythmische Strukturen im persischen <i>Avaz</i>	77
9.6.1 Grundlagen der metrischen Organisation	78
9.6.2 Das persische <i>Aruz-System</i> und seine prosodischen Prinzipien	78
9.6.3 Metrische Strukturen in der persischen Dichtung	79
9.6.4 <i>Dobeyti</i> als <i>Avaz-Form</i> : Metrische und musikalische Strukturen	80
9.6.5 Metrische Analyse des <i>Chahar-bagh</i> in der klassischen persischen Vokalmusik.....	81
9.6.6 Der <i>Deylaman-Avaz</i> : Rhythmische Flexibilität in der persischen Vokalmusik.....	83
9.7 Der <i>Tahrir</i> : Merkmale und transkulturelle Dimensionen einer persischen Gesangstechnik.....	86
9.7.1 Strukturelle Dimension des <i>Tahrir</i>	88
9.7.2 Formale Organisation des <i>Tahrir</i> im <i>Gushe-Form</i>	89
10. Schlussfolgerung.....	90
11. Quellenverzeichnis.....	93
12. Abstract (Deutsch und Englisch).....	96

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Erforschung der persischen Musikgeschichte von ihren prähistorischen Ursprüngen bis zur Entwicklung der komplexen *Dastgah-Systeme*, die bis heute das Fundament der klassischen persischen Musik bilden. In einem interdisziplinären Ansatz, der musikwissenschaftliche, archäologische, historische und kulturelle Anthropologie vereint, wird die Evolution musikalischer Praktiken, Theorien und Strukturen im persischen Kulturraum nachgezeichnet.

Die Untersuchung beginnt mit einer Betrachtung der prähistorischen Musik im Iran, deren Erforschung trotz fragmentarischer Quellenlage und methodologischer Herausforderungen wertvolle Einblicke in die frühesten musikalischen Praktiken dieser Region gewährt. Die archäologischen Funde, insbesondere die Felsreliefs von *Kūl-e Farah*, ermöglichen Rückschlüsse auf elamitische Musikpraktiken und offenbaren die sozioreligiöse Funktion von Musik in dieser frühen Hochkultur. Diese materiellen Zeugnisse bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für das Verständnis der Kontinuitäten und Transformationen in der persischen Musiktradition.

Ein besonderer Fokus der Arbeit liegt auf der kulturellen und musikalischen Blütezeit während der Achämeniden-, Parther- und insbesondere der Sassanidenzeit (224-651 n. Chr.). In dieser Epoche, in der Musiker wie „Barbod“ eine zentrale Stellung am Königshof einnahmen, entwickelte sich ein elaboriertes System von Modi, Melodietypen und musikalischen Formen, das als Ausgangspunkt späterer theoretischer Konzeptionen betrachtet werden kann. Die Untersuchung der sassanidischen Musikpraxis, ihrer Instrumente und der soziokulturellen Bedeutung des Musizierens liefert wesentliche Erkenntnisse über ein Zeitalter, das als formative Phase für die klassische persische Musik gelten kann.

Die Arbeit verfolgt den Transformationsprozess der persischen Musiktheorie in der islamischen Periode, wobei das Werk Al-Farabis (872-950) als entscheidender Wendepunkt in der systematischen Fundierung der persischen Musiktradition identifiziert wird. Seine im "Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr" dargelegte Synthese griechischer Philosophie und arabischer Erkenntnisgewinnung, seine mathematisch präzisen Intervallberechnungen und die Entwicklung einer linear-harmonischen Musiktheorie bilden eine konzeptuelle Brücke zwischen der frühmittelalterlichen musikalischen Praxis und einer wissenschaftlich fundierten Musiktheorie. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei seiner kosmologischen Musikphilosophie,

der ethischen Dimension und spirituellen Funktion der Musik sowie der Rolle des *'Ud-Instruments* als experimentelles Modell zur Verifikation musikalischer Prinzipien.

Das Kernstück der Arbeit bildet die Analyse des *Dastgah-Systems*, das seit der Qajar-Periode (1787-1925) das zentrale Ordnungsprinzip der persischen Kunstmusik darstellt. Durch eine detaillierte Untersuchung der zwölf modalen Systeme – sieben *Haupt-Dastgahs* und fünf abgeleitete *Avaz* – werden die strukturellen Prinzipien, die charakteristischen Tonalitäten und die emotionalen Qualitäten jedes Modus herausgearbeitet. Die Analyse der Komponenten des *Radif-Systems* – des kanonischen Repertoires modaler Melodien – und der *Gushe* als melodische Modelle verdeutlicht die komplexe Beziehung zwischen Tradition und Innovation, zwischen festgelegter Struktur und improvisatorischer Freiheit in der persischen Musikpraxis.

Eine besondere Betrachtung gilt dem *Avaz*, dessen etymologische Wurzeln, historische Entwicklung und modale Konzeption untersucht werden. Als vokale Ausdrucksform repräsentiert der *Avaz* die höchste Form der persischen Kunstmusik und verdeutlicht die enge Verbindung zwischen Poesie, Rhythmus und melodischer Gestaltung. Die linguistisch-melodische Interdependenz im persischen *Avaz*, die Darbietung persischer Vokalmusik und die Analyse des *Tahrir* als charakteristische Ornamentierungstechnik vervollständigen das Bild dieser komplexen Musikform.

Methodisch stützt sich die Arbeit auf musikethnologische, historische und kulturwissenschaftliche Ansätze, wobei die kritische Auseinandersetzung mit den Quellen und die kontextualisierende Interpretation der musikalischen Phänomene im Vordergrund stehen. Durch die Verbindung diachroner und synchroner Perspektiven wird das Spannungsfeld zwischen historischer Kontinuität und kultureller Transformation ausgeleuchtet, das die persische Musikgeschichte kennzeichnet.

Die Relevanz dieser Untersuchung liegt nicht nur in der systematischen Darstellung der Entwicklungslinien persischer Musik, sondern auch in der Herausarbeitung der kulturellen, spirituellen und sozialen Dimensionen, die diese Musiktradition prägen. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zum Verständnis eines musikalischen Erbes, das trotz seiner jahrtausendealten Geschichte bis heute lebendig ist und in der zeitgenössischen Musikpraxis des Iran weiterlebt.

2. Die zeitliche Entwicklung des antiken Iran: Prähistorie und historische Epochen

Der persische Raum präsentiert sich als eine Region, in der zahlreiche Kulturen und Zivilisationen vom Paläolithikum bis zur arabischen Eroberung im Jahr 651 n. Chr. florierten. Die wissenschaftliche Evidenz belegt eine Besiedlung des antiken Iran bereits ab circa 100.000 v. Chr. Die Differenzierung zwischen prähistorischer und historischer Zeit manifestiert sich in dieser Region besonders deutlich (Collon et al. 2003).

2.1 Prähistorische Phase und Übergang zur Geschichte

Die prähistorische Periode des Iran umfasst den Zeitraum vor dem Auftreten schriftlicher Zeugnisse. Mit dem Erscheinen der ersten namentlich bekannten Bewohner, den Elamitern (ca. 3000 bis Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr.), beginnt die historische Epoche. Die elamitische Sprache stellt ein linguistisches Enigma dar, da sie, soweit entziffert, keine erkennbaren Verbindungen zu anderen bekannten Sprachgruppen aufweist (Collon et al. 2003).

2.2 Historische Dynamik durch Migration

Ein zentrales Element der persischen Entwicklungsgeschichte bildet die Migration indo-europäischer bzw. indo-arischer Völker. Die Vorfahren der heutigen Bewohner des Iran, darunter die Meder und Perser, betraten das Territorium erst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. Dieser Prozess transformierte die ethnokulturelle Landschaft nachhaltig (Collon et al. 2003).

2.3 Die drei großen vorislamischen Dynastien

Neben den Elamitern prägen drei bedeutende persische Dynastien die vorislamische Periode:

1. Die Achämeniden oder Perser (550–331 v. Chr.)
2. Die Parther (250 v. Chr.–224 n. Chr.)
3. Die Sassaniden (ca. 224–651 n. Chr.)

Die Abgrenzung zwischen prähistorischer und historischer Zeit im persischen Kontext erfolgt somit primär durch das Auftreten der Elamiter um 3000 v. Chr. und das Einsetzen schriftlicher Überlieferungen. Der Übergang von der prähistorischen zur historischen Phase illustriert exemplarisch den methodologischen Ansatz der Altertumswissenschaften, temporale Kategorisierungen anhand der Verfügbarkeit schriftlicher Quellen vorzunehmen (Collon et al. 2003).

3. Prähistorische Musik im Iran: Herausforderungen und Perspektiven der Forschung

Die prähistorische Musik im Iran stellt ein herausforderndes und weitgehend unerforschtes Gebiet in der Musikgeschichte dar. Unser Wissen über die Musik dieser Epoche ist stark begrenzt und fragmentarisch, da schriftliche Aufzeichnungen oder detaillierte Beschreibungen fehlen. Archäologische Funde wie Instrumente, Tonfragmente oder bildliche Darstellungen bieten jedoch einige Einblicke in die mögliche Existenz und Bedeutung von Musik in prähistorischen Gesellschaften des persischen Raums.

Diese Funde deuten darauf hin, dass Musik eine wichtige Rolle im Leben dieser frühen Kulturen gespielt haben könnte, möglicherweise in rituellen, sozialen oder spirituellen Kontexten. Musikinstrumente aus verschiedenen Materialien wie Knochen, Stein oder Ton wurden an prähistorischen Stätten im Iran entdeckt, was auf eine entwickelte musikalische Praxis schließen lässt. Jedoch bleiben die genauen musikalischen Stile, Strukturen oder Aufführungspraktiken aufgrund des Mangels an schriftlichen Quellen weitgehend unbekannt.

Die Herausforderung bei der Erforschung der prähistorischen Musik im Iran liegt in der Interpretation dieser Funde und ihrer Einordnung in den kulturellen und sozialen Kontext. Petroglyphen und bildliche Darstellungen, die menschliche Figuren mit Musikinstrumenten zeigen, bieten Hinweise auf mögliche musikalische Aktivitäten, doch ihre genaue Bedeutung und Funktion bleiben oft spekulativ. Ohne schriftliche Aufzeichnungen oder Notationen ist es schwierig, die musikalischen Praktiken dieser Zeit vollständig zu rekonstruieren.

Um diese Herausforderungen zu bewältigen, haben Wissenschaftler einen interdisziplinären Ansatz gewählt, um die prähistorische Musik im Iran zu erforschen. Durch die Verknüpfung von Erkenntnissen aus Archäologie, Anthropologie, Linguistik und Musikwissenschaft versuchen Forscher, ein umfassenderes Bild der Rolle und Bedeutung von Musik in

prähistorischen Gesellschaften des Iran zu gewinnen. Vergleichende Studien mit benachbarten Regionen und Kulturen können ebenfalls dazu beitragen, Lücken in unserem Wissen zu schließen.

Trotz der limitierten Quellenlage ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der prähistorischen Musik im Iran von essenzieller Bedeutung, um die Genese und Transformation musikalischer Ausdrucksformen im Laufe der Geschichte zu ergründen. Die akribische Analyse und Interpretation der vorhandenen Funde eröffnet wertvolle Perspektiven auf die kulturelle Vergangenheit des Landes und trägt dazu bei, unser Verständnis der Funktion von Musik in archaischen Gesellschaften zu vertiefen. Zukünftige archäologische Entdeckungen und interdisziplinäre Forschungsansätze werden essenziell dazu beitragen, die Rätsel dieser faszinierenden musikhistorischen Epoche zu entschlüsseln und unseren Wissensstand signifikant zu erweitern.

3.1 Die Musik im Königreich Elam: Neue Perspektiven durch archäologische Funde

Die Erforschung der Musik im antiken Elam steht vor der Herausforderung, aus einer begrenzten Zahl materieller Hinterlassenschaften Rückschlüsse auf die musikalischen Praktiken dieser Kultur zu ziehen. Zentrale Quellen sind archäologische Funde wie Musikinstrumente und bildliche Darstellungen, insbesondere die Felsreliefs im Heiligtum von *Kül-e Farah*¹ (Henkelman / Khaksar 2014: 211-212).

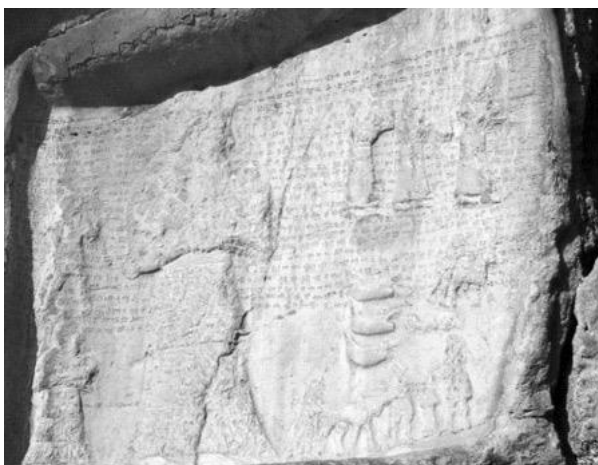


Abbildung 1:(aus: Henkelman / Khaksar 2014: 221)
2014: 221)



Abbildung 2: Die Musiker (aus: Henkelman / Khaksar

¹ *Kül-e Farah* ist eine bedeutende archäologische Stätte im Bezirk „Izeh“ der Provinz Khuzestan im Südwesten Irans. Diese Stätte ist bekannt für ihre antiken elamitischen Felsreliefs, die auf die erste Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. datiert werden.

Die in *Kūl-e Farah* entdeckten Reliefs gewähren einen faszinierenden Einblick in die musikalische Landschaft der Antike. Unter den dargestellten Musikinstrumenten stechen insbesondere die Harfen durch ihre Vielfalt in Größe und Bauart hervor. Eine nähere Betrachtung des Reliefs *Kūl-e Farah* (Abb. 1 und 2, S. 221) offenbart ein Trio von Musikern, die ihr Können auf einer 14-saitigen Harfe, einer 9-saitigen Winkelharfe und einer Rahmentrommel unter Beweis stellen (Henkelman & Khaksar, 2014, S. 222).

Die Darstellung der Musiker auf den Reliefs von *Kūl-e Farah* ist untrennbar mit einer komplexen rituellen Szene verwoben, die aufschlussreiche Erkenntnisse über die Funktion von Musik in der elamischen Gesellschaft liefert. Eine detaillierte Untersuchung des Reliefs *Kūl-e Farah* (Abb. 3 und 4) offenbart eine Opfermahlzeit, bei der ein Ensemble von sechs Musikern auf einer Plattform positioniert ist. Bemerkenswert ist die Präsenz einer Figur, die als Dirigent interpretiert werden kann und eine leitende Rolle einnimmt (Henkelman & Khaksar, 2014, S. 223).



Abbildung 3: *Kūl-e Farah* (aus: Henkelman / Khaksar 2014: 222)



Abbildung 4: Musiker*innen (aus: Henkelman / Khaksar 2014: 222)

3.2 Kūl-e Farah: Steinerne Zeugen eines herbstlichen Gemeinschaftsfestes

Die Felsreliefs von *Kūl-e Farah* bieten, wie von Henkelman und Khaksar dargelegt, faszinierende Einblicke in die religiösen Feste der antiken Provinz „Aiapir“. Besonders herausragend erscheint dabei das sogenannte "Fest von Aiapir", das aller Wahrscheinlichkeit nach im Herbst gefeiert wurde. Zu dieser Jahreszeit kehrten die Herden von den Sommerweiden zurück, was einen Überfluss an Fleisch und den Früchten der Spätsommerernte mit sich brachte. Gleichzeitig war ein Anstieg der Wasserstände in den beiden saisonalen Seen im Zentrum des Tals zu beobachten, der mitunter beeindruckende Ausmaße annehmen konnte. Das entscheidende Moment des Festes war jedoch die Rückkehr der Hirten, die eine Wiedervereinigung der gesamten Gemeinschaft bedeutete (Henkelman / Khaksar 2014: 225). Die Ikonographie der Reliefs veranschaulicht auf beeindruckende Weise, wie die gesamte Bevölkerung, ungeachtet ihrer sozialen Unterschiede, zu diesem Fest zusammenkam, um ihre Gemeinschaft zu feiern. Durch den gezielten Einsatz verschiedener Darstellungselemente wie Größenverhältnisse, Rollen, Nähe zum Herrscher sowie Unterschiede in Kleidung, Frisur und Bart werden die hierarchischen Strukturen innerhalb der Gesellschaft sichtbar gemacht (Henkelman / Khaksar 2014: 226). Obwohl der Herrscher – sei es erhöht auf einer Plattform, den Opferzeremonien vorstehend oder beim Festmahl – eine zentrale Stellung einnimmt, bilden

letztlich weder er noch der unsichtbare Gott Tirutir den eigentlichen Mittelpunkt des Festes. Vielmehr steht die Zusammenkunft der gesamten Gemeinschaft in der beeindruckenden Schlucht im Fokus der Feierlichkeiten (Henkelman / Khaksar 2014: 226).

Die Erforschung der elamischen Musik steht noch am Anfang, doch die Befunde von *Kūl-e Farah* und anderen Fundorten zeigen bereits jetzt, welch faszinierendes Potenzial in diesem Feld steckt. Indem wir die stummen Zeugnisse der Archäologie zum Sprechen bringen, können wir eine Klangwelt rekonstruieren, die nicht nur ästhetischen Genuss bot, sondern tief in das soziale und religiöse Gefüge der elamischen Gesellschaft eingebettet war. Die Felsreliefs geben der Musik ein Gesicht und ermöglichen uns einen Blick hinter die Kulissen einer Kultur, deren Geheimnisse noch lange nicht gelüftet sind.

4. Der Beginn der persischen Vorherrschaft im alten Nahen Osten

Im sechsten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gelang es einer persischen Dynastie, ein Weltreich auf dem Boden des alten Nahen Ostens zu gründen, das sich von Indien bis Ägypten erstreckte. Dieses Reich sollte als Modell für zukünftige persische Dynastien dienen. Die ersten Aufzeichnungen und Namen persischer Stämme und der Meder, deren Stammesgebiete sich östlich ihres Reiches befanden, stammen aus assyrischen Quellen, die bis ins neunte Jahrhundert v.Chr. zurückreichen. Die Meder konnten von den Assyriern nur teilweise kontrolliert werden und bewiesen schließlich gegen Ende des siebten Jahrhunderts v.Chr. ihre militärische Stärke, als sie erfolgreich einen Gegenangriff entlang des Tigris gegen Assyrien durchführten (Wiesehöfer 1996: 1).

Die Meder erweiterten schließlich ihr Reich westwärts auf Kosten der Skythen², Mannäer³ und der Lydier⁴ nach der entscheidenden Schlacht an den Halys-Flüssen um 585 v.Chr. Der territoriale, politische, soziale und kulturelle Einflussbereich des Mederreichs bleibt jedoch archäologisch und historisch schwer zu fassen (Wiesehöfer 1996: 1).

² Als Skythen werden einige der Reiternomadenvölker bezeichnet, die ab etwa dem 8./7. Jahrhundert v. Chr. die eurasischen Steppen nördlich des Schwarzen Meeres im heutigen Südrussland und der Ukraine von der unteren Wolga und dem Kuban bis zum Dnister bewohnten.

³ Das Königreich der „Mannäer“ hatte in der frühen Eisenzeit sein Zentrum am südöstlichen Ende des Urmiasees.

⁴ Lydien ist der Name einer Landschaft im Altertum. Sie befand sich an der Mittelmeerküste Kleinasiens in der heutigen Türkei.

Die entscheidende Wende in der Region kam jedoch mit Cyrus dem Großen, einem König von Anshan (Persien), der ursprünglich ein Vasall der Meder war. Im dritten oder sechsten Jahr der Herrschaft des Königs Nabonidus von Babylon (zwischen 553 und 549 v.Chr.), begann Cyrus seine beeindruckende Serie von Eroberungen. Er besiegte und zerstörte die Truppen der Meder und nahm anschließend Ekbatana ein, die Hauptstadt der Meder, wo er deren Schätze plünderte und nach Anshan⁵ schickte (Wiesehöfer 1996: 1).

In der Folge erweiterte Cyrus das persische Reich weiter. 547 v.Chr. gelang ihm die Eroberung von Sardes⁶, der Hauptstadt Lydiens. Die griechischen Städte entlang der Westküste Kleinasien fielen ebenfalls unter persische Herrschaft. Obwohl die genauen Umstände von Cyrus Feldzügen gegen Syrien und Palästina spekulativ bleiben, markierten sie die Ausdehnung des persischen Einflusses bis in den Osten des Iran (Wiesehöfer 1996: 2).

Unter Darius dem Großen, der nach mehreren Usurpationen und Rebellionen schließlich die Macht ergriff, erlebte das persische Reich eine Phase der Konsolidierung und weiteren territorialen Expansion. Darius stieß bis zum Indus vor und führte auch Kampagnen nach Westen bis nach Thrakien und Makedonien durch. Seine Innenpolitik fokussierte sich auf die Stabilisierung des Reiches durch strukturelle und administrative Reformen, die bis heute als Grundlagen für effektives Staatswesen betrachtet werden können (Wiesehöfer 1996: 3).

Diese Ereignisse stellen eine bedeutende militärische und politische Verschiebung in der Region dar und markieren den Beginn der Herausbildung eines kulturellen und politischen Zentrums, dessen Einfluss sich über Jahrhunderte hinweg auf weite Teile der damals bekannten Welt erstreckte. Die Anfänge des persischen Imperiums im alten Nahen Osten veranschaulichen, wie durch den Einsatz militärischer Macht und die Anwendung politischer Strategien ein einflussreiches Reich entstand, das in seiner Epoche eine hegemoniale Stellung einnahm und dessen kulturelles Erbe bis in die Gegenwart nachweisbar ist (Wiesehöfer 1996: 4).

⁵ Anshan ist eine bezirksfreie Stadt in Nordost-China, in der Provinz Liaoning.

⁶ Sardes oder Sardeis war die Hauptstadt des antiken Königreichs Lydien, später Sitz eines Gerichtsbezirks in der römischen Provinz Asia und in spätantiker und byzantinischer Zeit Hauptstadt der Provinz Lydia.

4.1 Geschichtlicher Hintergrund der persischen Musik

Die Musik einer Nation ist eng mit ihrer Geschichte und Kultur verflochten und spiegelt die Erfahrungen, Traditionen und die Seele eines Volkes wider. Die persische Musik blickt dabei auf eine Vergangenheit zurück, die bis in die Frühzeit der Menschheit reicht. In seinem bahnbrechenden Werk *Music and Song in Persia: The Art of Avaz* beleuchtet der renommierte Musikwissenschaftler Lloyd Miller die tiefen Wurzeln dieser musikalischen Tradition.

Miller entführt die Leser auf eine fesselnde Reise durch die prähistorischen Ursprünge, als nomadische indoeuropäische Stämme aus Zentralasien in das Gebiet des heutigen Iran einwanderten. Die frühesten Hinweise auf musikalische Aktivitäten auf dem persischen Plateau stammen aus der Zeit, als Kupfer erstmals um 5000 v. Chr. geschmolzen wurde (Miller 2011: 1). Die große arische Migration, die ihren Ursprung um 2000 v. Chr. in Zentralasien hatte, wurde vermutlich von Musik begleitet, die sowohl im sozialen Gefüge eine tragende Rolle spielte als auch für mystische, metaphysische und magische Zwecke eingesetzt wurde (Miller 2011: 3).

Im Verlauf ihrer Wanderung gelangten die Arier in das Gebiet der heutigen südlichen Provinz Fars. Dort trafen sie auf Völker wie die Elamiter, Assyrer und weitere mesopotamische Zivilisationen. Diese Begegnungen eröffneten Möglichkeiten zur wechselseitigen Beeinflussung und zum Austausch in kultureller und musikalischer Hinsicht (Miller 2011: 3).

In der Epoche der Achämeniden-Herrschaft (559-331 v. Chr.) war Musik ein integraler Bestandteil des täglichen Lebens (Miller 2011: 3). Die Ursprünge der persischen Musik basierten auf einem System von 7 *khosravani* (Modi), 30 *lahn* (Modulationsformen) und 360 *Dastan* (melodischen Systemen). Diese Elemente standen in Verbindung mit den 7 Tagen der Woche, den 30 Tagen eines Monats und den 360 Tagen des Jahres. Eine vergleichbare Konzeption findet sich auch in der Musik des angrenzenden Indien, wo bestimmte Modi oder Ragas⁸ ebenfalls mit spezifischen Zeitabschnitten assoziiert werden (Miller 2011: 5).

⁷ Thrakien oder Thrazien ist eine Landschaft auf der östlichen Balkanhalbinsel, die heute zu den Staaten Bulgarien, Griechenland und Türkei gehört.

⁸ Ein *Raga* ist in der klassischen indischen Musik eine grundlegende melodische Struktur, die sowohl in der nordindischen (Hindustani) als auch in der südindischen (Karnatischen) Tradition verwendet wird. Ein *Raga* besteht aus einer spezifischen Anordnung von Noten und wird oft als ein "musikalischer Modus" beschrieben.

Die Musik erlebte während der Sassaniden Zeit (224-652 n. Chr.) eine Blütezeit und spielte eine zentrale Rolle im Alltag der Menschen. Selbst in spirituellen Kreisen wie der „Mazdak-„Sekte“⁹ wurde die Bedeutung der Musik hervorgehoben: Unter vier Statuen, die als Sinnbilder für übernatürliche Kräfte dienten, befand sich auch die Figur eines Musikers. Am Hofe der Sassaniden genossen die Musiker höchstes Ansehen und rangierten in der hierarchischen Ordnung ganz oben. Ein Beleg für ihren außergewöhnlichen Status ist die Tatsache, dass König Chosrau II. (591-628 n. Chr.) seine Hofmusiker zeitgleich mit den einflussreichen Satrapen¹⁰ zu sich rief (Miller 2011: 5).

In den heiligen Gesängen des *Avesta*¹¹, den *Gathas*¹², nahm die Musik ebenfalls einen bedeutenden Platz ein. Die Texte dieser Hymnen priesen die Herrscher und rühmten die Heldentaten bedeutender Persönlichkeiten. Auch die Feste im Jahreskreis, die Pracht der Natur und die Regungen des menschlichen Herzens fanden in den *Gathas* ihren lobpreisenden Ausdruck (Miller 2011: 5).

4.2 Frühe Musikinstrumente im prähistorischen Iran

Historische Zeugnisse legen nahe, dass Musikinstrumente persischen Ursprungs maßgeblich zur Verbreitung des musikalischen Erbes Persiens in westliche und östliche Kulturräume beigetragen haben. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Entwicklung der Laute¹³ nach der Ausbreitung des Islams das ursprünglich als *barbat*¹⁴ bekannte persische Zupfinstrument wurde von den Arabern adaptiert und unter der Bezeichnung *du* oder *al-'du* in ihr eigenes Instrumentarium übernommen. Von dort aus trat die Laute ihren Siegeszug nach Europa an, wo sich auch ihr Name in angepasster Form etablierte (Miller 2011: 7).

⁹ Die „Mazdak-Sekte“ war eine religiöse und soziale Bewegung im spätantiken Iran, die von „Mazdak“, einem zoroastrischen Priester und Philosophen, im späten 5. und frühen 6. Jahrhundert n. Chr. gegründet wurde.

¹⁰ Satrapen waren die Gouverneure der Provinzen im alten Perserreich, insbesondere während der Achämeniden- und später auch der „Seleukiden“, „Parther- und „Sassanidenzeit“.

¹¹ Der *Avesta* ist die heilige Schrift des Zoroastrismus, einer der ältesten monotheistischen Religionen der Welt, die im alten Iran ihren Ursprung hat.

¹² Die *Gathas* sind eine Sammlung von 17 Hymnen, die dem Propheten Zarathustra (auch *Zoroaster* genannt) zugeschrieben werden und einen zentralen Bestandteil des *Avesta*, der heiligen Schrift des Zoroastrismus, bilden. Sie sind in einem alten Dialekt des Avestischen verfasst und gelten als die ältesten und heiligsten Teile des *Avesta*. Die *Gathas* behandeln eine Vielzahl von Themen, darunter Glaube an *Ahura Mazda*, Dualismus, Ethik und Moral, Spiritualität und Erlösung.

¹³ Lautenähnliche Instrumente sind in archäologischen Funden aus dem alten Iran und Mesopotamien belegt. Diese Funde datieren bis ins dritte Jahrtausend v. Chr. zurück.

¹⁴ Der *Barbat* ist ein altes persisches Saiteninstrument, das als Vorläufer des arabischen Oud gilt. Der *Barbat* hat seine Ursprünge im alten Persien und wurde bereits im sassanidischen Reich (224–651 n. Chr.) gespielt.

Doch der kulturelle Austausch beschränkte sich nicht auf den Westen: Auf den Routen der Mongolen gelangte das *barbat* bis nach China, wo es sich als *pipa* fest in der Musiktradition verankerte. Selbst in Japan ist das Instrument unter dem Namen *biwa* bis heute präsent (Miller 2011: 7).

Ein weiteres Beispiel für die weitreichende Verbreitung persischer Musikinstrumente ist das *Santur*¹⁵, eine Form des Hackbretts. Von Persien ausgehend, gelangte das Santur zunächst in den osteuropäischen Raum. In einem zweiten Schritt waren es Jesuitenmissionare, die das Instrument bis nach China brachten, von wo aus es schließlich den gesamten fernöstlichen Kulturkreis eroberte (Miller 2011: 7). Diese Wanderungsgeschichte zeigt eindrucksvoll, wie weit der Einflussbereich persischer Musikkultur reichte und wie nachhaltig er sich in anderen Regionen etablieren konnte.

Auch innerhalb Persiens lässt sich die Entwicklung und Ausdifferenzierung von Musikinstrumenten exemplarisch nachvollziehen. So gilt der *Tanbur*¹⁶ von Chorasán¹⁷, ein Lauteninstrument, das bis heute im Nordosten Irans und in den westlichen Gebieten Afghanistans gespielt wird, als direkter Vorläufer der persischen Langhalslaute *Setar*¹⁸. In ihrer Urform verfügte die bei den Persern beliebte Laute lediglich über zwei Saiten, ein Merkmal, das sich auch bei ihrem modernen Pendant, dem traditionellen *Herati- oder Khorasani-Dutar*¹⁹, wiederfindet (Miller 2011: 8).

Anhand dieser Entwicklungslinien lässt sich die enge Verflechtung von Tradition und Innovation in der persischen Musik ablesen, bei der sich neue Formen organisch aus althergebrachten Instrumenten heraus entwickeln und dennoch eigenständige Wege beschreiten.

¹⁵ Historische Aufzeichnungen und Darstellungen zeigen, dass das Santur in der persischen Kultur tief verwurzelt ist und schon in der sassanidischen Zeit (224–651 n. Chr.) bekannt war. Der Santur verbreitete sich aus Persien in benachbarte Regionen und beeinflusste die Musiktraditionen in Ländern wie Indien, Irak, Türkei und Griechenland.

¹⁶ Der *Tanbur* ist ein traditionelles Saiteninstrument, das im Nahen Osten, insbesondere im Iran, in Zentralasien und in der Türkei, weit verbreitet ist. Es ist bekannt für seinen langen Hals und seinen resonanten Klang.

¹⁷ Chorasán, ist eine historische Region im Nordosten des heutigen Iran.

¹⁸ Die *Setar* ist ein traditionelles persisches Saiteninstrument, das in der klassischen persischen Musik eine zentrale Rolle spielt.

¹⁹ Die *Khorasani-Dutar* ist ein traditionelles Saiteninstrument aus der Region „Khorasan“ im Nordosten Irans. Sie gehört zur Familie der Langhalslauten und hat eine bedeutende Rolle in der Volksmusik und kulturellen Traditionen dieser Region.

Der Transfer persischer Musiktraditionen beschränkte sich jedoch nicht nur auf materielle Kulturgüter wie Instrumente, sondern wurde auch durch herausragende Persönlichkeiten vorangetrieben. Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür ist der persische Musikmeister „Amir Khusrau“, der seine musikalischen Konzepte und die Langhalslaute Setar auf den indischen Subkontinent brachte (Miller 2011: 8). Durch sein Wirken trug er maßgeblich dazu bei, das musikalische Erbe Persiens in Indien zu etablieren und zu verbreiten. Dieser kulturelle Austausch führte zu einer fruchtbaren Synthese, die die Entwicklung der indischen Musikkultur nachhaltig prägte.

Die angeführten historischen Beispiele verdeutlichen die signifikante Rolle, die persische Musikinstrumente bei der Genese musikalischer Traditionen über die Grenzen Persiens hinaus einnahmen. Sie fungierten als materielle Träger musikalischer Konzepte und Techniken, wodurch deren Transmission und Adaption in diversen Kulturkreisen ermöglicht wurde. Zugleich wird ersichtlich, dass dieser Prozess des Austauschs und der gegenseitigen Beeinflussung keine unilaterale Entwicklung darstellte, sondern sich in einem komplexen Wechselspiel zwischen verschiedenen Regionen und Kulturen vollzog. Persische Musikinstrumente erwiesen sich dabei als ebenso adaptionsfähig wie prägend - eine Eigenschaft, die maßgeblich zu ihrer nachhaltigen Bedeutung in der Musikgeschichte beitrug.

4.3 Die vielseitige Rolle der Harfe im antiken Persien

Die Harfe spielte in der Geschichte Persiens eine bedeutende Rolle als Musikinstrument und war eng mit der Herrschaft des sassanidischen Monarchen Khosroo Parviz (reg. 590-628 n. Chr.) verbunden.

Die Erkenntnisse stammen aus dem 1864 veröffentlichten Werk "The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews" von Carl Engel, einem angesehenen Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts. In diesem Buch befasst sich Engel ausführlich mit der musikalischen Geschichte der assyrischen, ägyptischen und hebräischen Kulturen. Dabei geht er insbesondere auf die Entwicklung und Bedeutung verschiedener Musikinstrumente ein. Unter anderem widmet er der Harfe in der persischen Kultur besondere Aufmerksamkeit. Khosro Parviz, der als großer Förderer der Künste galt, praktizierte selbst das Harfenspiel (Engel 1874: 33). Während seiner Regierungszeit entstanden beeindruckende

Felsreliefe in Taq-e Bostan²⁰, die ihn beim Musizieren auf einer Harfe zeigen „Abbildung 5“
Diese Darstellungen gelten als die frühesten bekannten Beispiele einer Harfe ohne Vorderpfosten in Ägypten (Engel 1874: 33).



Abbildung 5: Das Boot mit den Harfenspielerinnen

(aus: <https://raeeka.wordpress.com/2009/10/10/لایر-جستجوی-ریشه-های-گمشده-در-تاریخ-دیای/>) letzter Zugriff: 10.07.2024

Die Harfe gelangte vermutlich durch die Assyrier nach Persien, die sie sowohl als Musikinstrument als auch als dekoratives Element nutzten (Engel 1874: 33). Die persische Harfe, auch als Chang bezeichnet, scheint auf ältere orientalische Vorbilder zurückzugehen, wenngleich sie in ihrer modernen Form eher von europäischen Instrumenten beeinflusst wurde (Engel 1874: 35).

Ein bemerkenswertes Merkmal einiger persischer Harfen ist eine halbkreisförmige Vertiefung an der Unterseite des oberen Rahmens, die auf ein Schallloch hindeutet (Engel 1874: 36). Dieser einzigartige Aspekt der Bauweise könnte die Klangprojektion des Instruments verbessert haben.

²⁰ *Taq-e Bostan*, ist ein historischer und archäologischer Standort in der Nähe der Stadt „Kermānshāh“ im Westen des Iran. Es ist berühmt für seine Felsreliefe aus der Zeit des Sassanidenreichs (224 bis 651 n. Chr.), die Szenen von königlichen Banketten mit Musikern darstellen.

Besonders hervorzuheben ist die offenbar kontinuierliche Weiterentwicklung und Modifikation der persischen Harfenform über die Jahrhunderte, wie das Beispiel der schalllochartigen Aussparungen nahelegt. Dies spricht für einen lebendigen Prozess der Adaptation und eine ausgeprägte lokale Handwerkstradition im Harfenbau, welche die Instrumente stetig den klanglichen und ästhetischen Vorlieben der jeweiligen Zeit anpasste. In dieser Verschmelzung fremder Einflüsse mit eigenständigen Innovationen spiegelt sich der kosmopolitische Charakter der persischen Kultur jener Epochen wider.

4.4 Persische Musiker als Innovatoren und kulturelle Botschafter

Die Entwicklung der persischen Musik ist untrennbar mit dem Wirken herausragender Musikerpersönlichkeiten verknüpft, deren innovative Leistungen und kulturelle Vermittlungsarbeit entscheidend zur Entfaltung und Verbreitung dieser facettenreichen Musiktradition beitrugen. Eine Schlüsselfigur der Sassaniden Zeit war der am Hofe von Chosrau II. wirkende Barbod²¹, dessen Einfluss auf die Kodifizierung des persischen Modalsystems richtungsweisend war (Miller 2011: 6).

Sein musikalisches Erbe manifestiert sich in einer Vielzahl klassischer Kompositionen wie "*Kin-e Iraj*", "*Kin-e Siavash*" und "*Takht-e Ardashir*"²², die bis in die Gegenwart einen festen Platz im Kanon der persischen Musik einnehmen und von ihrer zeitlosen Ausstrahlungskraft zeugen. (Miller 2011: 6).

Persische Musiker beschränkten sich jedoch nicht darauf, innerhalb ihres eigenen Kulturkreises als Innovatoren zu wirken, sondern übernahmen auch die Rolle kultureller Botschafter, die aktiv den Austausch und die Verbreitung musikalischer Ideen und Techniken über die Grenzen Persiens hinaus vorantrieben. Exemplarisch hierfür steht der persisch-afghanische Meister Amir Khosro, der im 13. Jahrhundert persische Musikkonzepte und Instrumente wie die Langhalslaute Setar auf den indischen Subkontinent brachte (Miller 2011: 6).

²¹ Barbod war ein berühmter persischer Musiker und Dichter am Hof des Sassaniden Königs Khosrow II. (regierte 590–628 n. Chr.). Er gilt als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker und Komponisten der vorislamischen Zeit im Iran. Barbod ist bekannt für die Entwicklung eines strukturierten Musiksystems, das die Grundlage für die klassische persische Musik bildete.

²² *Kin-e Iraj*", "*Kin-e Siavash*" und "*Takht-e Ardashir*" sind bedeutende Themen und Elemente aus der persischen Mythologie und Literatur, insbesondere aus dem "*Shahnameh*" (Buch der Könige), dem epischen Werk des persischen Dichters „Ferdowsi“. ***Kin-e Iraj***: Die Rache für den Mord an Iraj, einem der drei Söhne des Königs Feridun, durch seine eifersüchtigen Brüder Salm und Tur. Die Rache wird schließlich von Irajs Enkel Manuchehr vollzogen.

Kin-e Siavash: Die Rache für den tragischen Tod von Siavash, einem tugendhaften Prinzen, der von „Afrasiab“ getötet wurde. Sein Sohn Kai Khosrow rächt ihn.

Takht-e Ardashir: Der Thron von Ardashir I., dem Gründer des Sassanidenreichs, symbolisiert die Macht und die Wiederbelebung der persischen Herrschaft und Kultur.

Sein Wirken hinterließ tiefe Spuren in der Entwicklung der indischen Musiktraditionen und verdeutlicht eindrucksvoll die weitreichenden interkulturellen Verflechtungen, die durch die Aktivitäten persischer Musiker initiiert und geprägt wurden. Zu den herausragenden sassanidischen Musikern neben Barbod zählten unter anderem „Ramtin“, „Sarkesh“, „Bamshed“, „Nakisa“ und „Azadvar-e Changi“ (Miller 2011: 6).

In den frühen Epochen der persischen Geschichte war es nicht ungewöhnlich, dass ein Musiker gleichzeitig als Instrumentalist, Sänger, Dichter und Komponist fungierte. Einige dieser vielseitigen Künstler erlangten eine so hohe Stellung, dass sie sogar die Politik des Landes beeinflussen konnten. Die Bedeutung der Musik im antiken Persien zeigt sich unter anderem in poetischen Schilderungen königlicher Jagdgesellschaften, die von einer Vielzahl an Musikern mit Trompeten, Hörnern, Glocken, Zimbeln und Saiteninstrumenten begleitet wurden. Die Klänge dienten als Signal für die Untertanen, sich beim Erscheinen des Herrschers ehrfurchtsvoll zu verneigen. Auch bei der Jagd selbst kam die Musik zum Einsatz, um die Teilnehmer nach dem Angriff auf die Beute wieder zu versammeln. Darüber hinaus trugen die Könige selbst Hymnen vor (Miller 2011: 6).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass mit der Entstehung früher Hochkulturen wie der Elamiter und der Verbreitung des Zoroastrismus in der Spätantike die Musik zunehmend an Bedeutung im religiösen und höfischen Kontext gewann (Miller 2011: 3-4). Musiker wurden zu angesehenen Spezialisten, die das kulturelle Leben entscheidend mitprägten. Höhepunkte dieser Entwicklung waren die Ära des sassanidischen Hofmusikers Barbod (Miller 2011: 5-6). und der kulturelle Austausch mit Indien, Zentralasien und der arabischen Welt in der Spätantike und im frühen Mittelalter (Miller 2011: 6-7).

Die Betrachtung der Rolle persischer Musiker als Innovatoren und kulturelle Botschafter wirft weiterführende Fragen auf, die für die Erforschung der persischen Musikgeschichte von großer Relevanz sind. So wäre etwa zu untersuchen, inwieweit die Errungenschaften herausragender Einzelpersonlichkeiten wie Barbod oder Amir Khosro auf einem breiteren Fundament musikalischer Praxis und Überlieferung aufbauten und welche Wechselwirkungen zwischen der Tätigkeit professioneller Hofmusiker und der Musikpflege in anderen gesellschaftlichen Schichten bestanden.

Auch die Bedeutung der mündlichen Überlieferung für die Entwicklung und Verbreitung musikalischen Wissens im antiken Persien verdient nähere Beachtung. Angesichts der Tatsache, dass schriftliche Zeugnisse aus dieser Zeit rar sind, kommt der Rekonstruktion oraler

Traditionen und ihrer Transformationen im Laufe der Jahrhunderte eine Schlüsselrolle bei der Erschließung der persischen Musikgeschichte zu. Hierbei könnte insbesondere die Untersuchung der Mechanismen des interkulturellen Austauschs und der Adaption fremder Einflüsse neue Erkenntnisse über die Dynamik musikalischer Traditionen in Persien liefern.

Nicht zuletzt gilt es, die Rolle der Musik im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen zu beleuchten, die den Iran von der Antike bis zum Mittelalter prägten. Inwiefern spiegeln sich diese Entwicklungen in der Tätigkeit persischer Musiker wider und welche Rückschlüsse lassen sich daraus auf die Funktion von Musik als Medium sozialer und kultureller Identitätsbildung ziehen? Die Beantwortung dieser Fragen erfordert eine interdisziplinäre Herangehensweise, die musik-, literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze miteinander verbindet und so zu einem umfassenderen Verständnis der persischen Musikgeschichte und ihrer prägenden Akteure beiträgt.

4.5 Der musikalische Dialog zwischen Iran und Griechenland

Der kulturelle und musikalische Austausch zwischen dem persischen Reich und dem antiken Griechenland war besonders während der Achämenidenzeit (559-331 v. Chr.) und der darauffolgenden Periode der griechischen Herrschaft in Persien (330-129 v. Chr.) von Bedeutung. Obwohl in dieser Zeit einige griechische musikalische Konzepte ihren Weg nach Persien fanden, war der Einfluss der persischen Musik und Kultur auf Griechenland weitaus größer. Wie Miller (2011) feststellt, „but these were more than offset by the contributions to Greek music made by the more culturally advanced Persian civilization.“ (Miller 2011: 5).

Der Austausch zwischen den beiden Kulturen wurde durch die weitreichenden Handelsbeziehungen und kulturellen Kontakte zwischen Indien, Persien, Babylon, Ägypten und den Mittelmeerländern, einschließlich Griechenland, während des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. erleichtert (Miller 2011: 3). Tatsächlich erreichte der persische kulturelle Einfluss Griechenland bereits ab der Achämeniden Zeit (Miller 2011: 10).

Es ist bemerkenswert, dass trotz der griechischen Herrschaft in Persien nach den Eroberungen Alexanders des Großen der musikalische Einfluss weiterhin hauptsächlich von Persien nach Griechenland floss. Wie Miller anmerkt, fanden in dieser Zeit zwar einige griechische musikalische Konzepte ihren Weg nach Persien, aber diese wurden durch die Beiträge der

kulturell fortgeschritteneren persischen Zivilisation zur griechischen Musik mehr als aufgewogen (Miller 2011: 5).

Die Untersuchung des musikalischen Dialogs zwischen Iran und Griechenland wirft auch Fragen nach den Mechanismen und Wegen des Kulturaustauschs in der Antike auf. Neben den Handelsbeziehungen spielten womöglich auch Wandermusiker und reisende Gelehrte eine wichtige Rolle bei der Vermittlung musikalischer Ideen und Praktiken. Eine nähere Betrachtung dieser Akteure und ihrer Bewegungen zwischen den Kulturräumen könnte unser Verständnis der interkulturellen Dynamiken in der Musik der Antike vertiefen. Zugleich gilt es, die langfristigen Auswirkungen des musikalischen Austauschs zwischen Persien und Griechenland zu untersuchen, Inwiefern prägten die in dieser Zeit etablierten Verbindungen die Entwicklung der Musik in beiden Kulturen auch in späteren Epochen.

5. Von Barbods Musik bis *Dastgah-System*: Entwicklung und Kontinuität in der persischen Musiktheorie

Die Geschichte der persischen Musiktheorie ist geprägt von einer signifikanten Entwicklung, die sich über Jahrhunderte erstreckt. Während die frühesten Epochen der persischen Musikgeschichte aufgrund mangelnder Quellen weitgehend im Dunkeln liegen, markiert die Sassaniden-Zeit (226-642 n. Chr.) einen entscheidenden Wendepunkt in der Dokumentation musikalischer Praktiken und Theorien.

Die erste umfassendere Quelle zur persischen Musik stammt aus dieser Epoche, was auf eine verstärkte Institutionalisierung und Systematisierung musikalischer Praktiken hindeutet. Insbesondere der Hof von Chosroe II. (590-628 n. Chr.) entwickelte sich zu einem Zentrum musikalischer Innovation. Die Überlieferung bewahrt die Namen mehrerer bedeutender Musiker dieser Zeit, darunter Ramtin, Bamsad, Nakisa, Azad, Sarkas und insbesondere Barbod, der als herausragendster Musiker dieser Periode gilt (Farhat 1990: 3).

Barbod wird die Entwicklung eines komplexen musikalischen Systems zugeschrieben. Dieses System umfasste sieben modale Strukturen *Xosrovani* (königliche Melodien), dreißig abgeleitete Modi (*Lahn*) und 360 Melodien (*Dastari*). Die numerische Korrespondenz mit dem sassanidischen Kalender deutet auf eine mögliche kosmologische Dimension dieses Systems

hin, deren genaue Bedeutung und praktische Anwendung jedoch Gegenstand wissenschaftlicher Debatten bleibt (Farhat 1990: 3).

Die Vielfalt der überlieferten Melodietitel ermöglicht Rückschlüsse auf die thematische Breite der sassanidischen Musikkultur. Sie reicht von epischen Gesängen über höfische Lobpreisungen bis hin zu naturinspirierten Kompositionen. Titel wie *Kin-e Iraj* (Die Rache des *Iraj*) und *Takht-e Ardesir* (Der Thron des *Ardesir*) verweisen auf historische Narrative, während *Baq-e Sirin* (Der Garten der *Sirin*) höfische Themen reflektiert. Deskriptive Titel wie *Sabz Bahar* (Der grüne Frühling) lassen auf eine enge Verbindung zwischen Musik und Naturwahrnehmung schließen (Farhat 1990: 3). Die Überlieferung dieser Melodien erfolgte vermutlich hauptsächlich vokal, da die persische klassische Musik vor dem 20. Jahrhundert überwiegend vokal ausgerichtet zu sein schien (Nettl 1987: 134).

5.1 Vom Königshof zur Wissenschaft: Al-Farabis Transformation persischer Musiktraditionen

Während die sassanidische Musikpraxis vorwiegend durch ihre Melodik und praktische Anwendung dokumentiert ist, markiert das Hauptwerk des persischen Gelehrten Al-Farabi (872-950), *Kitab Al-Musiqi Al-Kabir* (Das große Buch der Musik), einen entscheidenden Wendepunkt in der theoretischen Fundierung der persischen Musiktradition. Als Mittlerfigur zwischen der frühmittelalterlichen musikalischen Praxis und einer systematischen Musikwissenschaft entwickelte Al-Farabi etwa 300 Jahre nach dem Untergang des Sassanidenreiches ein theoretisches Fundament, das auf der lebendigen musikalischen Tradition des persischen Kulturraums basierte. Seine Arbeiten bilden eine konzeptuelle Brücke, die es ermöglicht, Elemente der älteren persischen Musiktraditionen in einem wissenschaftlichen Rahmen zu verstehen und weiterzuentwickeln.

Die vorliegende Analyse basiert auf Peggy Catons unveröffentlichter Studie *The Music Theory of Al-Farabi*, die 1973 im Rahmen eines vergleichenden musiktheoretischen Seminars an der UCLA-Universität entstand. Caton untersucht darin Al-Farabis grundlegende Beiträge zur systematischen Musiktheorie des Mittelalters.

Al-Farabi revolutionierte die Musikwissenschaft durch eine innovative Synthese griechischer Philosophie und arabischer Erkenntnisgewinnung. Seine transformative Leistung manifestierte

sich vor allem in der kritischen Auseinandersetzung mit bestehenden musiktheoretischen Konzepten (Caton 1973: 1).

Sein wissenschaftlicher Ansatz kennzeichnete sich durch:

- Kritische Rekonstruktion griechischer Philosophenkonzepte
- mathematisch präzise Intervallberechnungen
- Entwicklung einer linear-harmonischen Musiktheorie (Caton 1973:1).

Sein Hauptwerk Kitab Al-Musiqi Al-Kabir gilt als Schlüsseltext orientalischer Musiktheorie. Es vereint systematisch Kompositionslehre, Instrumentenkunde und philosophische Reflexion. Al-Farabis Bedeutung liegt in seiner Fähigkeit, wissenschaftliche Konzepte über kulturelle Grenzen hinweg zu entwickeln und neuartig zu interpretieren (Caton 1973: 1).

5.1.1 Kosmologische Musikphilosophie: Musik als makrokosmisches Phänomen

Im arabischen Wissenschaftsverständnis wurde Musik als integraler Bestandteil eines makrokosmischen Systems konzipiert. Al-Farabi entwickelte eine revolutionäre Theorie, die musikalische Modi direkt mit universellen Bewegungsgesetzen verknüpfte. Sein theoretischer Ansatz basierte auf einer mathematischen Korrelation zwischen Seelenbewegungen, Saitenschwingungen und Himmelskörperbewegungen (Caton 1973: 2).

Im Gegensatz zu Pythagoras Vorstellung einer tatsächlichen Sphärenharmonie betonte Al-Farabi die emotionale Dimension der Musik und ihre Fähigkeit, als Vermittlerin zwischen der physischen und der kosmischen Welt zu fungieren (Caton 1973: 2).

Al-Farabi entwickelte ein hierarchisches Modell des Universums, das von einem göttlichen Urprinzip ausgeht und als Rahmen für sein Musikverständnis dient. Seine Kategorisierung umfasst sechs fundamentale Körperarten: · Himmelskörper · Vernunftbegabte Wesen · Vernunftlose Wesen · Pflanzen · Mineralien · Grundelemente (Caton 1973: 2).

Diese kosmologische Ordnung manifestiert sich in einem komplexen System von Entsprechungen, das alle Bereiche des Seins durchdringt und die theoretische Basis für Al-Farabis Verständnis von Tonarten, Rhythmen und deren Wirkungen bildet (Caton 1973: 2).

5.1.2 Ethische Dimension und spirituelle Funktion der Musik

Die musiktheoretischen Überlegungen Al-Farabis sind untrennbar mit seiner Philosophie verbunden. Im Zentrum steht dabei das Streben nach Gotteserkenntnis als höchstes Ziel menschlichen Handelns. Musik wird in diesem Kontext als Werkzeug zur spirituellen Entwicklung verstanden, wobei ihre Wirkung sowohl auf physischer als auch auf seelischer Ebene analysiert wird (Caton 1973: 2).

Diese duale Natur der Musik – ihre materielle Struktur einerseits und ihre spirituelle Dimension andererseits – bildet die Grundlage für Al-Farabis umfassende Musiktheorie, die weit über eine rein technische Betrachtung hinausgeht und Musik als Mittel zur Vervollkommnung des Menschen begreift.

5.1.3 Erkenntnistheorie und praktische Anwendung

Der erkenntnistheoretische Zugang Al-Farabis zur Musik basiert auf der fundamentalen Bedeutung der Sinneserfahrung. Insbesondere dem geschulten Gehör wird eine zentrale Rolle bei der Beurteilung musikalischer Qualität zugeschrieben (Caton 1973: 2-3). Diese empirische Grundlage wird durch eine systematische theoretische Reflexion ergänzt. Dabei entwickelt Al-Farabi ein differenziertes Verständnis emotionaler Wirkungen, das zwischen verschiedenen Arten von Leidenschaften unterscheidet.

5.1.4 Das 'Ud-Instrument als Experimentalmodell

Die Saiteninstrumente im persischen Reich repräsentierten mehr als akustische Objekte – sie waren komplexe wissenschaftliche Modelle. Al-Farabi betrachtete die 'Ud-Instrument als zentrales Experimentalobjekt zur theoretischen Verifikation musikalischer Prinzipien und zur präzisen mathematischen Analyse von Tonverhältnissen (Caton 1973: 2).

Konzeptionelle Kernmerkmale der 'Ud-Instrument:

Mathematische Struktur:

- 5-Saitenmodell
- 4 Grundteile
- Mathematisch präzise Dimensionierung

- Fünf Bünde mit symbolischer Bedeutung (Caton 1973:2).

Kosmologische Korrelationen:

- Jede Saite repräsentiert ein Natur-Element
- Verbindung zwischen musikalischen und universellen Ordnungsprinzipien
- Mathematische Proportionen als Schlüssel zum Verständnis (Caton 1973:2).

Physiologisch-musikalische Zuordnungen:

Saite	Element	Körperhumor	Qualität	Jahreszeit
1 (Diskant)	Feuer	Gelbe Galle	Heiß	Sommer
2 (Sekunde)	Luft	Blut	-	Frühling
3 (Terz)	Wasser	Schleim	Kalt	Winter
4 (Bass)	Erde	Schwarze Galle	Trocken	Herbst

Die Musiktheorie postulierte, dass die spezifische Kombination dieser Elemente therapeutische Wirkungen entfalten könne – je nach Tageszeit und musikalischer Komposition (Caton 1973: 2).

5.1.5 Musiktheoretische Konzeptionen bei Al-Farabi

Die musiktheoretischen Überlegungen Al-Farabis stellen eine differenzierte Synthese von Theorie und Praxis dar, die grundlegende Aspekte der persischen Musikwissenschaft im Mittelalter charakterisieren. Zentral ist seine Auffassung, dass Theorie und Praxis einander ergänzen und deren Kombination die Wissenschaft der Musik konstituiert.

Al-Farabi definiert Musiktheorie als Untersuchung der „natürlichen Empfindung“. Das Natürliche in der Musik wird dabei durch die Wahrnehmung der Bewohner bestimmt. Natürliche Töne sind jene, die in der gegenwärtigen musikalischen Praxis Präferenz genießen. Bei Diskrepanzen zwischen theoretischen Konzepten und praktischer Ausführung verweist er auf den „unfehlbaren Sinn“ der Musizierenden (Caton 1973: 7).

Die Komplexität seiner Musiktheorie manifestiert sich in der Konzeption der musikalischen Vollkommenheit, die zehn fundamentale Aspekte umfasst: Von kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten über rhythmische Strukturen bis hin zu modalem Entwicklungspotenzial und tonalen Transpositionen. Diese Dimensionen bilden ein intrinsisch verflochtenes System musikalischer Erfahrung (Caton 1973: 7).

In der Konsonanz Theorie entwickelt Al-Farabi eine nuancierte Klassifikation musikalischer Harmonien. Er vergleicht perfekte Konsonanz mit essenzieller Nahrung und differenziert zwischen großen, mittleren und kleinen Konsonanzen. Die Oktave wird dabei als vollkommene Konsonanz betrachtet, gefolgt von der Quinte. Dissonante, schrille Klänge werden als unnatürlich charakterisiert und mit Giften oder Heilmitteln verglichen (Caton 1973: 7).

Das *'Ud-Instrument* dient als zentrales Instrument zur Erarbeitung intervalischer Relationen. Zur Organisation der Bundskala teilte Al-Farabi diese in ein Tetrachord-System ein, basierend auf:

- Offener Position (*Motlaq*)
- Vier Fingerpositionen:
 - *Zaed*
 - *Sabbabe*
 - *Vosta*
 - *Banşar*
- Einem festen Bund (*Xansar*) (Caton 1973: 8).

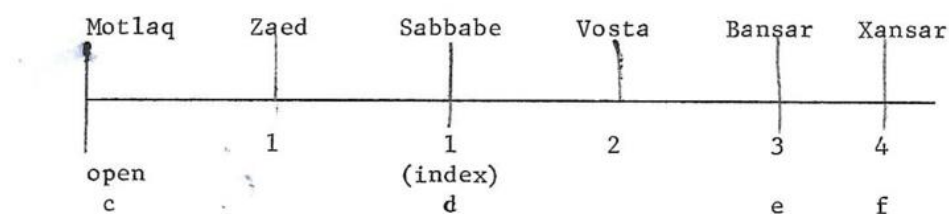


Abbildung 6: Al-Farabis Tetrachord-System der *'Ud*-Bundskala (aus: Caton 1973: 8).

Die Buchstaben (c, d, e, f) in der „Abbildung 1“ bezeichnen die resultierenden Töne, während die Zahlen (1, 2, 3, 4) die Fingerpositionen in aufsteigender Reihenfolge markieren.

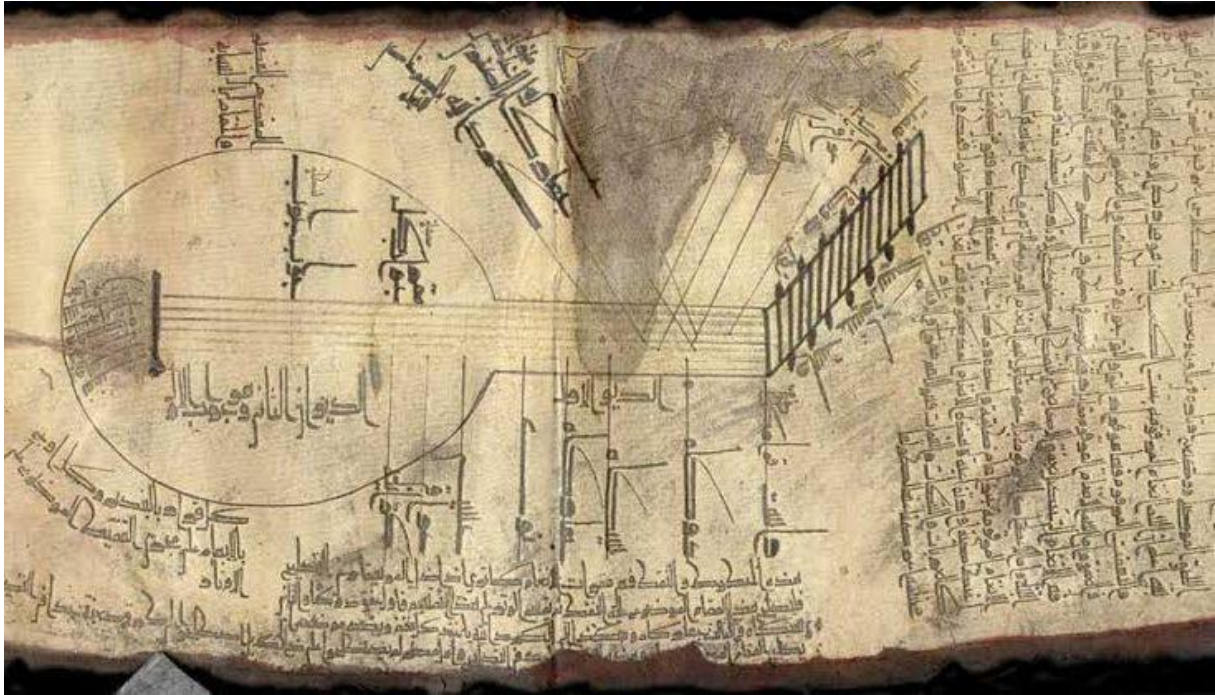


Abbildung 7: Eine Oud-Illustration (aus Al-Farabis Großes Buch der Musik)

(<https://uk.pinterest.com/pin/504966176972459023/> letzter Zugriff: 14.04.2025)

Besonders innovativ ist seine Auseinandersetzung mit dem *Limma*, einem Intervall von etwa 90 Cents. Dieses mikrotonale Element wird nicht als Störfaktor, sondern als konstitutiver Bestandteil musikalischer Praxis verstanden. Al-Farabi konstatiert, dass Musiker zwar Oktaven und Quarten nicht direkt verwenden, das *Limma* jedoch als konsonantes Intervall behandeln (Caton 1973: 8).

Seine methodologische Perspektive trennt stringent zwischen theoretischer Reflexion und praktischer Performativität. Der Musiktheoretiker wird nicht als ausübender Musiker, sondern als distanzierter Analytiker konzeptualisiert, der die Wahrnehmung der Praktizierenden als epistemologische Referenz nutzt (Caton 1973: 8).

Al-Farabis Arbeit überschreitet zeitgenössische musikwissenschaftliche Paradigmen. Sie markiert einen wissenschaftshistorisch bedeutsamen Transformationspunkt, an dem kulturelle Praxis, mathematische Abstraktion und ästhetische Epistemologie konvergieren. Seine Konzeption geht über technische Beschreibung hinaus und konstituiert ein komplexes Verständnis von Musik als kulturell eingebettetem, dynamischem Erkenntnisssystem.

5.2 Historische Kontinuität und theoretische Entwicklung in der persischen Musik

Renommierte Musikwissenschaftler*innen wie Hormoz Farhat, Ella Zonis, Lloyd Miller, Bruno Nettl, und Jean During haben in ihren Werken die mögliche Verbindung zwischen dem sassanidischen Musiker Barbod und dem späteren *Dastgah-Musiksystem* untersucht. Dabei fällt auf, dass sie in ihren Ausführungen oft eine vorsichtige Herangehensweise wählen. Die genannten Wissenschaftler*innen erkennen die historische Bedeutung Barbods für die persische Musiktradition an. Einige von ihnen untersuchen mögliche Kontinuitäten in der persischen Musikentwicklung, sind aber in der Regel vorsichtig damit, direkte Verbindungen zwischen Barbods Zeit und dem späteren *Dastgah-System* zu postulieren.

Trotz dieser wissenschaftlichen Einschätzungen lassen sich bei einer eigenen vergleichenden Analyse beider Systeme interessante Beobachtungen machen:

- Strukturelle Ähnlichkeiten: Die hierarchische Gliederung in Barbods System weist durchaus Parallelen zur Struktur des *Dastgah-Systems* auf. Beide Systeme zeigen eine Tendenz zur Kategorisierung und Systematisierung musikalischer Elemente.
- Terminologische Überlieferung: Einige musikalische Begriffe und Konzepte aus der sassanidischen Ära finden sich in modifizierter Form in späteren musikalischen Traditionen wieder, was auf eine konzeptuelle Kontinuität hindeuten könnte.
- Zeitliche Distanz: Zwischen Barbods Wirken (Ende 6./Anfang 7. Jahrhundert) und der Entwicklung des *Dastgah-Systems* im 18./frühen 19. Jahrhundert liegen etwa 1100-1200 Jahre.
- Kulturelle Transformationen: Politische und kulturelle Umwälzungen in der Zwischenzeit, insbesondere die islamische Eroberung Persiens und deren Folgen, haben die musikalische Tradition beeinflusst.

Nach der ausführlichen Behandlung von Al-Farabis wegweisenden musiktheoretischen Beiträgen lassen sich nun Verbindungslinien zum späteren *Dastgah-System* ziehen. Seine systematische Behandlung von Modi, Intervallen und der 'Ud als Experimentalinstrument, seine kosmologische Deutung musikalischer Strukturen sowie seine methodische Analyse mikrotonaler Intervalle bieten wichtige Anknüpfungspunkte. Insbesondere Al-Farabis Betonung der empirischen Wahrnehmung und sein Verständnis von Musik als kulturell eingebettetes Erkenntnisssystem weisen konzeptuelle Parallelen zum *Dastgah-System* auf.

Zwar erschweren die zeitliche Distanz und die lückenhafte Quellenlage eine eindeutige wissenschaftliche Verifizierung direkter historischer Zusammenhänge, dennoch lassen sich, wie im Folgenden zu sehen sein wird, kontinuierliche Entwicklungslinien in der persischen Musiktheorie nachzeichnen, die trotz historischer Umbrüche eine bemerkenswerte kulturelle Persistenz aufweisen.

Ergänzend zu diesen historischen Entwicklungslinien bietet Miller wertvolle Einblicke in die charakteristischen Merkmale der persischen Musik seit der islamischen Periode:

Miller fasst Beobachtungen zur historischen Entwicklung der persischen Musik seit der Ausbreitung des Islam zusammen, einschließlich ihrer vorwiegend monodischen Natur und der gelegentlichen Verwendung von Bordun Töne. Zudem wird der Unterschied zum westlichen Konzept der Tonika hervorgehoben, da sich das persische System an dominanten Tonstufen orientiert. In der traditionellen Aufführungspraxis sind Tempoänderungen, Beschleunigungen und Verlangsamungen nicht akzeptabel (Miller 2011: 59).

6. Grundlagen der persischen Musiktheorie

6.1 *Radif*: Das zentrale Repertoire

Der *Radif* ist das Herzstück der klassischen persischen Musik und bildet die Grundlage für Improvisation und Komposition. Er besteht aus einer Sammlung von melodischen Motiven, Phrasen und Modulen, die in einer festgelegten Reihenfolge angeordnet sind und als Leitfaden für Musiker dienen, um innerhalb eines bestimmten *Dastgah* zu improvisieren.

Ella Zonis bietet in ihrem 1973 erschienenen Buch *Classical Persian music: An introduction* eine umfassende Einführung in die klassische persische Musik. Das Werk behandelt die Geschichte, Theorie und Praxis dieser Musiktradition und richtet sich sowohl an Musikwissenschaftler*innen als auch an interessierte Laien.

6.1.1 Struktur und Komponenten des *Radif*

Der *Radif* besteht aus einer Vielzahl von *Gushe*, die in sieben *Dastgah* und fünf *Naghme* (untergeordnete Melodien) unterteilt sind. Die Anzahl der *Gushe* im *Radif* variiert je nach Kenntnisstand des Musikers zwischen einhundert und dreihundert (Zonis 1973: 62).

In der Praxis der traditionellen persischen Musik wählt der Musiker eine Auswahl von *Gushe* aus einem bestimmten *Dastgah* aus, anstatt den gesamten *Radif* zu verwenden. Diese ausgewählten *Gushe* bilden den Rahmen für die Improvisation und bieten dem Musiker einen beträchtlichen Freiraum für individuelle Kreativität und Ausdruck. Die Tradition gibt lediglich lockere Richtlinien bezüglich der Anzahl der *Gushe*, ihrer Reihenfolge, ihrer Verbindung und der Spielstile vor (Zonis 1973: 62).

6.1.2 Mündliche Überlieferung und Herausforderungen des *Radif*

Die Transmission des *Radif* vollzog sich über mehrere Jahrhunderte primär durch orale Tradition. Jeder Meister elaborierte seine individuelle Interpretation der *Gushe* und vermittelte diese an seine Schüler und Adepten. Bis in das 20. Jahrhundert hinein fanden Notationen in der Lehre nur sporadische Anwendung, und auch in der Gegenwart wird ein substanzieller Teil dieses musikalischen Corpus mündlich tradiert.

Diese Praxis der mündlichen Überlieferung resultierte einerseits in einer bemerkenswerten Diversität der Interpretationen und einer dynamischen Evolution des *Radif*, generiert andererseits jedoch Komplikationen bei der Konstituierung eines Konsensus hinsichtlich der präzisen Struktur der Melodien (Zonis 1973: 62-63).

Die Praxis, dass Musiker aus dem *Radif* auswählen, anstatt ihn vollständig zu verwenden, unterstreicht die kreative Freiheit innerhalb der Tradition. Dies ermöglicht es jedem Künstler, eine persönliche Beziehung zum musikalischen Material zu entwickeln und fördert so die Vielfalt des Ausdrucks. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Freiheit dazu beiträgt, die Tradition lebendig und relevant zu halten, insbesondere in einer sich schnell verändernden globalen Musiklandschaft.

Ein zentrales Problem bei der Untersuchung des *Radif* ist das Fehlen einer allgemein anerkannten, verbindlichen Version der Melodien. Dies liegt daran, dass jedes *Gushe* primär als Modell für die Improvisation dient und nicht als festgelegte Komposition betrachtet wird. In improvisierter Musik steht der individuelle Ausdruck im Vordergrund, statt sich strikt an

vorgegebene Strukturen zu halten. Um als kreativ und innovativ zu gelten, muss ein Musiker das *Gushe* interpretieren, variieren und verfeinern (Zonis 1973: 62).

6.2 Komponenten des *Radif*-Systems:

6.2.1 *Dastgah*: Das modale System- Ein Überblick

Ein *Dastgah* bezeichnet eines der zwölf modalen Systeme, die zusammen den *Radif* bilden. Jeder *Dastgah* besitzt einen eigenen Charakter und eine spezifische Tonleiter mit charakteristischen Intervallen und melodischen Bewegungen. Die zwölf *Dastgah* bilden eine hierarchische Organisation der Musik, die trotz ihrer strukturellen Vorgaben den Musikern ermöglicht, ihre persönliche Note einzubringen, ohne den traditionellen Rahmen zu verlassen (Miller 2011: 57).

6.2.2 *Gushe*: Die melodischen Modelle

In der Terminologie der *Dastgah-Musik* wird der Begriff *Gushe* für die einzelnen Kompositionen verwendet, die das Repertoire eines *Dastgahs* konstituieren. Diese Stücke weisen erhebliche Unterschiede hinsichtlich ihrer Dauer und Bedeutung auf – von essenziellen, längeren Werken von mehreren Minuten Länge, die nahezu immer Bestandteil einer *Dastgah-Aufführung* sind, bis zu kürzeren, weniger signifikanten Fragmenten von weniger als einer halben Minute, die häufig ausgelassen werden können (Farhat 1965: 32). Diese zeitliche Flexibilität ermöglicht den Musikern, ihre Interpretationen den jeweiligen Anforderungen und künstlerischen Intentionen anzupassen.

6.2.3 Rhythmische Strukturen der *Gushe*

Die rhythmische Struktur der *Gushe* lässt sich in drei Kategorien einteilen:

1. Frei-rhythmische Formen: Oft als *Avaz* (Gesang) bezeichnet, dienen sie als Basis für Improvisationen
2. Semi-metrische Formen: Kombinieren freie und strenge rhythmische Elemente

3. Streng metrische Formen: Folgen festgelegten rhythmischen Mustern (Miller 2011: 57).

Unter den metrischen Formen finden sich spezifische Varianten wie der *Chahar-Mezrab*²³, der einen 6/8-Takt mit ungleichen Schlägen aufweist, oder der *Kereshme*²⁴, der mit einem festgelegten metrischen Muster beginnt und in einen freien Rhythmus übergehen kann (Miller 2011: 57).

6.2.4 *Tekke*: Flexible melodische Fragmente

Tekke, ein im allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch weniger geläufiger Terminus, bezeichnet kurze, strukturell unregelmäßige Musikfragmente innerhalb des *Dastgah-Systems*. Diese Elemente zeichnen sich durch zwei Hauptmerkmale aus:

1. Sie können in mehreren verschiedenen *Dastgah* auftreten
2. In der Aufführungspraxis können sie flexibel positioniert oder gänzlich ausgelassen werden (Farhat 1965: 32).

Diese kurzen, flexibel einsetzbaren Fragmente können als musikalische Würze betrachtet werden, die es den Interpreten ermöglicht, ihre Darbietungen zu verfeinern und zu personalisieren. Die Möglichkeit, *Tekke* zwischen verschiedenen *Dastgah* zu verwenden, deutet auf eine gewisse Durchlässigkeit zwischen den modalen Systemen hin, was die Kreativität der Musiker weiter fördert (Farhat 1965: 32).

Es ist hervorzuheben, dass die spezifische Verwendung und Differenzierung zwischen *Gushe* und *Tekke* eine bewusste analytische Entscheidung darstellt und nicht unbedingt einer allgemein etablierten musikalischen Terminologie entspricht. Diese Differenzierung dient jedoch der klareren Analyse und Diskussion des untersuchten *Dastgah-Repertoires*.

²³ *Chahar-Mezrab* (persisch: چهارمضراب) Wörtlich „vier Schläge“. In der persischen Musik bezeichnet es ein rhythmisch schnelles und lebendiges Stück, das durch die wiederholte und kunstvolle Variation einer spielerischen melodischen Figur geprägt ist. Es wird meist instrumental vorgetragen und dient dazu, die Virtuosität und technische Fertigkeit des Musikers hervorzuheben.

²⁴ *Kereshmeh* (persisch: کرشمه) Wörtlich „Anmut“ oder „Zierde“. In der persischen Musik ist es ein traditionelles rhythmisches Muster (*Usul*), das häufig in Kompositionen und Improvisationen verwendet wird. Es zeichnet sich durch einen eleganten und fließenden Charakter aus und verleiht der Musik eine spielerische und ausdrucksvolle Qualität.

7. *Dastgah*: Grundkonzept und theoretische Grundlagen

Das *Dastgah-System* bildet das Herzstück der klassischen persischen Musik und zeichnet sich durch seine einzigartige Struktur aus, die Melodie, Improvisation und modale Theorie in einem komplexen Gefüge vereint. Jeder *Dastgah* kann als eine musikalische Reise verstanden werden, die durch verschiedene tonale Landschaften führt, wobei jede Station - oder *Gushe* - ihre eigene melodische und emotionale Färbung besitzt, was den Musikern und Sängern ein reichhaltiges Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten bietet.

In seinem Werk *The Dastgah concept in persian Music* analysiert Hormoz Farhat das komplexe Konzept des *Dastgah* in der persischen Musiktheorie und -praxis.

7.1 Modale Strukturen des *Dastgahs*

Das *Dastgah-System* bildet das Fundament der klassischen persischen Musik und stellt ein detailliertes Konzept dar, das sowohl modale Strukturen als auch Kompositionsprinzipien umfasst. Es unterscheidet sich wesentlich von vergleichbaren Systemen wie dem indischen *Raga* oder dem arabisch-türkischen *Maqam* und bedarf einer differenzierten Betrachtung (Farhat 1990:19-20).

Zentral für das Verständnis des *Dastgah* sind zwei miteinander verflochtene Aspekte: Einerseits bezeichnet es eine Gruppe von traditionell zusammengehörigen Stücken mit jeweils eigenen modalen Charakteristika. Andererseits repräsentiert es den modalen Charakter des einleitenden Stücks dieser Gruppe, welches eine dominante Position einnimmt und durch wiederkehrende kadenzielle Muster die Gesamtstruktur prägt (Farhat 1990:19-20).

7.2 Aufführungspraxis des *Dastgah-Systems*

Bezüglich der Aufführungspraxis des *Dastgahs* erläutert Farhat, dass sich die Struktur dieser musikalischen Darbietungen durch eine bemerkenswerte Flexibilität auszeichnet. Anstatt das gesamte Repertoire eines *Dastgah* zu präsentieren, treffen Interpreten eine selektive Auswahl.

Diese Selektion basiert vorwiegend auf der Popularität einzelner Stücke innerhalb des jeweiligen *Dastgah* (Farhat 1965:31).

Ein charakteristisches Merkmal dieser Musikform ist die signifikante Varianz in der Aufführungsdauer. Diese zeitliche Variabilität resultiert aus zwei Hauptfaktoren: Erstens aus der individuellen Stückauswahl des Künstlers und zweitens aus dem hohen Improvisationsanteil innerhalb der gewählten Kompositionen. Der Umfang und die Komplexität der improvisatorischen Elemente haben einen direkten Einfluss auf die Gesamtlänge der Aufführung (Farhat 1965:31).

Die von Farhat beschriebene Flexibilität in der *Dastgah-Aufführungspraxis* lässt sich als evolutionäre Anpassung an kulturelle und soziale Umstände interpretieren. Die selektive Auswahl aus dem Repertoire sowie die variable Aufführungsdauer deuten auf ein Musikverständnis hin, das nicht primär auf Vollständigkeit, sondern auf Intensität der Ausdrucksform abzielt. Diese Praxis reflektiert möglicherweise eine pragmatische Anpassung an die Bedürfnisse unterschiedlicher Aufführungskontexte – von intimen höfischen Zusammenkünften bis zu öffentlichen Darbietungen.

7.3 Die historische Entwicklung des *Dastgahs*

Die historische Entwicklung des *Dastgah-Systems* lässt sich auf die Qajar-Periode (1787-1925) zurückführen. Vor dieser Zeit wurden Modi vermutlich einzeln aufgeführt, ähnlich wie es in der türkisch-arabischen Tradition noch heute praktiziert wird. Die Gründe für die Entstehung des *Dastgah-Systems* sind nicht abschließend geklärt, könnten jedoch mit einem allgemeinen Niedergang musikalischer Gelehrsamkeit in Persien vom 16. bis zum 20. Jahrhundert zusammenhängen (Farhat 1990:20).

Die historische Verortung dieser Aufführungspraxis in der Qajar-Periode ist besonders aufschlussreich. Der von Farhat angedeutete „Niedergang musikalischer Gelehrsamkeit“ lässt sich als Transformation, nicht unbedingt als Verlust interpretieren. Die Zusammenfassung einzelner *Gushe* innerhalb eines *Dastgahs* könnte als innovative Antwort auf veränderte kulturelle Bedingungen verstanden werden. Diese Systematisierung ermöglichte einerseits die Bewahrung eines umfangreichen musikalischen Erbes durch strukturierte Organisation,

während sie gleichzeitig durch die eingebaute Flexibilität eine kontinuierliche künstlerische Erneuerung förderte.

Eine mögliche Erklärung für die Entwicklung des *Dastgah-Systems* liegt in der abnehmenden Fähigkeit der Musiker, längere Improvisationen und Kompositionen innerhalb eines einzelnen *Dastgahs* zu gestalten. Die Verknüpfung mehrerer *Gushe* innerhalb eines *Dastgah* könnte als pragmatische Lösung entstanden sein, um die erwartete Aufführungsdauer zu erreichen und gleichzeitig musikalische Vielfalt zu gewährleisten (Farhat 1990:20-21).

Im Gegensatz zur türkischen und arabischen Musiktradition, wo sich Gruppenspiel und -Gesang sowie eine starke Kompositionsschule entwickelten, blieb in der persischen Musik die solistische Improvisation vorherrschend. Dies führte zur Konsolidierung des *Dastgah-Systems* als Mittel, um längere Aufführungen zu strukturieren (Farhat 1990:21).

Die strukturelle Transformation musikalischer Systeme wirft grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis zwischen gesellschaftlichem Wandel und künstlerischer Ausdrucksform auf. Dabei erscheint besonders relevant, wie sich Anpassungsprozesse in der Musik nicht linear, sondern in komplexen Wechselwirkungen zwischen praktischen Anforderungen und ästhetischen Bedürfnissen vollziehen. Dies zeigt sich in der theoretischen Durchdringung des Modal-Systems: Während formale Vereinfachungen oft vorschnell als Qualitätsverlust gedeutet werden, können sie tatsächlich zu neuen synthetischen Formen führen, die eigenständige ästhetische Qualitäten entwickeln. Zentral erscheint dabei die Frage nach der Balance zwischen Tradition und Innovation – ein Spannungsfeld, das sich in der Musikgeschichte immer wieder als produktive Kraft erweist. Diese Perspektive ermöglicht es, historische Transformationsprozesse nicht primär unter dem Aspekt des Verlusts zu betrachten, sondern als dynamische Entwicklungen zu verstehen, die neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten generieren.

7.4 Tonleitern der *Dastgah-Systeme* mit Tonika und Modifikationen

(b = flat and p = semiflat; the tonic is underlined)

Shur:	G	Ap	Bb	<u>C</u>	Dp	Eb	F	G
Abu 'Atā:	G	Ap	Bb	<u>C</u>	D	Eb	F	G
Bayāt-e Tork:	F	G	Ap	<u>Bb</u>	C	D	Eb	F
Afshāri:	F	G	Ap	Bb	<u>C</u>	D(p)	Eb	F
Dashti:	G	Ap	Bb	<u>C</u>	D(p)	Eb	F	G
Homāyun:	G	Ap	B	<u>C</u>	D	Eb	F	G
Isfahān:	G	Ap	B	<u>C</u>	D	Eb	F	G
Segāh:	<u>F</u>	G	Ap	Bb	C	Dp	Ep	G
Chahārgāh:	<u>C</u>	Dp	E	F	G	Ap	B	C
Māhur:	<u>C</u>	D	E	F	G	A	B	C
Rāstpanjgāh:	<u>F</u>	G	A	Bb	C	D	E	F
Navā:	D	Ep	F	<u>G</u>	A	Bb	C	D ¹

Abbildung 8: Tonleitern der persischen *Dastgah-System* ²⁵ (aus: Miller 2011: 58).

Jeder *Dastgah* basiert auf einer spezifischen Konfiguration von Tönen: „Each *dastgah* has three or four main notes and one reference note.“ Diese Grundstruktur bildet das Fundament für die melodische Entwicklung innerhalb des *Dastgahs* (Miller 2011: 58).

Der Prozess der modalen Entfaltung im *Dastgah-System* kann als eine systematische Exploration des tonalen Raums verstanden werden. Dabei werden die Haupttöne sukzessive betont, was zu einer schrittweisen Erschließung der gesamten Skala führt. Diese Progression wird treffend beschrieben als: „Developing a mode is like climbing a staircase; the steps are the main notes or degrees“ (Miller 2011: 58).

Persische Musiker begreifen diese Strukturen nicht als statische Skalen, sondern als dynamische Pfade. Diese Sichtweise betont den prozessualen Charakter der persischen Modalmusik, bei der jeder Hauptton als bedeutsame Station auf einer musikalischen Reise fungiert, nicht bloß als Element einer Tonreihe.

²⁵ Die Tabelle präsentiert eine systematische Darstellung der tonalen Struktur verschiedener Modi (*Dastgah* und *Avaz*) in der klassischen persischen Musik. Jede Zeile repräsentiert einen bestimmten Modus wie *Shur*, *Abu 'Ata*, *Bayat-e Tork*, *Afshari*, etc. Die Spalten zeigen die verwendeten Töne in diesen Modi von G bis G (bzw. D¹ in der letzten Zeile).

Besondere Merkmale der Notation:

- "b" bezeichnet erniedrigte Töne (Flat)
- "p" bezeichnet Vierteltöne (Semiflat), die zwischen den westlichen Halbtonschritten liegen
- Unterstrichene Töne markieren die Tonika (Grundton) des jeweiligen Modus
- "Ap" bedeutet A-semiflat, "Dp" bedeutet D-semiflat, "Ep" bedeutet E-semiflat
- "D(p)" in *Afshari* zeigt an, dass dieser Ton variabel sein kann

In der Aufführungspraxis navigiert der Künstler methodisch durch diese tonale Landschaft: „The artist works from step to step, concentrating on the main note of each degree by passages meant to emphasize it so as to eventually reach the top note of emphasis.“ Nach Erreichen des Kulminationspunkts erfolgt eine rasche Rückführung zum Ausgangspunkt, was die zyklische Natur des modalen Konzepts unterstreicht (Miller 2011: 58).

7.5 Systematik der *Dastgahs*: Hauptmodi und abgeleitete Systeme

Die persische Musiktradition unterscheidet zwischen *Haupt-Dastgahs* und abgeleiteten modalen Systemen:

1. *Haupt-Dastgahs*: Es gibt sieben anerkannte *Haupt-Dastgahs*, die als grundlegende modale Systeme fungieren. Diese sind:

Shur

Segah

Cahargah

Homayun

Mahur

Nava

Rast-Panjgah

2. Abgeleitete Systeme: Fünf weitere modale Systeme werden als Ableitungen oder Unterkategorien betrachtet:

Abuata, *Bayate Tork*, *Dashti* und *Afshari* - alle vier gelten als Ableitungen von *Shur-Dastgah*
Und *Bayate Esfahan* - wird als Ableitung von *Homayun-Dastgah* betrachtet (Farhat 1990:21).

Ein zentrales Merkmal der persischen Musikpraxis ist die Abwesenheit absoluter Tonhöhen. Stattdessen orientiert sich die tonale Organisation an der jeweiligen Instrumentenstimmung. Safvat erläutert zwei primäre Stimmungssysteme: *Rast kuk* (rechte Stimmung) und *Chap kuk* (linke Stimmung). Diese Systeme ermöglichen eine Anpassung an unterschiedliche Stimmlagen, ohne die grundlegende modale Struktur zu beeinträchtigen (Miller 2011: 63).

Diese flexible Tonorganisation spiegelt sich auch in der konzeptuellen Tiefe wider, mit der die persische Tradition ihre modalen Systeme betrachtet. Safvat definiert *Dastgah* als „apparatus“, „fortune“, „pomp“, oder „the complete services of an institution“. Im musikalischen Kontext bezeichnet er es als „modal System“ oder „modal scale“ (Miller 2011: 58). Die Vieldeutigkeit des *Dastgah-Begriffs* zeigt, wie tief musikalische Konzepte in der persischen Kultur verwurzelt sind. Sie reichen weit über den reinen Musikkontext hinaus.

Neben dem *Dastgah* als übergeordnetem Konzept hat sich ein weiterer zentraler Begriff in der persischen Musiktheorie etabliert. *Avaz*, von Safvat als "sound," "voice," "the art of singing" oder "non-rhythmic portions of a performance" definiert, hat eine konzeptuelle Erweiterung erfahren. In der heutigen Anwendung umfasst *Avaz* Untersysteme des modalen Gefüges, was die Evolutionsfähigkeit der persischen Musiksprache unterstreicht (Miller 2011: 63).

Diese differenzierte Begrifflichkeit schafft ein präzises System zur Beschreibung der modalen Hierarchien. Die musikalische Nomenklatur verdeutlicht die Beziehung zwischen Modi: *Shur-Dastgah* und *Homayun-Dastgah* repräsentieren Hauptmodi, während *Dashti-Avaz* und *Abuata-Avaz* abgeleitete Modi bezeichnen. Diese Differenzierung ermöglicht eine präzise Kategorisierung der komplexen modalen Strukturen (Miller 2011: 63).

7.6 *Dastgah* als Spiegel der Gefühle: Thematische Vielfalt

In der klassischen persischen Musik verkörpert Jeder *Dastgah* eine spezifische Stimmung, die sich in verschiedenen ästhetischen, spirituellen und emotionalen Aspekten manifestieren. Diese Charakteristika wurden im Laufe der Zeit von Musikwissenschaftler*innen und Künstler*innen herausgearbeitet.

Allgemein wird die persische Kunstmusik als durchdringend traurig charakterisiert, was auf den ernsten, mystischen Charakter des persischen Volkes zurückgeführt wird - mit den bemerkenswerten Ausnahmen von *Mahur* und *Chahargah*, die eher fröhliche Stimmungen ausdrücken (Zonis 1973: 17).

7.6.1 *Shur-Dastgah*

Der *Shur-Dastgah* nimmt eine zentrale Stellung in der persischen Musiktheorie ein und zeichnet sich durch seine komplexe modale Struktur aus. Diese Modalität, die sowohl von Miller als auch von Farhat eingehend untersucht wird, bildet die Grundlage für eine Vielzahl von Volksliedern und regionalen Musikstilen im Iran (Miller 2011: 60).

Der *Shur-Dastgah* wird als Mutter der Modi bezeichnet. Seine Popularität und Vielseitigkeit zeigen sich in der großen Anzahl von *Gushe* und der Möglichkeit, jeden Ton der Skala als Grundton zu verwenden, ohne Modulationen zu benötigen. Die heptatonische Struktur der Skalen, die in Auf- und Abwärtsbewegung identisch sind, bildet das theoretische Fundament, wobei in der Praxis Abweichungen auftreten können (Miller 2011: 60).

Shur-Dastgah vermittelt einen ernsten, mystischen Charakter wie ein weiser Ratgeber, der moralische Lehren erteilt und Bilder von schöner Landschaft hervorruft (Zonis 1973: 68). Die melodische Formation des *Shur-Dastgah* basiert auf einer charakteristischen Intervallstruktur, die im Notenbeispiel 1 von Farhat deutlich wird. Die Tonleiter beginnt mit einem Halbtonschritt, gefolgt von einem Ganzton und weiteren spezifischen Intervallen, die die einzigartige Klangfarbe des *Shur-Dastgah* prägen (Farhat 1990: 27). Besonders auffällig ist die Verwendung von Mikrointervallen, die in der Notation durch spezielle Symbole gekennzeichnet sind (Miller 2011: 65).



Notenbeispiel 1: *Shur-Dastgah* (Farhat 1990: 27).²⁶

²⁶ Diese Symbole kennzeichnen die Mikrointervalle der persischen Musik:

- **P:** Grundton (Prime)
- **M:** Große Intervalle (Major)
- **m:** Kleine Intervalle (minor)
- **A:** Übermäßige Intervalle (Augmented)
- **N:** Natürliche Intervalle (Natural)
- **F:** Erniedrigte Töne (Flat)
- **MP:** Möglicherweise eine spezielle melodische Wendung oder verminderte Intervalle

Farhat hebt die Bedeutung bestimmter Tonstufen hervor, insbesondere die Finalis und die Quarte darüber. Diese Töne dienen als melodische Ankerpunkte und strukturieren den modalen Verlauf. Die Quinte über dem Grundton wird als *moteqayyer* (variabel) beschrieben, was Flexibilität und Ausdruckskraft des *Dastgahs* unterstreichen (Farhat 1990: 27). Diese Flexibilität legt nahe, dass der *Shur-Dastgah* als ein dynamisches System betrachtet werden sollte. Eine systematische Untersuchung der Variabilität dieser Tonstufen in verschiedenen Aufführungskontexten könnte wertvolle Einblicke in die Praxis der modalen Improvisation liefern.

Miller ergänzt diese Betrachtung durch die Unterscheidung zwischen "altem" und "neuem" *Shur-Dastgah*, was auf eine historische Entwicklung und Anpassung des *Dastgahs* hindeutet und bestätigt, dass sich der *Shur-Dastgah* im Laufe der Zeit verändert hat (Miller 2011: 65).

Ein weiterer wichtiger Aspekt des *Shur-Dastgah* ist seine Beziehung zu verwandten Modi und *Gushes*. Sowohl Miller als auch Farhat erwähnen sekundäre *Dastgah* und Untermodi wie *Abuata*, *Dashti* und *Bayat-e Kord*, die eng mit dem *Shur-Dastgah* verbunden sind (Farhat 1990: 27). Diese Verflechtungen verdeutlichen die vielschichtige Struktur und Tiefe des persischen Modalsystems (Miller 2011: 65). Die Rolle des *Shur-Dastgah* als Basis für zahlreiche Volkslieder und regionale Musikstile unterstreicht seine zentrale Position im persischen Musiksystem. Diese Verflechtung von klassischer Theorie und volksmusikalischer Praxis deutet auf einen kontinuierlichen Austausch zwischen verschiedenen musikalischen Sphären hin, der zur Vitalität und Relevanz des *Shur-Dastgah* beiträgt.

Die melodische Bewegung innerhalb des *Shur-Dastgahs* folgt spezifischen Mustern, die von beiden Autoren beschrieben werden. Farhat betont die Bedeutung des Tetrachords über dem Grundton als Fokuspunkt der melodischen Aktivität. Die Kadenzbildung, insbesondere die Verwendung der Sekunde und Terz unter dem Grundton, spielt eine wichtige Rolle in der phraseologischen Struktur des *Dastgahs* (Farhat 1990: 27).

7.6.2 *Daramad* und *Forud* in *Shur-Dastgah*

In der persischen klassischen Musik verfügt jeder der zwölf *Hauptdastgahs* über einen charakteristischen *Daramad* (Eröffnungssequenz) und *Forud* (abschließende Kadenz). Die vorliegende Arbeit stellt alle *Dastgahs* in ihren Grundzügen vor, konzentriert sich jedoch bei der detaillierten Analyse von *Daramad* und *Forud* ausschließlich auf den *Shur-Dastgah*.

Diese fokussierte Betrachtung ermöglicht ein vertieftes Verständnis der Funktion und Bedeutung von *Daramad* und *Forud* innerhalb der *Dastgah-Struktur* der persischen klassischen Musik.

Die melodische Bewegung des *Daramad* ist, wie von Farhat betont, „overwhelmingly diatonic“ (Farhat 1990: 28). Diese Charakteristik wird in den Notenbeispielen 2, 3 und 4 deutlich sichtbar. Ein wesentliches Merkmal ist die Begrenzung der Intervallsprünge: „No leaps larger than a perfect 4th are made“ (Farhat 1990: 28). Diese Einschränkung trägt zur charakteristischen Kontur des *Daramad* bei.



Notensbeispiel 2: *Daramad* in *Shur Dastgah* (Farhat 1990: 28).



Notensbeispiel 3: *Daramad* in *Shur-Dastgah* (Farhat 1990: 28).

Notensbeispiel 4 veranschaulicht zwei unterschiedliche Formeln für *Daramads* des *Shur-Dastgah*. Diese Transkriptionen zeigen die Variabilität innerhalb der festgelegten melodischen Rahmen. Bemerkenswert ist der “upward leap of a 4th [...] from the 2nd below to the 3rd above the finalis, at the beginning of a phrase”, wie in Notensbeispiel 4 zu sehen (Farhat 1990: 28).



Notensbeispiel 4: *Daramad* in *Shur-Dastgah* (Farhat 1990: 28).

Das *Forud* ist ein wesentliches Element in der Struktur des *Dastgahs*. Es dient als melodische Kadenz, die verschiedene Abschnitte verbindet und typischerweise zur *Finalis* zurückführt. Im *Shur-Dastgah* nimmt das *Forud* eine besonders wichtige Position ein.

Farhat beschreibt vier Hauptwege, auf denen die *Finalis* im *Shur-Forud* erreicht werden kann: Annäherungen von der Sekunde und Terz unterhalb sowie von der Sekunde und Quarte oberhalb der *Finalis*. Dabei kann die Ausführung in Länge und Komplexität variieren, abhängig vom Grad der Improvisation (Farhat 1990: 28).



Notenbeispiel 5: *Forud* in *Shur-Dastgah* (Farhat 1990: 28).

Das Notenbeispiel 5 zeigt vier melodische Varianten (a–d), die unterschiedliche *Forud*-Typen im *Shur-Dastgah* repräsentieren. Diese unterscheiden sich in rhythmischer Struktur, Melodieführung und Verzierungen. Eine direkte Zuordnung der Varianten zu den von Farhat beschriebenen Annäherungswegen ist jedoch ohne weitere Kontextinformationen nicht möglich.

Farhat erwähnt zudem eine mikrotonale Besonderheit: “Here, the 3rd below is higher than its octave (6th above) by a microtone” (Farhat 1990: 28). Diese subtile Intonationsvariation trägt zur einzigartigen Klangfarbe des *Shur-Dastgah* bei und erweitert den expressiven Spielraum über die Grenzen des temperierten Tonsystems hinaus.

Die Bedeutung des *Forud* im *Shur-Dastgah* zeigt sich im Zusammenspiel zwischen modaler Struktur und improvisatorischer Freiheit. Während westliche Musiktheorie Kadenzen oft als feste Muster betrachtet, fungiert das *Forud* als flexibler Orientierungsrahmen. Dies ermöglicht

eine Synthese aus struktureller Verbindlichkeit und individueller Interpretation, wodurch die Vielfalt der persischen Musiktradition bewahrt bleibt.

7.6.3 Mahur-Dastgah

Der *Mahur-Dastgah* stellt ein fundamentales modales System der klassischen persischen Musik dar, das sich durch seine charakteristische Intervallstruktur und melodische Flexibilität auszeichnet. Als einer der Hauptmodi des persischen *Dastgah-Systems* vereint er strukturelle Raffinesse mit ausgeprägter performativer Freiheit. *Mahur* unterscheidet sich durch seinen optimistischen, fröhlichen und kühnen Charakter von den anderen *Dastgah* (Zonis 1973: 82-83).



Notenbeispiel 6: *Mahur-Dastgah* (Farhat 1990: 89).

Die Analyse des Notenbeispiels 6 offenbart die komplexe Natur von *Mahur*. Die Tonfolge erstreckt sich über eine kleine Dezime und zeigt eine Struktur, die auf den ersten Blick der westlichen Durtonleiter ähnelt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch eine Besonderheit: „The 7th above the finalis is a semi-tone flatter than its lower octave, the 2nd below.“ Diese Charakteristik verleiht *Mahur* eine einzigartige klangliche Färbung (Farhat 1990: 89).

Ein weiteres Merkmal ist die zentrale Finalis, die als Verbindungspunkt zweier großer Tetrachorde fungiert. Diese Struktur ermöglicht eine reichhaltige melodische Entwicklung mit sowohl schrittweisen Bewegungen als auch größeren Intervallsprüngen: „Leaps of thirds, both ascending and descending are common.“ Diese Flexibilität in der melodischen Gestaltung unterscheidet *Mahur* von vielen anderen persischen *Dastgahs* (Farhat 1990: 89).

Die Intervallstruktur des *Mahur-Dastgah* zeichnet sich durch eine mathematisch durchdachte Organisation aus, die einem präzisen Muster folgt. Die charakteristische Sequenz M M m M M m M M m etabliert ein dreiteiliges Strukturprinzip, bei dem jeweils zwei Hauptintervalle (M)

von einem Nebenintervall (m) gefolgt werden. Diese triadische Anordnung schafft mit insgesamt 6 Haupt- und 3 Nebenintervallen eine proportionale Harmonie im Verhältnis 2:1, die dem *Mahur* seine tonale Grundstruktur verleiht.

Die Intervallstruktur des *Mahur-Dastgah* zeigt eine bemerkenswerte Balance zwischen Stabilität und Flexibilität. Das wiederkehrende Muster von zwei Hauptintervallen gefolgt von einem Nebenintervall erzeugt eine Spannung zwischen tonaler Zentrierung und modaler Variabilität, was als Schlüssel zur besonderen Ausdruckskraft dieses *Dastgah* gesehen werden kann. Diese rhythmische Qualität in der Tonhöhenorganisation ermöglicht eine Art eingebauter Modulation mit nahtlosen Übergängen zwischen tonalen Zentren. Diese strukturelle Flexibilität erklärt, warum *Mahur* sowohl als Basis für komplexe Improvisationen dient als auch seine erkennbare modale Identität bewahrt (Farhat 1990: 89).

Im Gegensatz zu anderen modalen Systemen, die oft auf statischen Intervallbeziehungen basieren, offenbart *Mahur* eine flexible Intervallstruktur. Die gezielte Asymmetrie in der Verteilung schafft eine inhärente Spannung, die dem *Dastgah* seine charakteristische Beweglichkeit verleiht. Dabei fungiert diese Struktur nicht als starre Regel, sondern als flexibler Rahmen für traditionelle Aufführungspraxis und innovative Interpretation.

Die modale Architektur des *Mahur-Dastgah* findet ihre praktische Ausformung in einem elaborierten System von *Gushe*, die als melodisch-rhythmische Archetypen fungieren. Zu den wichtigsten *Gushe* gehören: *Dad*, *Xosrovani*, *Tusi*, *Azarbayejani*, *Feyli*, *Abol*, *Delkas*, *Neyriz*, *Sekaste*, *Nahib*, *Araq*, *Asur* und *Rak* (Farhat 1990: 91-98).

Jeder *Gushe* im *Mahur-Dastgah* repräsentiert eine spezifische melodische und rhythmische Figur, die als Baustein für Improvisation und Komposition dient. Die Reihenfolge und Verwendung dieser *Gushe* folgen traditionellen Konventionen, erlauben aber Variation je nach Interpret und Kontext. Diese Vielfalt ermöglicht Musikern, eine breite Palette von Stimmungen und musikalischen Ideen innerhalb des *Mahur-Dastgah* zu erkunden. Dabei zeigen einige *Gushe*, wie *Delkas* oder *Neyriz*, einen stärkeren modalen Charakter, während andere, wie *Araq* oder *Asur*, spezifische rhythmische oder melodische Motive betonen (Farhat 1990: 91-98).

Ergänzend zu Farhats struktureller Analyse bietet Miller wichtige Erkenntnisse zur Praxis des *Mahur-Dastgah*. Er betont, dass trotz der Ähnlichkeit zur westlichen Durtonleiter die

Intervalle in *Mahur-Dastgah* nicht temperiert sind und die Aufführungspraxis sich deutlich vom okzidental Konzept unterscheidet (Miller 2011:70-71).

Besonders bemerkenswert ist Millers Hinweis auf mögliche türkische Einflüsse in einigen *Mahur-Melodien*, insbesondere jene mit Ursprung in den *Ta'zieh-Aufführungen*²⁷ Nordwestirans. Diese Beobachtung eröffnet neue Perspektiven für die Untersuchung kultureller Verflechtungen in der Entwicklung des *Mahur-Dastgah* und ergänzt die Analyse um eine wichtige kulturhistorische Dimension (Miller 2011:70-71).

7.6.4 Segah-Dastgah

Der *Segah-Dastgah* zählt zu den bedeutendsten modalen Systemen der persischen Kunstmusik und zeichnet sich durch seine komplexe Intervallstruktur und besondere tonale Organisation aus. Seine charakteristische Tonleiter folgt der Struktur "C D Ep F G Ap B(p)b C"⁶, wobei die Verwendung von Mikrotönen, insbesondere des semiflat dritten Tons (Ep), eine Besonderheit darstellt (Miller 2011:68).

Für das theoretische Verständnis schlägt Miller einen alternativen analytischen Ansatz vor: „Although Segah could be considered as having the semiflat 3rd as the beginning note of the modal scale, it is less confusing to calculate the scale as if the tonic is the 6th below the semiflat. This would place the witness note on the 3rd and the variable on the 7th“ (Miller 2011:68).



Notenbeispiel 7: *Segah-Dastgah* (Farhat 1990: 51).

²⁷ Die Bezeichnungen Ep, Ap und B(p)b verweisen auf Töne, die um einen Viertelton tiefer gestimmt sind als die üblichen chromatischen Töne. Das p steht dabei für semiflat und bezeichnet Mikrotöne, die charakteristisch für das persische modale System sind.

²⁸ *Ta'zieh*-Aufführungen sind religiöse Dramen im Iran, die das Martyrium von Imam Hussein und seinen Gefährten in der Schlacht von *Karbala* (680 n. Chr.) darstellen. Sie werden vor allem während des Monats „Moharram“, insbesondere am *Ashura*-Tag, aufgeführt und dienen dem Gedenken an Imam Husseins Leiden und Tod. Diese Aufführungen kombinieren Schauspiel, Gesang und rituelle Elemente und sind tief im schiitischen Glauben verankert.

Die modale Struktur des *Segah-Dastgah*, dargestellt in Notenbeispiel 7, offenbart eine detaillierte tonale Organisation mit wertvollen Einblicken in die Modaltheorie nahöstlicher Musik (Farhat 1990: 51). Ein zentrales Merkmal ist die Konvergenz dreier wichtiger tonaler Funktionen – Finalis, *Shahed*²⁹ und häufigstem *Aqaz*³⁰ – auf einem einzigen Ton, der dadurch zum gravitativen Zentrum der modalen Struktur wird.

Die Intervallbeziehungen um diesen zentralen Ton sind präzise ausdifferenziert: Die Sekunde oberhalb der Finalis fungiert hauptsächlich als Durchgangston mit untergeordneter Rolle in der modalen Hierarchie. Im Gegensatz dazu etabliert sich die darüberliegende Terz als zweitwichtigster Ton. Die Quarte oberhalb der Finalis definiert die obere Grenze des *Segah-Tetrachords*, welches als fundamentales Bauelement den charakteristischen Klang des *Dastgahs* prägt (Farhat 1990: 51).

Die Konvergenz der drei tonalen Funktionen auf einem Ton ist ein zentrales Merkmal des *Segah-Dastgah*, dass seine strukturelle Kohärenz und klangliche Identität maßgeblich bestimmt. Die hierarchische Organisation der umgebenden Töne, insbesondere die Bedeutung der Terz und Quarte, trägt wesentlich zur charakteristischen Klangfarbe bei.

In der erweiterten Tonumgebung zeigt sich eine klare Hierarchie: Während die Quinte und Sexte oberhalb der Finalis als nicht essenziell eingestuft werden, kann die untere Sekunde sogar gänzlich entfallen, ohne die modale Integrität zu beeinträchtigen (Farhat 1990: 51). Die flexible Handhabung der erweiterten Tonumgebung demonstriert die bemerkenswerte Anpassungsfähigkeit des *Segah-Dastgahs*. Diese Eigenschaft, zusammen mit der fein nuancierten Struktur der tonalen Beziehungen, verdeutlicht die Komplexität und Raffinesse nahöstlicher Modalität und trägt zur Schaffung einer unverwechselbaren musikalischen Identität bei.

Im Rahmen des *Segah-Dastgah* spielen zwei wesentliche Modulationen eine zentrale Rolle: *Hesar* und *Mokhalef*. Diese Modulationen sind integrale Bestandteile des *Segah-Dastgah* und erweitern dessen expressives Potenzial (Farhat 1990: 51).

²⁹ *Shahed* (persisch: شاهد) wörtlich "Zeuge". In der persischen und arabischen Musiktheorie bezeichnet er einen zentralen Ton innerhalb eines *Dastgahs*. Der *shahed* fungiert als melodischer Ankerpunkt und charakteristischer Ton, der die Identität des *Dastgahs* maßgeblich prägt und als Orientierung für Improvisation und Komposition dient.

³⁰ *Aqaz* (persisch: آغاز) ist ein Begriff aus der persischen klassischen Musik, der den Beginn oder den Einstieg eines Stückes oder einer improvisierten musikalischen Darbietung bezeichnet. Das Wort selbst bedeutet wörtlich "Anfang" oder "Einleitung".

7.6.5 *Chahargah-Dastgah*

Der *Chahargah-Dastgah* zeichnet sich durch eine besondere tonale Organisation aus. Im Gegensatz zu anderen *Dastgah* weist er zwei ähnliche Tetrachorde auf, die seine Skala bilden. Diese Symmetrie verleiht ihm eine einzigartige klangliche Identität (Miller 2011: 69). *Chahargah-Dastgah* gehört zu den „glücklicheren“ *Dastgah* und hat einen freudigen Charakter, weshalb er oft bei Hochzeiten gespielt wird (Zonis 1973: 91).

Die Grundtonleiter des *Chahargah-Dastgah* lässt sich wie folgt darstellen:

C D³¹ E F G A B C³¹ (Miller 2011: 69).

Bemerkenswert ist die Erhöhung des zweiten Tons um einen Viertelton, was eine charakteristische Spannung in der unteren Skalenhälfte erzeugt (Miller 2011: 69).

Safvat verweist auf die „many changes in nuance and rhythms“ im *Chahargah-Dastgah* (Miller 2011: 69). Der Nuancenreichtum und die rhythmische Komplexität dieses *Dastgahs* sind zentrale Aspekte seiner Ausdruckskraft. Sie stellen hohe Anforderungen an die Interpreten und erfordern ein tiefes kulturelles Verständnis. Darin zeigt sich die Verbindung zwischen technischer Fertigkeit und kultureller Sensibilität, die für eine authentische Wiedergabe unerlässlich ist.

Farhat analysiert fundamentale Unterschiede zwischen den *Segah-Dastgah* und *Chahargah-Dastgahs*, die im Gegensatz zu Millers Beobachtungen über allgemeine Ähnlichkeiten persischer *Dastgahs* stehen:

1. Intervallische Komposition:

- *Segah*: Keine kleinen oder übermäßigen Sekunden
- *Chahargah*: Zwei kleine und zwei übermäßige Sekunden

³¹ D³¹ bezeichnet einen mikrotonalen Ton, der um einen Viertelton erniedrigt ist (*koron*) und zwischen D und D^b (D flat) der westlichen Notation liegt. In der persischen Musiktheorie wird dieser Ton als *sori* oder *semiflat* bezeichnet und ist ein charakteristisches Element des *Chahargah-Dastgah*. Diese mikrotonale Anpassung, die in der westlichen temperierten Stimmung nicht existiert, ist entscheidend für den authentischen Klangcharakter dieser Modalität.

2. Tetrachord-Struktur:

- *Segah*: Große neutrale, große Sekunde, kleine neutrale Sekunde (N-M-n)³²
- *Chahargah*: Kleine neutrale, übermäßige Sekunde, kleine Sekunde (n-P-m) (Farhat 1990: 56).

Diese strukturellen Unterschiede beeinflussen die Klangcharakteristik und kompositorischen Möglichkeiten beider *Dastgah*. Während *Segah-Dastgah* eine glattere Melodieführung ermöglicht, bietet *Chahargah-Dastgah* Potenzial für dramatischere melodische Wendungen. Farhats Analyse betont die Vielfalt des persischen Modalsystems und zeigt, wie verschiedene *Dastgahs* trotz gemeinsamer Wurzeln stark kontrastierende Klangwelten erzeugen können.

7.6.6 *Homayun-Dastgah*

In der persischen Musiktheorie entfaltet sich ein faszinierendes Geflecht modaler Strukturen, dessen Komplexität sich besonders im *Homayun-Dastgah* manifestiert. Dieses modale System zählt zu den umfangreichsten und populärsten der persischen Musiktradition und offenbart eine bemerkenswerte Tiefe und Subtilität. Das in Notenbeispiel 8 dargestellte Notenbild zeigt die grundlegende tonale Architektur dieses bedeutenden *Dastgah*.



Notenbeispiel 8: *Homayun-Dastgah* (Farhat 1990: 65).

³² Die Notation (N-M-n) und (n-P-m) bezieht sich auf eine spezielle Kurzschreibweise für die Intervalltypen innerhalb der Tetrachorde in der persischen Musiktheorie nach Farhats System:

- N: Große neutrale Sekunde
- M: Große Sekunde
- n: Kleine neutrale Sekunde
- P: Übermäßige Sekunde
- m: Kleine Sekunde

Die modale Konfiguration von *Homayun-Dastgah* weist eine komplexe Intervallik auf. Ein zentrales Element ist der in Klammern gesetzte Tetrachord, der oberflächliche Ähnlichkeiten mit den *Afshari-Avaz* und *Segah-Dastgah* aufweist. Farhat betont jedoch: „But here, this tetrachord is employed in a completely different manner“ (Farhat 1990: 65).

Diese Feststellung verdeutlicht die Bedeutung der kontextspezifischen Anwendung von Intervallbeziehungen in der persischen Modallehre. Miller unterstreicht diese kontextuelle Besonderheit, indem er darauf hinweist, dass der Leitton in *Homayun-Dastgah* auf der zweiten statt auf der ersten Stufe liegt, was eine Distinktion im Vergleich zu anderen *Dastgahs* darstellt (Miller 2011: 69).

Besonders aufschlussreich ist Farhats Beobachtung: „It is such specific applications of tones in seemingly identical intervallic relationships which give individuality and meaning to Persian modes“ (Farhat 1990: 65). Diese Einsicht verdeutlicht, dass bei der Analyse persischer *Dastgahs* die reine Intervallstruktur allein nicht ausreicht – die praktische Anwendung und Funktion der Töne innerhalb des modalen Gefüges sind ebenso entscheidend.

Die charakteristischen Merkmale von *Homayun-Dastgah* lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Der Tonumfang erstreckt sich über eine neutrale Septime.
- Die höchste melodische Konzentration liegt in einem spezifischen Tetrachord.
- Bestimmte Tonstufen übernehmen spezielle Funktionen und werden als *Aqaz*, *Ist*³³ und *Shahed* bezeichnet.
- Die große Sexte wird mikrotonal behandelt (Farhat 1990: 65).

Miller ergänzt diese Charakterisierung durch die Beschreibung verschiedener *Gushe* innerhalb von *Homayun-Dastgah*, wie *Oshshaq* und *Ozal*, die durch spezifische Veränderungen der Tonstufen entstehen. Dies unterstreicht die Flexibilität dieses modalen Systems und weist auf ein dynamisches Verständnis modaler Strukturen hin (Miller 2011: 69).

³³*Ist* (persisch: *ایست*) bezeichnet auf einen Halt oder eine Pause in der Melodie. Es ist der Punkt, an dem die Musik vorübergehend innehält, bevor sie weitergeht. *Ist* kann als ein Moment der musikalischen Ruhe betrachtet werden, in dem der Musiker oder Sänger eine Phrase abschließt und eine kurze Pause einlegt, bevor er fortfährt.

Die theoretische Konzeption von *Homayun-Dastgah* ist eng mit der instrumentalen Praxis verknüpft. Besonders die Stimmung und Spielweise der Saiteninstrumente Tar und Setar spielen eine zentrale Rolle in seiner klanglichen Realisierung (Farhat 1990: 67).

Trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten mit anderen *Dastgah* betont Farhat die klare Abgrenzung: "This fact also emphasises the individuality of the mode of *Homayun*, which indeed is never confused with, or thought to be related to, the other two" (Farhat 1990: 65).

Diese eindeutige Differenzierung wirft aus musikethnologischer Perspektive interessante Fragen zur kulturellen Kategorisierung von Klang auf. Die Mechanismen, durch die eine Gesellschaft musikalische Modi unterscheidet und mit Bedeutung auflädt, könnten Aufschluss über breitere kulturelle Wahrnehmungsmuster geben.

7.6.7 *Rast-Panjgah-Dastgah*

Der *Rast-Panjgah-Dastgah* präsentiert ein charakteristisches Paradoxon innerhalb der persischen Musiktradition. Als modales System vereint er bemerkenswerte theoretische Komplexität mit einer auffälligen Zurückhaltung in der gegenwärtigen Musikpraxis. Während seine kunstvoll konstruierte Struktur ihn zu einem bedeutenden Baustein des persischen Modalsystems macht, offenbart sich in seiner selektiven Verwendung eine bemerkenswerte Transformation seiner Rolle - von einer aktiven Performance hin zu einem primär didaktischen Werkzeug.



Notenbeispiel 9: *Rast-Panjgah-Dastgah* (Farhat 1990:100).

Ein Schlüssel zum Verständnis liegt in der Analyse der modalen Struktur. *Rast-Panjgah* teilt seine Intervallstruktur mit dem häufiger gespielten *Mahur-Dastgah*, wird jedoch typischerweise in einem tieferen Register aufgeführt, was ihm eine distinkte Klangfarbe

verleiht. Die melodische Gestaltung weist subtile, aber bedeutsame Unterschiede zu verwandten *Dastgah* auf. Insbesondere die Betonung des zweiten Tons über der Finalis und die geringere Gewichtung des unteren Tetrachords schaffen einen eigenständigen musikalischen Ausdruck (Farhat 1990: 100).

Miller erweitert diese Perspektive, indem er auf die einzigartige modulatorische Vielfalt von *Rast-Panjgah* hinweist. Dieser *Dastgah* enthält Modulationen zu fast allen anderen *Dastgahs* außer *Chahargah-Dastgah*. Diese harmonische Komplexität steht im Kontrast zur praktischen Anwendung, da *Rast-Panjgah* selten aufgeführt wird. Ihm fehlen typische Strukturelemente wie *Zarbi* (Schlagstück), *Tasnif* (Kunstlied), *Reng* (Tanzsatz) und *Chahar Mezrab* (vier Anschläge), was seine begrenzte Präsenz im aktiven Repertoire trotz theoretischer Reichhaltigkeit erklärt (Miller 2011: 71).

Die pädagogische Funktion des *Rast-Panjgah* unterstreicht seine Bedeutung im Lehrmaterial zur Schulung von Modulationstechniken. Diese didaktische Rolle könnte zu seiner Verdrängung aus dem aktiven Konzertrepertoire beigetragen haben – ein Phänomen, das die komplexe Beziehung zwischen musikalischer Ausbildung und Aufführungspraxis beleuchtet (Farhat 1990: 100).

Diese Entwicklung veranschaulicht die Adaptionfähigkeit traditioneller Musiksysteme, die ihre Relevanz durch funktionale Transformation bewahren. Die Bewahrung komplexer musikalischer Konzepte erfolgt oft über ihre Integration in pädagogische Strukturen, auch wenn ihre performative Bedeutung abnimmt. *Rast-Panjgah-Dastgah* bleibt somit ein bedeutendes Element der persischen Musiktradition – nicht als Fossil, sondern als lebendige Quelle theoretischer und technischer Erkenntnisse.

7.6.8 Nava-Dastgah

Trotz seiner Zugehörigkeit zu den traditionellen sieben *Hauptdastgahs* weist der *Nava-Dastgah* in der zeitgenössischen Aufführungspraxis eine geringe Präsenz auf. Die modale Struktur von *Nava-Dastgah* zeichnet sich durch spezifische Charakteristika aus, die seine einzigartige Position im persischen Modalsystem unterstreichen (Farhat 1990: 81).

Die historische Bedeutung des *Nava-Dastgah* lässt sich an der Kontinuität seiner melodischen Muster ablesen. Viele der charakteristischen Melodien haben sich seit der Zeit von Hosein Qoli

(1853-1915) und Mirza 'Abdollah (1843-1918), zwei prägenden Figuren der persischen Musikgeschichte, nahezu unverändert erhalten. Diese Beständigkeit verleiht dem *Dastgah* trotz seiner Seltenheit in der Aufführungspraxis eine herausragende Stellung (Miller 2011:67).

Besonders bemerkenswert ist die etymologische Verbindung einer *Nava-Modulation* namens *Nahoft* zur sassanidischen Epoche. Diese historische Tiefe unterstreicht die kulturelle Kontinuität der persischen Musik über Jahrhunderte hinweg. Die Erhaltung von *Nava* erfüllt somit nicht nur musikalische, sondern auch kulturelle und identitätsstiftende Funktionen.



Notenbeispiel 10: *Nava-Dastgah* (Farhat 1990: 81).

Zentral für das Verständnis von *Nava-Dastgah* ist die Funktion einzelner Tonstufen innerhalb des modalen Gefüges. Die Finalis nimmt eine zentrale Position ein, wobei die melodische Aktivität sich sowohl auf den darüber- als auch den darunterliegenden Tetrachord erstreckt, mit einer Präferenz für den unteren Bereich. Die Flexibilität in der Wahl des *Aqaz* (Anfangston) – entweder die Sekunde unter der Finalis, die Finalis selbst oder die Quarte darunter – sowie die Funktion der Terz unter der Finalis als *Ist* (Ruheton) sind weitere charakteristische Merkmale (Farhat 1990: 81).

In der modalen Struktur spielen der *Shahed* (Zeugenton) und der Ruheton (*Ist*) eine zentrale Rolle. Der *Shahed* (Zeugenton) liegt auf der ersten Stufe der *Nava-Dastgah*, was der vierten Stufe der *Shur-Dastgah* entspricht, während der Ruheton auf der sechsten Stufe (zweite Stufe in *Shur-Dastgah*) zu finden ist. Diese spezifische Anordnung trägt maßgeblich zur charakteristischen Klangfarbe bei (Miller 2011:67). Die flexible Handhabung des Anfangstons bei gleichzeitiger strenger Definition von *Shahed* und *Ist* illustriert das Gleichgewicht zwischen struktureller Stabilität und performativer Flexibilität, das die persische Kunstmusik charakterisiert.

Die modale Vielfalt des *Nava* zeigt sich in seinen sechs *Gushe*: *Araq*, *Nahoft*, *Gavesht*, *Neishaburak*, *Khojaste* und *Majosli* (Miller 2011:67).

7.6.9 *Bayate Esfahan-Avaz*

Während einige Musiker *Bayate Esfahan* als Ableitung des *Homayun-Dastgah* betrachten, offenbart eine detaillierte Analyse seine eigenständige modale Identität. Die These, *Bayate Esfahan-Avaz* entstehe durch Beginn auf dem vierten Grad über der Finalis von *Homayun-Dastgah*, ist kritisch zu hinterfragen. Dies entspräche der Behauptung, der phrygische Modus sei vom dorischen abgeleitet, was die Komplexität modaler Systeme stark vereinfacht (Farhat 1990: 76).



Notenbeispiel 11: *Bayate Isfahan-Avaz* (Farhat 1990: 76).

Eine fundierte Analyse erfordert die Berücksichtigung mehrerer Faktoren:

- Melodische Schwerpunkte
- Funktionen spezifischer Tonstufen (Finalis, *Shahed*, *Agaz*, *Ist*)
- Charakteristische Intervallstrukturen
- Kultureller Kontext der Aufführungspraxis (Farhat 1990: 76)

Diese spezifische Kombination von Tonfunktionen und melodischen Bewegungsmustern unterscheidet *Bayate Isfahan* deutlich von anderen *Dastgah* wie *Homayun* und begründet seine eigenständige modale Identität im System der persischen Musik (Farhat 1990:76).

Der Vergleich mit der harmonischen Molltonleiter der westlichen Musik offenbart sowohl Gemeinsamkeiten als auch signifikante Unterschiede. Die um einen Viertelton erhöhte sechste Stufe ist nicht nur eine klangliche Nuance, sondern ein strukturell bedeutsames Element des *Avaz*. In jüngerer Zeit hat sich eine moderne Variante herausgebildet, die durch einen erhöhten

Leitton gekennzeichnet ist. Diese Modifikation spiegelt den Einfluss westlicher Harmonik wider und zeigt, wie kultureller Austausch die traditionelle Musikpraxis beeinflusst (Farhat 1990: 76).

7.6.10 *Abuata- Avaz*

Der *Abuata-Avaz* nimmt in der Welt der persischen klassischen Musik eine besondere Stellung ein. Als Abkömmling des *Shur-Dastgah* teilt er dessen tonale Grundstruktur, entwickelt daraus jedoch eine ganz eigene klangliche Identität. Diese Einzigartigkeit manifestiert sich vor allem in der spezifischen Verwendung und Betonung bestimmter Tonstufen (Miller 2011: 65).

Die tonale Grundstruktur des *Abuata-Avaz* konstituiert sich aus der Interaktion dreier essentieller Tonstufen:

- Die vierte Stufe des *Shur-Dastgah* fungiert als primärer Ankerpunkt und etabliert den charakteristischen Klangcharakter.
- Die zweite Stufe nimmt eine duale Funktion ein: a) Sie dient als sekundärer Hauptton b) Gleichzeitig fungiert sie als tonaler Ruhepunkt (*Ist*), was ihre zentrale Bedeutung für die modale Struktur unterstreicht.
- Die sechste Stufe tritt als variabler Ton in Erscheinung. Ihre flexible Intonation ermöglicht feine melodische Nuancierungen und trägt zur expressiven Vielfalt des *Avaz* bei (Miller 2011: 66).

Ein detaillierter Blick auf die tonale Struktur des *Abuata-Avaz* offenbart seine mikrotonale Komplexität:

Abuata-Avaz Skala: G A $\flat$ B $\flat$ C D E(b) $\flat$ F G.³⁴

³⁴Die Skala des *Abuata-Avaz* lautet: **G A $\flat$ B $\flat$ C D E(b) $\flat$ F G**. Die folgende Notation basiert auf der mikrotonalen Systematik der persischen Musik (vgl. Miller 2011: 66):

- **G** = Finalis und Hauptton des *Avaz*
- **A $\flat$** = kleine Sekunde über G
- **B $\flat$** = kleine Terz
- **C** = Quarte, oft als Sekundärton verwendet
- **D** = Quinte, wichtig für melodische Entwicklungen
- **E(b) $\flat$** = ein Viertelton unter E $\flat$ „*koron*“, ein sogenannter *Moteqayyer* (variabler Ton), der sich je nach *Gushe* oder Phrase mikrotonal verändern kann
- **F** = kleine Septime über G
- **G (höher)** = Oktave zur Finalis

Diese Skala illustriert die mikrotonale Natur der persischen Musik. Die Notation E(b)b indiziert einen Viertelton zwischen Eb und E, ein charakteristisches Element der persischen Musiktheorie und -praxis (Miller 2011: 66).

Trotz Unterschieden bleibt die Verbindung zum *Shur-Dastgah* erhalten, insbesondere durch die Verwendung identischer *Forud-Muster* (Kadenzformeln) und die Beibehaltung der Intervallstruktur des Tetrachords über der *Finalis*. Diese strukturellen Gemeinsamkeiten unterstreichen die Flexibilität und Variabilität innerhalb des persischen Modalsystems (Farhat 1990: 35).

7.6.11 *Dashti-Avaz*

Der *Dashti-Avaz* nimmt eine bemerkenswerte Position im System der persischen Modalitäten ein. Obwohl er eng mit dem *Shur-Dastgah* verwandt ist, weist *Dashti-Avaz* distinktive Merkmale auf, die seinen einzigartigen Charakter prägen und ihn von anderen Modi differenzieren (Farhat 1990: 39).

Dashti-Avaz besitzt einen jugendlichen, emotionalen Charakter und steht damit im Kontrast zum *Shur-Dastgah*, der als weise und beherrscht gilt. Während *Shur-Dastgah* seine Traurigkeit kontrollieren kann, äußert sich diese bei *Dashti-Avaz* in Form von leichter Rührung oder Weinen (Zonis 1973: 68).

Die modale Struktur des *Dashti-Avaz* basiert auf einer Oktavskala mit charakteristischen Intervallverhältnissen. Die tonale Hierarchie umfasst mehrere zentrale Elemente: Die *Finalis* ist mit dem des *Shur-Dastgah* identisch, erlangt jedoch primär im abschließenden *Forud* Bedeutung. Die Terz über der *Finalis* fungiert häufig als *Aqaz*, während die Quarte eine prominente Rolle in der melodischen Entwicklung spielt und gelegentlich ebenfalls als *Aqaz* dient. Die fünfte Stufe der Skala dient als *Shahed* (Zeugenton), was ihn grundlegend vom *Shur-Dastgah* unterscheidet und maßgeblich seine melodische Entfaltung beeinflusst. Bei absteigenden Bewegungen zur Quarte wird diese Quinte häufig mikrotonal erniedrigt, was eine charakteristische Klangfarbe erzeugt (Farhat 1990: 39).



Notenbeispiel 12: *Dashti-Avaz* (Farhat 1990:39).

Die tonale Struktur des *Dashti-Avaz* zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Flexibilität aus. Insbesondere die zweite Stufe der Skala kann zwischen ihrer unveränderten, diatonischen Form und einer um einen Viertelton erniedrigten Variante (semiflat) alternieren, was dem *Avaz* eine zusätzliche klangliche Dimension verleiht (Miller 2011: 66). Diese Flexibilität erstreckt sich auch auf die sechste und siebte Stufe, die für die Melodiebildung wichtig sind, aber seltener als Quinte und Quarte erscheinen (Farhat 1990: 39).

Die melodische Bewegung im *Dashti-Avaz* konzentriert sich hauptsächlich zwischen der dritten und siebten Stufe über der *Finalis*, wobei die Oktave den normalen Höhepunkt darstellt und in klimaktischen Passagen eingesetzt wird. Die melodische Fortschreitung erfolgt vorwiegend schrittweise, mit häufigen Terzsprüngen und gelegentlichen Quartsprüngen, insbesondere in Sprüngen zwischen Quarte und Septime (Farhat 1990: 39).

7.6.12 *Afshari-Avaz*

Der *Afshari-Avaz* nimmt eine bedeutende Stellung in der persischen Musik ein. Seine grundlegende Skalenstruktur lautet: F G Ap Bb C D(p) Eb F G³⁵, wobei der Anfangston dem siebten Ton der *Shur-Dastgah* entspricht – ein Hinweis auf modale Verwandtschaften innerhalb des persischen Musiksystems (Miller 2011: 66).

³⁵ Die Skalenstruktur von *Afshari-Avaz* in ihrer Grundform lautet F G Ap Bb C D(p) Eb F G, wobei folgende Notation zur Anwendung kommt (vgl. Farhat 1990: 47; Miller 2011: 66):

- F = Finalis
- G = große Sekunde über F
- Ap = A plus ein Viertelton (*sori*) – eine Erhöhung des A, typisch für persische Mikrotonalität
- Bb = kleine Terz über G
- C = Quarte über G, dient oft als Ruhepunkt (*Ist*)
- D(p) = D plus ein Viertelton – der sogenannte *Moteqayyer* (variabler Ton), der im *Daramad* zunächst als D halb erniedrigt erscheint und sich später zum natürlichen D entwickelt
- Eb = kleine Septime über F
- F (höher) = Oktave zur Finalis
- G (höher) = Wiederholung der Sekunde in der höheren Oktave

Die Verwandtschaft zu *Shur-Dastgah* über den Anfangston weist auf ein komplexes Netzwerk modaler Beziehungen hin. Dies lässt vermuten, dass das persische Modalsystem nicht als Sammlung isolierter Modi, sondern als vernetztes System verwandter modaler Entitäten konzipiert ist.

Die Tonhierarchie von *Afshari-Avaz* zeichnet sich durch spezifische Funktionen aus: Die *Finalis*, als erste Stufe der Skala, dient als theoretischer Ankerpunkt und traditioneller Schlusston (Farhat 1990: 47).

Die dritte Stufe, auch als *Ist* (Ruheton) bezeichnet, fungiert als melodisches Gravitationszentrum (Farhat 1990: 47; Miller 2011: 66). Die fünfte Stufe, *Shahed*, bildet oft den Ausgangspunkt für melodische Bewegungen (Farhat 1990: 47; Miller 2011: 66).

Eine Besonderheit stellt die sechste Stufe dar, der variable Ton oder *Moteqayyer*, dessen Intonation im Verlauf des Stückes variieren kann (Farhat 1990: 47; Miller 2011: 66).

Die strukturelle Komplexität des *Afshari-Avaz* manifestiert sich nicht nur in seiner Skalenstruktur, sondern auch in seiner dynamischen modalen Organisation. Besonders bemerkenswert ist das Zusammenspiel zwischen festen und variablen Tonstufen, das ein subtiles Spannungsfeld erzeugt. Diese Spannung wird besonders in der Beziehung zwischen der *Finalis* als stabilem Ankerpunkt und dem *Moteqayyer* als flexiblem Element deutlich.



Notenbeispiel 13: *Afshari-Avaz* (Farhat 1990: 47).

In der melodischen Entwicklung des *Afshari-Avaz* zeigen sich charakteristische Merkmale: Der variable Ton erscheint im einleitenden *Daramad* zunächst als um einen Viertelton erniedrigter Ton (semiflat) und entwickelt sich im weiteren Verlauf zu seiner unveränderten, diatonischen Form (Miller 2011: 66). Die Entwicklung des variablen Tons vom Halbton (semiflat) zum natürlichen Ton (natural, d.h. in seiner unveränderten diatonischen Position) im Verlauf des *Daramad* deutet auf eine prozessuale Auffassung der modalen Entfaltung hin. Dies steht im Kontrast zu statischen *Avaz-Definitionen* und zeigt ein dynamisches Verständnis modaler Strukturen.

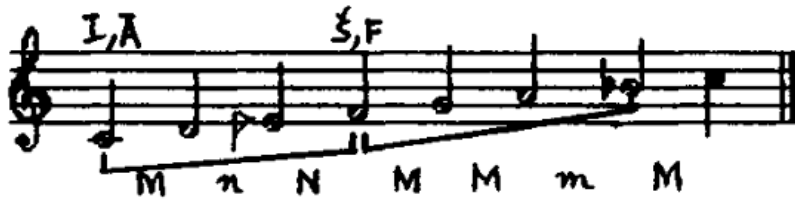
Zudem verfügt *Afshari-Avaz* über distinkte *Forud-Muster*, spezifische melodische Schlussformeln, die zur Identität des *Avaz* beitragen (Farhat 1990: 47). Von besonderem Interesse sind die mit *Afshari* verwandten *Gushe*. Zwei prominente *Gushe* Beispiele in *Afshari-Avaz* sind *Qarai* und *Araq*. In *Qarai* wird die siebte Stufe um einen Viertelton angehoben, was zu einer Verschiebung des *Shahed* zur ersten Stufe und des Ruhepunkts zur fünften Stufe führt. *Araq* hingegen hebt die siebte Stufe um einen Halbton an, was in der Skala F G Ap Bb C D E(b) F G resultiert, wobei der *Shahed* auf der ersten Stufe verbleibt (Miller 2011: 66).

Ein signifikanter Unterschied in den Analysen zeigt sich in der kontextuellen Einordnung von *Afshari-Avaz*. Farhat diskutiert den *Afshari-Avaz* im breiteren Kontext des *Dastgah*-Systems, insbesondere im Vergleich zu *Shur-Dastgah*, und deutet eine mögliche Affinität zu *Segah-Dastgah* an (Farhat 1990: 47). Miller hingegen konzentriert sich auf die interne Struktur und Flexibilität des *Afshari-Avaz*, ohne dessen Position im größeren *Dastgah*-Kontext zu erörtern. Besonders auffällig ist Millers detaillierte Analyse der *Gushes* *Qarai* und *Araq*, die in Farhats Ausführungen nicht explizit erwähnt werden. Miller legt hier den Fokus auf mikrotonale Veränderungen und deren Auswirkungen auf die modale Struktur, was einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der Komplexität und Variabilität von *Afshari-Avaz* leistet (Miller 2011: 66).

7.6.13 Bayate Tork-Avaz

Der *Bayate Tork-Avaz*, ein zentrales Element der persischen Musik, hat im Laufe der Zeit bemerkenswerte Veränderungen erfahren. Diese Entwicklung spiegelt die dynamische Natur persischer Modalität wider und bietet Einblicke in die Wechselwirkung zwischen Tradition und zeitgenössischer Praxis.

In der traditionellen Auffassung, wie sie von Farhat beschrieben wird, zeichnet sich *Bayate Tork-Avaz* durch eine spezifische modale Struktur aus. Die *Finalis* und der *Shahed* sind identisch, wobei die Quarte unter der *Finalis* als *Agaz* (Anfangston) und *Ist* (Ruheton) fungiert. Die melodische Entwicklung erfolgt charakteristisch aufsteigend im unteren Tetrachord und absteigend im oberen, mit der *Finalis* als zentralem Bezugspunkt (Farhat 1990: 43).



Notenbeispiel 14: Bayate Tork-Avaz (Farhat 1990: 43).

Diese traditionelle Struktur hat jedoch im Laufe der Zeit signifikante Veränderungen erfahren, wie Miller beschreibt. Er stellt fest, dass die Verschiebung des Anfangstons vom *Finalton* zum *Miyankhaneh* (Zwischenton) einen grundlegenden Wandel in der Konzeption des *Bayate Tork-Avaz* markiert. Dies impliziert eine Neuausrichtung der modalen Logik, die möglicherweise Einflüsse aus anderen Musikkulturen widerspiegelt (Miller 2011: 67).

Die Skalenstruktur hat sich ebenfalls gewandelt. Miller präsentiert folgende Gegenüberstellung:

Traditionell: G A B (1/4↓) C D E F G³⁶

Modern: C D E (1/4↓) F G A B (1/4↓) C (Miller 2011: 67).

Ein besonderes Merkmal der modernen Version ist die Erniedrigung der siebten Stufe um einen Viertelton, was zu einer Annäherung an einen Dur-Modus führt. Diese mikrotonale Verschiebung spiegelt die von Farhat beobachtete einzigartige tonale Organisation wider, zeigt aber auch, wie sich diese im Laufe der Zeit verändert hat (Miller 2011: 66-67).

Miller beobachtet zudem funktionale Verschiebungen einzelner Töne: Der zweite Ton der traditionellen Skala, der dem sechsten Ton in der modernen Version entspricht, hat an Bedeutung verloren. Seine Relevanz beschränkt sich nun auf spezifische melodische Kontexte, wie etwa am Ende bestimmter *Gushe*, beispielsweise im *Masnavi-Gushe* (Miller 2011: 67).

³⁶Die Buchstaben C, D, E etc. bezeichnen die Tonstufen innerhalb einer relativen Skala basierend auf westlicher Notation, wobei C als Finalis bzw. Referenzton dient. Die Notation (1/4↓) weist auf eine Vierteltonsenkung (Koron)hin, ein zentrales Element der persischen Mikrotonalität:

- B (1/4↓) = ein um einen Viertelton erniedrigtes H
- E (1/4↓) = ein um einen Viertelton erniedrigtes E

Diese Schreibweise dient der vergleichenden Darstellung traditioneller und moderner Skalenstrukturen, ersetzt aber nicht die tatsächliche Stimmung oder Intonation in der Aufführungspraxis.

Die Evolution des *Bayate Tork-Avaz* zeigt zwei wesentliche Transformationsprozesse:

- Die Vierteltonsenkung der siebten Stufe erscheint als eleganter Kompromiss zwischen traditioneller Modalität und zeitgenössischen Hörgewohnheiten.
- Der selektive Bedeutungsverlust bestimmter Tonstufen bei gleichzeitiger Beibehaltung in spezifischen *Gushes* illustriert die adaptive Natur des Systems.

Der *Bayate Tork Dastgah* illustriert, wie Farhat betont exemplarisch die Herausforderungen bei der Systematisierung persischer Modalität, wo musikalische Praxis und theoretische Konzepte nicht immer kongruent sind (Farhat 1990: 43). Diese Diskrepanz eröffnet nach Farhat neue Perspektiven für die musikwissenschaftliche Forschung zur Interaktion von Tradition und analytischer Betrachtung im Kontext persischer Kunstmusik. Miller betont diese Beobachtung, indem er die dynamische Natur modalen Systeme in der persischen Musik hervorhebt und darauf hinweist, dass traditionelle Formen im Kontext zeitgenössischer musikalischer Praktiken analysiert werden müssen (Miller 2011: 67).

7.7 Wissenschaftliche Kontextualisierung der modalen Grundkonzeption

Die detaillierte Analyse der persischen *Dastgah* und *Avaz* offenbart ein modales Geflecht von bemerkenswerter theoretischer Komplexität. Im Zentrum steht der von Farhat und Miller hervorgehobene grundlegende Unterschied zwischen westlichen und persischen Modalkonzeptionen: Die persische Modaltheorie definiert sich nicht primär durch fixierte Intervallstrukturen, sondern durch eine spezifische Anwendungsweise scheinbar identischer Tonbeziehungen, die erst in diesem Anwendungskontext ihre modale Identität gewinnen.

Die hierarchische Netzwerkstruktur mit *Shur* als „Mutter der Modi“ und zahlreichen abgeleiteten Modalitäten verdeutlicht dabei, dass Ableitungsbeziehungen komplexeren Mechanismen folgen als der bloßen Verschiebung eines Grundtons. Dies wird besonders evident in Farhats Kritik an vereinfachenden Derivationstheorien beim *Bayate Esfahan-Avaz*, die er mit der unzulässigen Gleichsetzung phrygischer und dorischer Modi vergleicht. Ein weiteres Strukturmerkmal ist die funktionale Differenzierung einzelner Tonstufen, die als Finalis, *Shahed*, *Aqaz*, *Ist* oder *Moteqayyer* distinkte modale Rollen übernehmen und deren spezifische Konstellation die modale Identität determiniert. Die *Daramad*- und *Forud*-Formeln

bilden dabei ritualisierte Ein- und Ausstiegspunkte, die die Integrität des Modalsystems bei gleichzeitiger improvisatorischer Freiheit gewährleisten.

8. Die Kunst der Improvisation in der persischen Musik: Struktur, Technik und Kreativität

Die Improvisation konstituiert ein zentrales Element der persischen Musik und ist tief in ihrer reichhaltigen Tradition verankert. Sie basiert auf *Dastgah-System*, die den strukturellen Rahmen für die künstlerische Entfaltung der Musiker definieren. Innerhalb dieser Parameter verfügen die Interpreten über die Möglichkeit, distinktive Interpretationen und Variationen zu entwickeln und somit ihre kreative Ausdruckskraft zu manifestieren.

Die Kunst der Improvisation erfordert ein profundes Verständnis der musikalischen Traditionen, exzellente technische Fertigkeiten sowie die Fähigkeit zur nuancierten emotionalen Artikulation durch musikalische Gestaltungsmittel. Sie verleiht der persischen Musik ihre charakteristische Vitalität, Spontaneität und expressive Kraft und trägt maßgeblich zu ihrer distinktiven musikästhetischen Identität bei.

Davoud Tavousi präsentiert in seinem 2021 erschienenen Artikel *Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik: Eine vergleichende Analyse* eine tiefgehende Untersuchung der Improvisationskunst in der klassischen persischen Musik. In seiner umfassenden Analyse stützt sich Tavousi auf die Forschungstraditionen bedeutender Ethnomusikologen wie Bruno Nettl und Margaret Caton, die sich intensiv mit dem *Radif* - dem kanonischen Repertoire der persischen Kunstmusik - sowie den spezifischen Unterrichtsmethoden und Lernprozessen in der persischen Musik beschäftigt haben.

8.1 Techniken und Prinzipien der Improvisation

Tavousi beschreibt, dass die Kunst der Improvisation in der persischen Musik darin besteht, innerhalb eines festgelegten modalen Rahmens spontan neue Melodien und Klanggestalten zu erschaffen, ohne dabei die Essenz und den Charakter der zugrundeliegenden *Gushe* zu verlieren (Tavousi 2021: 102).

Die Improvisation in der klassischen persischen Musik entspringt dem spontanen schöpferischen Impuls der Musiker, basiert jedoch zugleich auf einem vielschichtiger System von erlernten Regeln und Konventionen. Ein zentrales Element in der Ausbildung persischer Musiker ist das Erlernen und Verinnerlichen des *Radifs*, des kanonischen Repertoires der persischen Kunstmusik (Tavousi 2021: 101). Durch das Studium des *Radif* eignen sich die Musiker die grundlegenden Kompositions- und Improvisationstechniken wie Variation, Sequenzierung, Erweiterung und Verdichtung von Motiven an. Diese Techniken bilden das Handwerkszeug für ihre künstlerische Ausdrucksfähigkeit (Tavousi 2021: 102).

Ein zentrales Element ist die Improvisation in freiem Rhythmus, die von Dariush Safvat, ein bedeutender persischer Musiker und Musikethnologe als meditativ und mystisch exaltiert beschrieben wird. Die metrisch gebundenen Abschnitte des *Dastgah* haben möglicherweise ihren Ursprung in alten Tänzen oder Volksliedern, die von Meistern als würdig erachtet wurden, in den *Radif* aufgenommen zu werden (Miller 2011: 60). Diese Integration volkstümlicher Elemente zeigt die Adaptionfähigkeit der Tradition bei gleichzeitiger Bewahrung ihrer spirituellen Dimension.

Die Improvisation in der persischen Musik ist somit weit mehr als eine spontane Erfindung von Melodien während der Aufführung. Sie ist das Ergebnis eines langwierigen Prozesses der Aneignung, Verinnerlichung und kreativen Transformation des musikalischen Materials. Die Musiker müssen zunächst die Struktur und die Gesetzmäßigkeiten der Tradition meistern, bevor sie sich von den Vorgaben lösen und ihre eigene Stimme finden können (Tavousi 2021: 102).

Die enge Verbindung zwischen Komposition und Improvisation, zwischen Tradition und Innovation ist ein Wesensmerkmal der persischen Kunstmusik. In diesem dynamischen Gleichgewicht entfaltet sich die Kreativität und Vitalität dieser Musiktradition. Jede Aufführung wird dadurch zu einem einzigartigen Moment künstlerischer Schöpfung, in dem Tradition nicht als statisches Regelwerk, sondern als lebendige Quelle der Inspiration wirkt.

8.2 Spontanität und die Rolle des *Radif* in der Improvisation

Der *Radif* bildet das Kernrepertoire der persischen traditionellen Musik. Dieses Konzept umfasst jedoch keine klar definierten Stücke, sondern vielmehr melodische Modelle, die als Grundlage für Improvisationen dienen. Ein wesentliches Merkmal des *Radif* ist seine inhärente Variabilität, wie Farhat beschreibt: „The same piece never sounds quite the same twice, even

as performed by the same person on the same day “(Farhat 1990: 21). Diese Flexibilität in Inhalt und Länge wird durch bestimmte elementare melodische Eigenschaften ausbalanciert, die die Identität eines Stückes bewahren (Farhat 1990: 21).

Diese Variabilität innerhalb erkennbarer melodischer Strukturen ermöglicht verschiedene Ausdrucksformen und spirituelle Dimensionen, die tief in der persischen Musiktradition verankert sind.

Der *Radif* findet zudem eine erweiterte Anwendung in der Strukturierung der persischen Musik. Er bezeichnet nicht nur einzelne melodische Modelle, sondern auch die Gesamtheit der Stücke innerhalb eines jeden der zwölf *Dastgahs* den modalen Systemen der persischen Musik (Farhat 1990: 21). Farhat erläutert: „The *Radif* of, for example, *Sur* indicates all the pieces (*Daramads*, *Guses* and *Tekkes*) which are within the organisation of *Dastgah-e Sur*.“ Diese duale Verwendung des Begriffs unterstreicht die zentrale Rolle des *Radif* als organisierendes Prinzip in der persischen Musiktradition (Farhat 1990: 21).

8.3 Die Vermittlung des *Radif*

Ein bemerkenswerter Aspekt des *Radif-Konzepts* ist die Art seiner Vermittlung. Anders als in vielen anderen Musiktraditionen wird das grundlegende melodische Material nicht isoliert oder für Lehrzwecke extrahiert. Stattdessen erfolgt die Aneignung des Melodiemodells durch den ausübenden Musiker sowie den informierten Zuhörer durch wiederholtes Erleben verschiedener Interpretationen über einen längeren Zeitraum hinweg. Dieser Prozess fördert ein tiefgreifendes Verständnis für die subtilen Nuancen und Variationsmöglichkeiten innerhalb des melodischen Gerüsts (Farhat 1990: 21).

Bei genauerer Betrachtung der Rolle des *Radif* in der persischen Musikpraxis offenbart sich ein hochkomplexes System der künstlerischen Wissensvermittlung und kreativen Entfaltung. Die Besonderheit liegt dabei in der ganzheitlichen Verkörperung musikalischen Wissens. Der Lernprozess entwickelt sich spiralförmig: Jede Wiederholung einer melodischen Phrase oder eines Motivs aus dem *Radif* führt zu einem tieferen Verständnis der inhärenten Gestaltungsmöglichkeiten. Diese Vertiefung geschieht nicht durch theoretische Abstraktion, sondern durch praktische Erfahrung und unmittelbares musikalisches Erleben.

8.4 Die improvisatorische Dimension des *Gushe*

8.4.1 Theoretische Konzeption

Die melodische Struktur der *Gushe* präsentiert sich als detailliertes Fundament der persischen Improvisation. Die grundlegende Bedeutung einer *Gushe* manifestiert sich nicht primär in ihrer Auswahl oder Anordnung, sondern in der Art ihrer individuellen Ausführung. Sie fungiert als melodisches Modell, das jeder Musiker entsprechend seiner Ausbildung und künstlerischen Intention interpretiert und elaboriert (Zonis 1973: 105). Diese komplexe Struktur verdeutlicht die besondere Bedeutung der mündlichen Tradierung in der persischen Musikpraxis. Anders als in schriftlich fixierten Musikformen entwickelt sich hier eine dynamische Balance zwischen Tradition und individueller Interpretation.

Al-Farabi erkannte bereits vor über tausend Jahren die duale Natur dieser Musikform. Nach seiner Analyse existieren zwei fundamentale Elementgruppen: Die erste umfasst die essenziellen Bestandteile einer Melodie, während die zweite ihre Vervollkommnung ermöglicht – „Les éléments qui nous permettent de réaliser une mélodie sont de deux sortes: les uns constituent son existence essentielle; les autres rendent son existence plus parfaite.“³⁷ (Zonis 1973: 105). Diese frühe theoretische Erfassung zeigt die bemerkenswerte Kontinuität in der persischen Musiktradition.

8.4.2 Strukturelle Elemente am Beispiel des *Daramad*

Diese theoretische Konzeption lässt sich am Beispiel des *Daramad* im *Shur-Dastgah* konkret nachvollziehen. Das Notenbeispiel 15 demonstriert die konstanten Elemente: Ein Tetrachord (C-D koron-Eb-F) mit zwei neutralen Sekunden bildet das tonale Zentrum, wobei C als *Shahed* und Ist fungiert (Zonis 1973: 104-105).

³⁷ Übersetzung der französischen Text: Es gibt zwei Arten von Elementen, die es uns ermöglichen, eine Melodie zu realisieren: Die einen machen ihre wesentliche Existenz aus, die anderen machen ihre Existenz vollkommener (Zonis 1973: 105).



Notenspiel 15: *Daramad im Shur-Dastgah bei Maruffis Radif* (Zonis 1973: 105).

Die melodische Linie entwickelt sich vorwiegend in absteigender Bewegung - dies sind die unveränderlichen Charakteristika des *Daramad*.

Die tetrachordale Struktur fungiert dabei als effizientes System zur Generierung melodischer Variationen. Die Integration neutraler Intervalle erweitert den expressiven Spielraum deutlich über die Möglichkeiten diatonischer Systeme hinaus.

8.4.3 Techniken der musikalischen Elaboration

Die variable Dimension der *Gushe* zeigt sich in verschiedenen Elaborationstechniken: Wiederholung, Ornamentierung und Centonisation - die Verbindung bekannter Motive zu längeren melodischen Einheiten. Besonders aufschlussreich ist, wie diese Techniken ineinandergreifen und nicht als bloße technische Übung erscheinen, sondern als kunstvolle Methode zur Entwicklung musikalischer Gedanken (Zonis 1973: 105). Die Musiker nutzen sie, um eine Balance zwischen Vertrautheit und Überraschung zu schaffen - ein Prinzip, das grundlegend für die ästhetische Wirkung der persischen Musik ist. Bemerkenswert ist die Parallele zu anderen persischen Kunstformen, etwa der Teppichkunst oder Miniaturmalerei, wo ebenfalls das Prinzip der Wiederholung eine zentrale ästhetische Rolle spielt (Zonis 1973: 105).



Notenspiel 16: *Der vierte Daramad des Shur-Dastgah bei Maruffis Radif*, (Zonis 1973: 106).

Der vierte *Daramad* des *Shur-Dastgah*, überliefert in *Maruffi-Radif-Sammlung*³⁸, demonstriert eine charakteristische Gestaltungstechnik persischer Musik (Notenbeispiel 16). Die Komposition entwickelt sich durch systematische Wiederholungen kurzer melodischer Einheiten. Bemerkenswert an dieser Notation ist die Verwendung von G als tonales Zentrum - eine Besonderheit des *Maruffi-Radif*, die sich von der sonst üblichen C-Transposition unterscheidet (Zonis 1973: 105).

Die Synthese aus fester Struktur und individueller Ausgestaltung ermöglicht es dem Musiker, bei jeder Aufführung eine persönliche, dem Moment entsprechende Interpretation zu schaffen, während die charakteristischen Merkmale der *Gushe* gewahrt bleiben.

Die Analyse der Improvisationstechniken zeigt, dass die scheinbare Gegensätzlichkeit zwischen fester Struktur und freier Gestaltung in der Praxis aufgehoben wird. Die *Gushe* erweist sich somit als weit mehr als nur ein melodisches Modell - sie repräsentiert ein komplexes System kultureller Überlieferung und künstlerischer Innovation, in dem sich technische Meisterschaft, ästhetisches Feingefühl und kulturelles Wissen zu einer einzigartigen Kunstform verbinden, die traditionelle Werte bewahrt und zugleich Raum für persönlichen Ausdruck schafft.

8.5 Methodologische Aspekte der Improvisationsvermittlung in der persischen Musik

In ihrer grundlegenden Analyse der persischen Kunstmusik etabliert Zonis ein wichtiges Konzept: das melodische Repertoire „is not in itself Persian music, for what is actually played is one step beyond the radif.“ Die kreative Ausgestaltung des überlieferten Materials erfolgt durch einen Prozess, den sie als „theory of practice“ bezeichnet. Diese Praxis unterscheidet sich von westlicher Komposition durch ihren spontanen, improvisatorischen Charakter (Zonis 1973: 99).

³⁸*Maruffi* war ein bedeutender Musiker und Lehrer in der persischen Musiktradition, bekannt für seinen Beitrag zur Bewahrung und Weitergabe des *Radif*, einer Sammlung traditioneller Melodien, die als Grundlage der persischen klassischen Musik dient. Sein *Radif* ist eine der zentralen Überlieferungen, die die *Dastgah-Struktur* und die Prinzipien der Improvisation veranschaulichen. Die systematische Ordnung der Melodien in seinem *Radif* hat Generationen von Musikern und Forschern beeinflusst.

Verschiedene Meister und ihre *Radifs*: Es gibt nicht "die eine" standardisierte *Radif-Sammlung*. Historisch haben verschiedene Meistermusiker ihre eigenen *Radif-Versionen* zusammengestellt und weitergegeben. Bedeutende *Radif-Sammlungen* stammen von Musikern wie Mirza Abdullah, Ali Akbar Farahani, und auch Musa Maruffi.

Ein bemerkenswerter Aspekt dieser Tradition ist ihre Vermittlungsform. Die improvisatorische Praxis wird nicht formal unterrichtet, sondern intuitiv durch wiederholendes Lernen erworben. Wie Zonis feststellt: “the student simply absorbs the compositional procedures without being aware of them as such.” Diese Lernmethode führt zu einem charakteristischen Phänomen: Die Musiker können ihre künstlerischen Entscheidungen oft nicht theoretisch erklären (Zonis 1973: 99).

Die Aufführungspraxis selbst folgt dem Prinzip “there is no always, for no rule or custom is inviolable.” Stattdessen lässt sich der kreative Prozess als eine Reihe von Entscheidungen verstehen, von der Wahl des *Dastgah* bis zur spezifischen Ausgestaltung der *Gushe*. Diese flexible Herangehensweise erklärt auch die von Zonis beobachtete Diskrepanz zwischen theoretischer Beschreibung und praktischer Ausführung (Zonis 1973: 99).

Zonis' analytische Betrachtungen implizieren fundamentale epistemologische Fragen zur Beziehung zwischen überlieferter Form und individueller Ausdrucksweise. Das *Radif-System* bildet zwar einen musikalischen Referenzrahmen, dessen performative Umsetzung unterliegt jedoch stets einer persönlichen Interpretation. Diese charakteristische Verbindung kann als Ausdruck eines tieferliegenden kulturellen Paradigmas verstanden werden, in dem musikalisches Wissen nicht durch formale Regularien, sondern durch Verinnerlichungsprozesse weitergegeben wird.

Die dialektische Beziehung zwischen *Radif* und Improvisation offenbart eine musikästhetische Spannung, die sich in der performativen Praxis auflöst. Während westliche Musiktraditionen häufig eine deutliche Trennlinie zwischen Komposition und Interpretation ziehen, manifestiert sich in der persischen Kunstmusik ein fließender Übergang, bei dem das melodische Fundament und seine kreative Ausgestaltung untrennbar miteinander verwoben sind.

Diese Verflechtung von Struktur und Spontaneität spiegelt eine epistemologische Haltung wider, in der Wissen nicht primär als kodifiziertes Regelwerk, sondern als verkörperte Praxis verstanden wird. Die sich daraus ergebende musikalische Flexibilität ermöglicht eine kulturell verankerte Expressivität, die gleichzeitig individuellen künstlerischen Ausdruck und kollektive Identitätsbildung fördert.

Besonders hervorzuheben ist dabei die temporale Dimension der persischen Improvisation – sie stellt keine bloße Modifikation vorgegebener Modelle dar, sondern vielmehr eine zeitliche Entfaltung musikalischer Potentialität, die in den *Gushes* angelegt ist. Der Musiker fungiert

hierbei weniger als Interpret denn als Medium, durch das sich die kulturelle Tradition in einem Akt kreativer Aktualisierung manifestiert.

9. *Avaz*: Etymologie, historische Entwicklung und modale Konzeption

Die Entwicklung der klassischen persischen Musiktheorie und -praxis lässt sich besonders gut am Begriff *Avaz* nachvollziehen, dessen sprachliche Wurzeln auf das altpersische *vač-* zurückgehen. Die semantische Vielschichtigkeit dieses Terminus spiegelt zugleich die Komplexität der persischen Musikkultur wider (Tsuge 1987: 32-35).

9.1 Historische Entwicklung und begriffliche Grundlagen

Eine musikhistorisch besonders bedeutsame Quelle zur Entwicklung des *Avaz*-Konzepts findet sich im Werk *Ketāb al-adwār* des einflussreichen Musiktheoretikers Šafi-al-din Abd-al-Momen Ormavi aus dem 13. Jahrhundert. In dieser grundlegenden Schrift systematisiert er erstmals sechs verschiedene *Awāzāt* (Plural von *Avaz*): *Kavāšt*, *Kardānīya*, *Salmak*, *Nowrūz*, *Māya* und *Šahnāz*. Diese frühe theoretische Ausarbeitung legte den Grundstein für die spätere Entwicklung der modalen Strukturen in der persischen Musik (Tsuge 1987: 32-35).

Im heutigen Verständnis manifestiert sich *Avaz* in drei unterschiedlichen, aber miteinander verwobenen Dimensionen: Als Gesangsstil repräsentiert er die höchste Form der vokalen Kunstmusik Irans, die sich durch ihre enge Verbindung mit der klassischen persischen Poesie auszeichnet. In der Modaltheorie bezeichnet er spezifische Hilfsmodi des *Dastgah*-Systems, die als eigenständige Ausdrucksformen fungieren. Die dritte und vielleicht charakteristischste Dimension liegt in der besonderen rhythmischen Gestaltung – dem nicht-metrischen, improvisatorischen Stil, der sich fundamental vom metrisch gebundenen *zarbi* „which is characterized as a section played in a fixed meter“ unterscheidet (Tsuge 1987: 32-35).

9.2 Der *Avaz* als hermeneutischer Prozess

Der *Avaz* kann als hermeneutischer Prozess interpretiert werden, in dem ursprüngliche musiktheoretische Axiome kontinuierlich re-kontextualisiert wurden. Die Entwicklung

manifestiert sich nicht als linearer Fortschritt, sondern als komplexes Wechselspiel zwischen Tradierung und Innovation (Tsuge 1970: 205).

Die epistemologische Kontinuität zeigt sich in der Fähigkeit, musiktheoretische Paradigmen zu adaptieren und zu transzendieren. Der *Avaz* fungiert somit als performative Praxis, die musiktheoretische Diskurse aktiv generiert und rekonfiguriert (Tsuge 1970: 205).

Die beschriebene Entwicklung des *Avaz* demonstriert exemplarisch die Dialektik zwischen theoretischer Systematisierung und praktischer Ausführung in der persischen Musik. Der hermeneutische Prozess manifestiert sich dabei auf mehreren Ebenen: Einerseits in der kontinuierlichen Neuinterpretation theoretischer Grundlagen, andererseits in der Wechselwirkung zwischen schriftlicher Tradition und mündlicher Überlieferung. Diese Dynamik ermöglicht es dem *Avaz*, sowohl historische Kontinuität zu wahren als auch neue musikalische Ausdrucksformen zu entwickeln.

9.3 Linguistisch-melodische Interdependenz im persischen *Avaz*

Die Analyse der indo-persischen Vokalmusik offenbart eine fundamentale Wechselwirkung zwischen linguistischen Strukturen und melodischer Gestaltung. Besonders aufschlussreich ist dabei die Untersuchung der vedischen und avestischen Gesangstraditionen, die zu den ältesten Formen indo-persischer Vokalmusik zählen (Miller 2011: 108).

In der vedischen Tradition manifestiert sich ein charakteristisches Tonsystem, das auf drei benachbarten Tönen basiert. Die rhythmische Organisation dieser tritonischen Struktur weist eine direkte Korrelation zu den prosodischen Eigenschaften des Sanskrit auf. Diese Verbindung zwischen sprachlichen und musikalischen Elementen findet sich auch in anderen asiatischen Musiktraditionen, wie beispielsweise in der vietnamesischen Vokalmusik, wo Tonhöhenverläufe der Sprache die melodische Kontur determinieren (Miller 2011: 108).

Die Untersuchung der indo-persischen Vokalmusik offenbart nicht nur historische Entwicklungslinien, sondern auch fundamentale Prinzipien der Tonorganisation. Die tritonische Struktur der vedischen Tradition kann dabei als Archetyp einer systematischen Verbindung von Sprache und Melodiebildung verstanden werden. Diese frühe Form der Vokalmusik etablierte grundlegende Parameter, die sich in einigen asiatischen Musikkulturen weiterentwickelten.

Im Kontext der persischen Musik zeigt sich diese linguistisch-melodische Interdependenz in spezifischen Akzentmustern. Die für das Persische charakteristische Endbetonung spiegelt sich in musikalischen Phrasenstrukturen wider, die häufig durch einen Aufwärtssprung von einem kurzen Referenzton zu einem längeren, betonten Ton gekennzeichnet sind. Diese Struktur manifestiert sich in verschiedenen modalen Kontexten: Im *Bayate Isfahan-Dastgah* etwa in der Bewegung von der Quinte zur Oktave, im *Segah-Dastgah* von der Prime zur verminderten Terz, oder im *Chahargah-Dastgah* von der verminderten Sexte zur Oktave (Miller 2011: 108).

Die beschriebene Korrelation zwischen sprachlicher Betonung und melodischer Gestaltung im persischen *Avaz* stellt ein komplexes System musiklinguistischer Interaktion dar. Besonders bemerkenswert ist die systematische Übertragung der persischen Endbetonung in eine charakteristische melodische Bewegung, die sich durch einen aufwärtsgerichteten Intervallsprung manifestiert. Die Spezifizierung dieser Bewegung in verschiedenen modalen Kontexten drei genannten *Dastgah* demonstriert dabei die flexible Integration dieses linguistisch-melodischen Prinzips in das modale System der persischen Kunstmusik.

Von besonderem musikwissenschaftlichem Interesse ist die Tatsache, dass diese melodischen Muster nicht willkürlich erscheinen, sondern einem konsistenten Strukturprinzip folgen: Der Aufwärtssprung erfolgt systematisch von einem kurzen zu einem längeren, betonten Ton, wobei das spezifische Intervall durch den jeweiligen modalen Kontext determiniert wird. Dies verdeutlicht die hochentwickelte Synthese zwischen sprachlichen Betonungsmustern und modalen Organisation in der persischen Vokalmusik.

Die Entwicklung elaborierter Gesangstechniken steht in direktem Zusammenhang mit der Evolution poetischer Sprache. Am Beispiel der persischen Tradition wird deutlich, wie sich komplexe Verzierungstechniken als Bindeglied zwischen sprachlicher Metrik und musikalischer Gestaltung etabliert haben.

Die metrische Struktur der Poesie bestimmt dabei die Platzierung der Verzierungen. Dies wird am Beispiel des Verses *zahed-e khalvat neshin, dush be meykhane shod*³⁹ deutlich. Das metrische Muster "- v v - - v - - v v - - v -" definiert hier die Positionen der Ornamentierung, die vorwiegend auf langen Silben und besonders am Phrasenende auftreten. (Miller 2011: 108).

³⁹ Übersetzung der Verse: Der zurückgezogen lebende Asket ging gestern in die Weinschenke.

Diese enge Verbindung zwischen poetischer Metrik und musikalischer Verzierung zeigt ein fundamentales Prinzip der persischen Kunstmusik: Die Poesie gibt nicht nur den textlichen Rahmen vor, sondern bestimmt maßgeblich die musikalische Gestaltung. Diese Systematik ermöglicht es den Künstlern, Sprache und Musik zu einer organischen Einheit zu verschmelzen.

9.4 Die Vermittlung persischer Vokalmusik: Tradition und Methodik

Die Weitergabe der persischen Vokalmusik folgt einer jahrhundertealten Tradition, die sich durch ein komplexes Zusammenspiel von textlichen, musikalischen und pädagogischen Elementen auszeichnet. Die Vermittlung dieser Kunstform basiert dabei auf etablierten Strukturen, die sowohl das Repertoire als auch die Lehrmethodik umfassen.

In der traditionellen persischen Vokalmusik existiert ein flexibles System der Text-Musik-Beziehung, Texte können grundsätzlich in verschiedenen modalen Strukturen (*Gushe*) interpretiert werden, auch wenn bestimmte Text-Musik-Verbindungen traditionell etabliert sind (Miller 2011: 110).

Die Textauswahl folgt dabei festen Kriterien: Verwendung finden ausschließlich Werke der klassischen Poesie, die im traditionellen persischen Metrum verfasst sind und eine mystisch-metaphysische Dimension aufweisen. Als besonders geeignet gelten die Dichtungen von *Rumi* (1273), *Hafez* (1390), und *Sa'di* (1292). Moderne oder säkulare Dichtung findet dagegen keine Verwendung im traditionellen System (Miller 2011: 110). Die strikte Textselektion reflektiert eine zutiefst philosophische Herangehensweise an Vokalmusik. Die Beschränkung auf mystisch-metaphysische Poesie transformiert den Gesang von einer reinen Klangkunst zu einem spirituellen Kommunikationsmittel. Dichter wie Rumi repräsentieren nicht nur literarische, sondern auch philosophische und transzendente Welten, die durch musikalische Interpretation zugänglich werden.

Die pädagogische Praxis der Vermittlung basiert auf einer strukturierten Methodik. Der Unterricht erfolgt durch direkte Übertragung vom Meister zum Schüler, wobei auch im Gruppenunterricht jeder Schüler individuell seine Lektion erhält (Miller 2011: 110). Die Methode der direkten Übertragung vom Meister zum Schüler erinnert an alte Tradierungsformen von Wissen und Können. Diese Praxis geht weit über eine reine technische

Unterweisung hinaus und beinhaltet eine ganzheitliche Transmission von kulturellem Erbe, Emotionalität und künstlerischer Sensibilität.

Die Unterrichtsstunde folgt dabei einem festen Ablauf:

1. Der Meister singt die gesamte Lektion vor
2. Der fortgeschrittenste Schüler wiederholt so viel wie möglich vom Material
3. Anschließend werden kurze Phrasen vorgesungen, die jeder Schüler möglichst exakt nachahmen muss (Miller 2011: 110).

Die Lehrenden korrigieren kontinuierlich Übertreibungen und unangemessene Betonungen und demonstrieren die korrekte Artikulation der Verse im vokalen Format. Zur technischen Unterstützung und als Referenz dient das *Setar-Instrument*, das sowohl zur Begleitung als auch für spezifische Gehörbildungsübungen eingesetzt wird (Miller 2011: 110).

9.5 Historische Grundlagen der rhythmischen Konzeption in der persischen Musik

Die Entwicklung rhythmischer Konzeptionen in der persischen Musik stellt einen komplexen Transformationsprozess dar, der sich über mehrere Jahrhunderte erstreckt. Das Verständnis dieser historischen Entwicklung ist fundamental für die Analyse des heutigen *Avaz* und seiner rhythmischen Strukturen. Dabei zeigt sich eine bemerkenswerte Evolution von den frühen systematischen Theorien der mittelalterlichen Gelehrten bis zur gegenwärtigen Praxis.

Gen'ichi Tsuge zählt zu den bedeutenden Ethnomusikologen, die grundlegende Forschung zur persischen Kunstmusik geleistet haben. Seine 1970 in der Fachzeitschrift *Ethnomusicology* erschienene Studie „*Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music*“ etablierte einen innovativen analytischen Rahmen zur Untersuchung rhythmischer und metrischer Strukturen in der persischen Vokalmusik. Der besondere Wert seiner Arbeit liegt in der systematischen Erfassung der komplexen Wechselbeziehungen zwischen poetischer Metrik und musikalischer Gestaltung im *Avaz*. Die wissenschaftliche Bedeutung seiner Untersuchung manifestiert sich in der methodischen Präzision seiner Analysen sowie in der gelungenen Integration verschiedener theoretischer Perspektiven. Tsuge verknüpft detaillierte musikalische Analysen mit einem tiefen Verständnis der persischen Dichtung und ihrer metrischen Prinzipien.

Eine zentrale These in Tsuges Analyse betrifft die historische Entwicklung rhythmischer Konzeptionen in der persischen Musik, die er in seinem wegweisenden Artikel detailliert untersucht. Ausgehend von seinen Erkenntnissen lässt sich eine bemerkenswerte Entwicklungslinie nachzeichnen:

Die theoretischen Grundlagen, die von bedeutenden Musikgelehrten wie Al-Kindi (800–870), Al-Farabi (872–950) und Safi al-Din (1216–1294) etabliert wurden, manifestierten sich in zwei zentralen Konzepten: Dem *iqā* als rhythmischem Modus und dem *usul* als grundlegendem rhythmischem Prinzip. Diese systematische Herangehensweise an musikalische Zeitstrukturen erfuhr jedoch im Laufe der Zeit eine fundamentale Transformation (Tsuge 1970: 205).

Die Genese rhythmischer Theorien im islamischen Mittelalter offenbart eine bemerkenswerte Synthese verschiedener Traditionen. Den Ausgangspunkt bildete dabei die griechische Metrik-Lehre, die als theoretisches Fundament für die Entwicklung modaler Rhythmuskonzepte diente (Tsuge 1970: 205). Diese Basis erfuhr in der islamischen Welt eine bedeutsame Weiterentwicklung, wobei sich eine charakteristische Verschmelzung von Musik- und Verstheorie herausbildete. Musikgelehrte dieser Epoche zeichneten sich dadurch aus, dass sie häufig beide Disziplinen beherrschten. Im 8. Jahrhundert vertiefte sich diese Synthese, wie das Werk des Gelehrten Al-Khalil ibn Ahmad belegt, der mit seiner Entwicklung des *Arūz* neue Maßstäbe in der arabischen Verskunst setzte. In der weiteren Entwicklung löste sich die Rhythmustheorie *iqā* zunehmend von ihren prosodischen Wurzeln und etablierte sich als eigenständige Disziplin innerhalb der instrumentalen Musikpraxis des Islam, ohne dabei jedoch den Bezug zur Metrik gänzlich aufzugeben (Tsuge 1970: 205). Diese Verschmelzung verschiedener Traditionen zeigt exemplarisch, wie kultureller Austausch zu innovativen theoretischen Ansätzen führen kann. Die Verbindung von Musik- und Verstheorie erscheint dabei nicht als zufälliges Nebeneinander, sondern als logische Konsequenz eines ganzheitlichen Kunstverständnisses, das verschiedene Ausdrucksformen als Einheit begreift.

Al-Kindi, Al-Farabi und Safi al-Din initialisierten einen epistemologischen Rahmen, der die Entwicklung des *Avaz* fundamental prägte. Die Konzepte *iqā* und *usul* fungierten nicht als statische, sondern als dynamische Wissenssysteme, die musiktheoretische Transformationsprozesse ermöglichten (Tsuge 1970: 205).

Die besondere Leistung dieser theoretischen Konzeption liegt in ihrer ausgewogenen Balance zwischen Systematisierung und Anwendbarkeit. Die entwickelten rhythmischen Grundprinzipien von *iqā* und *usul* fungieren dabei als flexible Werkzeuge, die sowohl der

theoretischen Analyse als auch der musikalischen Praxis dienen. Diese bewusst angelegte Doppelfunktion erwies sich als zukunftsweisend: Das System bot einerseits einen klar strukturierten theoretischen Rahmen zur Erfassung rhythmischer Phänomene, ließ aber gleichzeitig genügend Spielraum für kreative Interpretationen und Weiterentwicklungen. Dadurch wurde es möglich, dass die theoretischen Grundlagen nicht zu einem starren Regelwerk erstarrten, sondern sich zu einem lebendigen Fundament entwickelten, das die musikalische Evolution über Jahrhunderte hinweg trug. Die nachhaltige Wirkung dieser theoretischen Innovation manifestiert sich in ihrer Relevanz für die Musikpraxis bis in die Gegenwart.

In der zeitgenössischen Musikpraxis Irans manifestiert sich historische Entwicklung in einer bemerkenswerten Dichotomie: Während die arabische Musiktradition die historischen Modi bewahrt hat, entwickelte die persische Musik, insbesondere im Gesang, eine konträre Ästhetik. Diese charakterisiert sich durch nicht-metrische Rubato-Strukturen als zentrales Gestaltungselement, wobei metrisch gebundene Formen wie *Chahar-Mezrab* oder *Kereshmeh* lediglich als kontrastierende Elemente fungieren (Tsuge 1970: 205).

Die einzige verbleibende terminologische Verbindung zur mittelalterlichen Theorietradition findet sich im Begriff *zarb*, der sich vom arabischen *darb* ableitet und heute Rhythmus, Metrum oder Trommelbegleitung bezeichnet. Diese begriffliche Transformation spiegelt exemplarisch den fundamentalen Wandel rhythmischer Konzeptionen in der persischen Musikkultur wider (Tsuge 1970: 205).

Die Entwicklung rhythmischer Strukturen in der persischen Musik lässt sich als evolutionärer Prozess der Ablösung verstehen. Der Übergang von der griechisch-arabischen Theorietradition zu einer eigenständigen Konzeption zeigt sich besonders in der Etablierung des Rubato als dominantes Prinzip im *Avaz*. Dieser fundamentale Wandel reflektiert nicht nur eine ästhetische Neuorientierung, sondern auch die kulturelle Emanzipation der persischen Musiktradition.

9.6 Metrische Systeme und rhythmische Strukturen im persischen *Avaz*

Die Beziehung zwischen metrischen Systemen und rhythmischen Strukturen bildet ein zentrales Element des persischen *Avaz*. Diese Verbindung manifestiert sich besonders in der engen Verflechtung zwischen poetischer Versifikation und musikalischer Gestaltung. Die

folgenden Ausführungen beleuchten die komplexen Systeme der Rhythmusorganisation und deren Verankerung in der persischen Sprachtradition.

9.6.1 Grundlagen der metrischen Organisation

Die rhythmische Struktur basiert dabei auf einem komplexen System der Vokallängendifferenzierung. Dieses in der traditionellen persischen Poesie verankerte System kennt zwei verschiedene Ansätze: Das klassische *Aruz-System*, dessen Prinzip der Vokalquantität die rhythmische Ausformung des *Avaz* bestimmt, steht dem silbenbasierten *Taqti'-e ahangi-System*⁴⁰ gegenüber, das vorwiegend in den rhythmisch gebundenen *tasnif-Formen*⁴¹ (eine komponierte, metrische Liedform) Anwendung findet (Tsuge 1970: 206).

Während das *Aruz-System* mit seiner quantitativen Ausrichtung die subtile rhythmische Gestaltung des *Avaz* ermöglicht, bietet das silbenbasierte *Taqti'-e ahangi-System* einen strukturierten Rahmen für die gebundenen *Tasnif-Formen*. Diese Dualität ist nicht als bloße Koexistenz zweier Systeme zu verstehen, sondern vielmehr als komplementäre Erweiterung des musikalisch-poetischen Ausdrucksspektrums.

9.6.2 Das persische *Aruz-System* und seine prosodischen Prinzipien

Die systematische Erfassung metrischer Strukturen im persischen *Aruz-System* basiert auf spezifischen prosodischen Prinzipien. Zentral ist dabei die quantitative Relation zwischen langen und kurzen Silben, wobei – ähnlich dem altgriechischen System – eine lange Silbe den zeitlichen Wert zweier kurzer Silben besitzt. Die Besonderheit liegt in der engen Verbindung zur arabischen Schrift, die die Grundlage der Silbenkonzeption bildet (Tsuge 1970: 207).

⁴⁰ In der persischen Musik bezeichnet *Taqti'-e Ahangi* (persisch: تقطیع آهنگی) die rhythmische und melodische Segmentierung einer musikalischen Phrase oder eines Gesangsabschnitts. Es ist ein wichtiger stilistischer und technischer Ansatz, bei dem der Sänger die Melodie und den Text so unterteilt, dass sie in kleinere, klar strukturierte Einheiten gegliedert werden.

⁴¹ *Tasnif* (persisch: تصنیف) ist ein Begriff aus der persischen Musiktradition und bezeichnet eine komponierte, metrische Liedform, die häufig in der klassischen persischen Musik verwendet wird. Es handelt sich dabei um ein gesungenes Stück, das im Gegensatz zur Improvisation (z. B. in der *Radif-Tradition*) vorstrukturiert ist.

Die metrische Struktur des Persischen basiert auf einem differenzierten System der Silbenlängung, das sich in der Interaktion zwischen Konsonanten und Vokalen manifestiert. Den Ausgangspunkt bildet die minimale Einheit aus Konsonant und Kurzvokal (*ba*). Durch Erweiterung dieser Grundstruktur entstehen komplexere Formationen: Die Addition eines weiteren Konsonanten oder die Substitution des Kurzvokals durch einen Langvokal führt zur Kategorie der Langsilbe (*bas* oder *bā*) (Tsuge 1970: 207). Eine zusätzliche Dimension entwickelt sich durch die Integration mehrerer Konsonanten, wobei das nasale 'n' eine spezifische Ausnahmestellung einnimmt. Diese Strukturen (*bast*) unterliegen dem Prinzip der Semi-Vokalisierung (*nim-fathe*), das einen nicht-realisierten Kurzvokal am Silbenende impliziert. Diese metrische Besonderheit tritt nur außerhalb der Positions-sensitiven Kontexte wie Zeilenenden, Halbversen (*mesrā'*) oder Versen (*beyt*) in Erscheinung (Tsuge 1970: 207).

Diese strukturelle Analyse demonstriert nicht nur die systematische Entwicklung von einfachen zu komplexen Silbenformationen, sondern schafft auch ein flexibles System musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten. Besonders die Integration des Prinzips der Semi-Vokalisierung (*nim-fathe*) fügt dieser Struktur eine weitere Dimension hinzu, die in der praktischen Ausführung bedeutsam wird.

9.6.3 Metrische Strukturen in der persischen Dichtung

Die Metrik der persischen Dichtung basiert auf einem komplexen System rhythmischer Konstruktionen. Wie der bedeutende Sprachwissenschaftler Al-Khalil ibn Ahmed aufzeigt, entsteht jedes metrische System "either by repetition of one rhythmic foot, or by the orderly combination of two feet, either in their original form or modified" (Tsuge 1970: 208).

Al-Khalil ibn Ahmed identifiziert acht primäre metrische Füße, repräsentiert durch arabische Merkworte:

1. *fā'ulōn*
3. *mafā'ilōn*
5. *fā'elāton*
7. *moṭafā'elōn*

2. *fā'elon*
4. *mostaf'elon*
6. *mafā'alaton*
8. *maf'ulāto*

(Tsuge 1970: 208).

Diese systematische Klassifikation bildet die Grundlage für die rhythmische Struktur in der persischen Poesie und Musik.

Ein aufschlussreiches Beispiel dieser metrischen Tradition findet sich im *Shahnameh* (Gedicht-Buch) von Ferdowsi aus dem frühen 11. Jahrhundert. Der betrachtete Vers verwendet das Metrum *Motaqāreb-e mosamman-e mahzuf* ⁴², ein spezifisches Versmaß der persischen Dichtung. Dieses "apocopated octameter motaqāreb" besteht aus acht Versfüßen *fa'ulon*, wobei jeweils zwei Füße am Ende jedes Halbverses verkürzt *fa'ul* werden (Tsuge 1970: 208). Dies wird im folgenden Vers deutlich:

*Kamar bast o barsākht(o) mar jang(o) rā.
Beh zin andar āvard(o) shabrang(o) rā*

(Tsuge 1970: 208).

Diese Verse, die von Warner (1909) als "Bizhan girt up his loins, armed for strife, And put the saddle on his steed Shabrang" ⁴³ übersetzt wurden, demonstrieren die präzise Anwendung des metrischen Systems in der klassischen persischen Dichtung (Tsuge 1970: 208).

9.6.4 *Dobeyti* als *Avaz-Form*: Metrische und musikalische Strukturen

Der *Dobeyti* gehört zu den frühen Gesangsformen der persischen Musiktradition. Anders als kunstmusikalische Gattungen bewahrt er in der Region *Khorasan* volkstümliche Elemente (Tsuge 1970: 209-210).

Die Versstruktur folgt dem *Hazaj-e mosaddas-e mahzuf*, einem rhythmischen Grundmuster, das sich durch die Wiederholung der Silbenfolge *maff'ilo'n maff'ilon maff'ail* auszeichnet. Dieses Schema ermöglicht eine ausgewogene Balance zwischen fester metrischer Form und gesanglicher Flexibilität (Tsuge 1970: 209-210).

⁴² Der Terminus *Motaqāreb-e mosamman-e mahzuf* bezeichnet ein spezifisches Versmaß: *motaqāreb* (sich annähernd/konvergierend) beschreibt den Grundrhythmus, *mosamman* (achtfach) bezeichnet die Anzahl der Versfüße, und *mahzuf* (verkürzt) weist auf die Kürzung am Ende jedes Halbverses hin. Im Deutschen etwa: verkürztes achthgliedriges Annäherungsmetrum.

⁴³ Übersetzung der Verfasserin: Den Gürtel band er fest, zum Kampfe bereit, Dem Nachtschwärzen legt er auf das Sattelkleid.

Die musikalische Umsetzung folgt präzisen zeitlichen Vorgaben: Die Anfangssilben werden in exakten Achtel- oder Viertelnoten realisiert. Darauf folgen gedehnter Notenwerte von mindestens zwei Dritteln einer Viertelnote. Eine besondere zeitliche Ausdehnung erfahren die Schlussilben der Versfüße, insbesondere am Ende der Halbverse. Der Übergang zwischen den Halbversen wird durch melodische Ausschmückungen gestaltet. Der abschließende Versfuß erfährt dabei die größte zeitliche Ausdehnung (Tsuge 1970: 209-210).

The image displays three staves of musical notation for a Persian vocal piece. Each staff is labeled with a Roman numeral (I, II, III) and contains a melody line with Persian lyrics written below it. The lyrics are transcribed in Latin script. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating the pitch and rhythm of the melody. The lyrics are:
 I: Ba hâr Â mad Ba hâr Â ma - ad, Khoşhâ mâ -
 II: 'A li Bâ Zol fe qâr Qan ba - ar Ja lâl Dâ -
 III: Be zan Ney Râ Ke Gham Dâ ra - - ad De le Man -

Notenbeispiel 17: *Dobeyti* gesungen beim Mirza 'Ali Qasemi in Khorasan (Tsuge 1970: 209).

9.6.5 Metrische Analyse des *Chahar-bagh* in der klassischen persischen Vokalmusik

Die Analyse des *Chahar-bagh* als komplexe Form des klassischen Repertoires ermöglicht eine vertiefte Betrachtung der Wechselbeziehungen zwischen metrischer Struktur und musikalischer Realisierung.

In der klassischen persischen Vokalmusik stellt der *Chahar-bagh*, eine berühmte *Gushe* der *Hejaz*⁴⁴, ein aufschlussreiches Beispiel für das komplexe Verhältnis zwischen poetischem Metrum und musikalischer Notation dar (Tsuge 1970: 210-211).

⁴⁴ *Hejaz* (persisch: حجاز) ist eine *Gushe* des *Shur-Dastgah*, innerhalb derer kleinere melodische Module, wie der *Chahar-bagh*, existieren. In der persischen Musiktradition reflektiert diese Struktur die improvisatorische und dynamische Natur der *Gusheh*, die sowohl als eigenständige melodische Bausteine als auch als Plattformen für weiterführende Entwicklungen dienen können. Der *Chahar-bagh* stellt somit eine spezifische melodische Bewegung innerhalb von *Hejaz* dar und verdeutlicht die verschachtelte Komplexität, die für die Aufführungspraxis dieser Musiktradition charakteristisch ist.

Obwohl der *Chahar-bagh* in der Aufführungspraxis einen freien, ungemessenen Charakter aufweist, wurde er in frühen Notationen von Ali Naghi Vaziri und Javad Maroufi - Vaziri (1887-1979) als bedeutender persischer Musiktheoretiker und Komponist, Maroufi (1889-1965) als wichtiger Dokumentarist des *Radif-Repertoires* - in einen strengen 3/4-Takt gefasst. Abolhasan Saba (1902-1957) der als bedeutender Geiger und Musikpädagoge wirkte, entwickelte später einen alternativen Notationsansatz und schlug eine 7/4-Taktart vor, die der rhythmischen Struktur der Komposition näher kommt. Dennoch können beide Notationssysteme die subtile Rhythmik dieser zwischen Gesang und Rezitation oszillierenden Aufführungsform nicht vollständig erfassen (Tsuge 1970: 210).

Die vergleichende Analyse der Notationsansätze von Vaziri, Maroufi und Saba zeigt unterschiedliche Lösungsversuche für die Herausforderung, die komplexe rhythmische Struktur des *Chahar-bagh* schriftlich festzuhalten. Während der 3/4-Takt eine vereinfachte westliche Interpretation darstellt, bietet Sabas 7/4-Notation mehr Raum für die charakteristischen melodischen Verzierungen und rhythmischen Freiheiten, die sich aus dem Versmaß *Kamel-e mosamman-e salem* ergeben.

Vaziri's:

Notenbeispiel 18: *Chahar-bagh* aus dem *Abuata-Avaz* (Tsuge 1970: 211).

Das Notenbeispiel 18 präsentiert Vaziri's Notation des *Chahar-bagh* in einer dreisystemigen Partitur. Die Notation verdeutlicht die Beziehung zwischen instrumentaler Hauptmelodie,

Gesangsstimme und Tar⁴⁵-Begleitung. Die Gesangslinie ist mit der Angabe Rubato (J= 60) versehen und enthält Triolengruppen, die auf eine flexible Zeitgestaltung hinweisen. Die Tar-Instrument Begleitung markiert durch einzelne Akzente (T) strukturelle Ankerpunkte. Der unterlegte persische Text "*Cheh Shavad... Beh Che h(e)-re-ye zar-de man Na za ri Ze Ra-he Kho da Ko ni*"⁴⁶ wird durch melismatische Ausgestaltungen erweitert, wobei die Triolenfiguren der Gesangsstimme den improvisatorischen Charakter des *Avaz* unterstreichen. Trotz der Notation im 3/4-Takt zeigt sich in der Gestaltung der Gesangslinie eine deutliche Tendenz zur metrischen Flexibilität.

Die metrische Analyse der Verse offenbart, dass der *Chahar-bagh* auf dem Versmaß *Kamel-e mosamman-e salem*⁴⁷ basiert, das sich durch acht identische Versfüße im *Motafā'elon-Metrum* auszeichnet. Diese metrische Grundstruktur bildet das fundamentale rhythmische Gerüst der Komposition (Tsuge 1970: 211).

Die Analyse des Notenbeispiels offenbart, wie die melodische Gestaltung sich von der strengen metrischen Grundstruktur löst und eine eigene rhythmische Qualität entwickelt. Besonders deutlich wird dies in der Behandlung der melismatischen Passagen, die eine subtile Balance zwischen struktureller Bindung und interpretativer Freiheit aufweisen.

9.6.6 Der *Deylaman-Avaz* eine rhythmische Flexibilität in der persischen Vokalmusik

Die Gesangstradition der persischen Musik offenbart ihre beeindruckende Vielfalt in regional geprägten Ausprägungen wie dem *Deylaman-Avaz*. Im Vergleich zu den etablierten Formen des *Dobeyti* und *Chahar-bagh* zeichnet sich dieser *Avaz* durch eine besondere rhythmische Flexibilität aus, die tief in der lokalen poetischen Praxis verwurzelt ist.

⁴⁵ Die Tar (persisch: تار) ist eine Langhalslaute mit doppelter Resonanzdecke aus Holz und gespannter Fischhaut. Als eines der wichtigsten Instrumente der klassischen persischen Musik spielt sie eine zentrale Rolle in der *Avaz*-Begleitung.

⁴⁶ Übersetzung der Verfasserin: Was würde geschehen, wenn du aus göttlicher Barmherzigkeit einen Blick auf mein blasses Gesicht werfen würdest.

⁴⁷ Der Terminus *Kamele mosammane salem* setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen: *Kamel* (arabisch: vollständig/perfekt) bezeichnet den Grundtyp des Metrums, *mosamman* (achtfach) weist auf die Anzahl der Versfüße hin, und *salem* (unversehrt/intakt) bedeutet, dass die metrische Struktur ohne Kürzungen oder Modifikationen verwendet wird. Das vollständige Metrum besteht somit aus acht identischen *Motafā'elon*-Füßen, was es zu einem der längsten und komplexesten Versmaße der klassischen persischen Dichtung macht.

Der *Deylaman-Avaz* findet sich im *Radif* von Abolhasan Saba (1902-1957) wieder. Saba dokumentierte den *Deylaman-Avaz* nicht nur in seiner Transkription für Violine und *Santur*, sondern trug damit maßgeblich zur Popularität dieser regionalen Ausprägung bei (Tsuge 1970: 214).

Die musikalische Interpretation des *Deylaman-Avaz* offenbart eine tief verwobene Beziehung zwischen poetischer Struktur und rhythmischer Gestaltung. Während andere *Avaz*-Formen auf klar definierten metrischen Mustern aufbauen, entwickelt der *Deylaman-Avaz* einen subtileren Umgang mit der Verbindung von Sprache und Musik (Tsuge 1970: 214).

Von besonderer musikwissenschaftlicher Relevanz ist die charakteristische Text-Musik-Beziehung im *Deylaman-Avaz*. Im Gegensatz zum *Dobeyti*, der präzise zeitliche Vorgaben für Anfangssilben und Versfüße hat, und zum *Chahar-bagh*, der trotz seiner freien Aufführungspraxis in bestimmten Taktarten notiert wird, zeigt der *Deylaman-Avaz* eine eigenständige rhythmische Gestaltung. Diese Flexibilität manifestiert sich besonders in der Vertonung der *Ghazal*-Verse Sa'dis und unterscheidet sich damit von den strikteren metrischen Konventionen der anderen *Avaz-Formen*.

So basiert der *Deylaman-Avaz* zwar auf der *Dashti-Dastgah*, verwendet jedoch Verse aus einem *Ghazal*⁴⁸ des Dichters Sa'di (1184-1292) (Tsuge 1970: 214).

Ein Beispiel für diese poetischen Zeilen lautet:

Chonân dar qeyd-e mehrat pây(e) bandam
Keh gu'î âhu-ye sar dar kamandam
Gâhi bar dard-e bidarmân begeryam
Gâhi bar hâl-e bisâmân bekhandam
Na Majnun-am keh del bardâram az dust
Madeh gar 'âqeli bihudeh pandam

Gesamtausgabe von Sa'di / *Ghazale* / So bin ich in der Fessel deiner Liebe gebunden (Tsuge 1970: 214).

⁴⁸ *Ghazal* (persisch: غزل) bezeichnet eine lyrische Gedichtform der persischen Literatur. Diese Versform besteht aus Reimpaaren (aa, ba, ca) und behandelt überwiegend das Thema der Liebe in all ihren Facetten - von der weltlichen bis zur göttlichen Dimension. Das *Ghazal* entwickelte sich zu einer der wichtigsten poetischen Ausdrucksformen in der klassischen persischen Kultur und wird häufig in der traditionellen Musik vertont.

Übersetzung der Verfasserin:

So fest bin ich in den Fesseln deiner Liebe gebunden, Als wäre ich eine Gazelle, gefangen in der Schlinge

Mal weine ich über unheilbaren Schmerz, Mal lache ich über meinen chaotischen Zustand

Von der Liebe blieb mir weder Verstand noch Ohr, Um der Weisen Rat zu befolgen

Als mir die Geduld völlig schwand, Trug ich meine Liebesgeschichte in die Weite

Ich bin nicht Majnun, dass ich mein Herz von der Geliebten nehme, Wenn du weise bist, oh Herr, gib mir keinen Rat

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. It is in F major (one flat) and 3/4 time. The score consists of six systems of staves. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are in Persian, with German transliterations provided below the notes. The lyrics are: "Na Maj - nu - nam Ke Del", "Bar - da - ram Az Dust", and "Na Maj - nu - nam Ke Del". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *sf*, and *pp*.

Notenbeispiel 19: Deylaman-Avaz, gesungen von Gholamhossein Banan (Tsuge 1970: 218).

Eine weitere charakteristische Eigenheit des *Deylaman-Avaz* betrifft die rhythmische Gestaltung der Melodieführung: Während üblicherweise die sprachlichen Silbenlängen die melodische Rhythmik bestimmen, werden hier - besonders deutlich in den nicht wiederholten Abschnitten des zweiten und dritten Couplets - die ersten drei Silben jeder Phrase durchgehend mit kurzen, identischen Notenwerten vertont, ungeachtet ihrer natürlichen Länge im Text (Tsuge 1970: 220).

Die Vertonung der *Ghazal-Verse* Sa'dis im *Deylaman-Avaz* zeigt eine besondere Verbindung von Text und Musik. Die rhythmische Gestaltung löst sich dabei von der reinen Textdeklamation und schafft eine eigenständige musikalische Form. Diese Interpretation unterscheidet den *Deylaman-Avaz* von anderen *Avaz-Formen*.

Der *Deylaman-Avaz* verkörpert damit die innovative Kraft regionaler Musiktraditionen im persischen Kunstmusiksystem. Er demonstriert, wie lokale musikalische Ausdrucksformen mit etablierten Kunstformen verschmelzen können.

9.7 Der Tahrir: Merkmale und transkulturelle Dimensionen einer persischen Gesangstechnik

Nach der detaillierten Untersuchung rhythmischer Strukturen und regionaler Ausprägungen des *Avaz* rückt eine weitere essentielle Dimension der persischen Vokalmusik in den Fokus: der *Tahrir*. Diese Ornamentierungstechnik transzendiert die Funktion einer einfachen musikalischen Verzierung und repräsentiert ein komplexes Ausdruckssystem, das die poetische Tiefe, emotionale Intensität und kulturelle Raffinesse der persischen Musiktradition verkörpert.

Die zentrale Ornamentierungstechnik des persischen Gesangs, der *tahrir*, zeichnet sich durch eine spezifische Stimmführung aus: "a falsetto break or cracking of the voice in the form of a grace note above, and in between the notes of, the melody line" (Miller 2011: 109).

Diese im persischen Sprachgebrauch als *chahchahe* bekannte Technik entwickelte sich besonders im Iran und Aserbaidshan zu höchster Komplexität. Nach Miller lassen sich zwei Hauptformen unterscheiden: der *Tahrir-e bolboli* (nightingallen-*Tahrir*) und der *Tahrir-e chakoshi* (hammer-*Tahrir*) (Miller 2011: 109).

Der *Tahrir* repräsentiert dabei mehr als nur eine technische Verzierung - er ist ein essentielles Ausdrucksmittel, das die emotionale Intensität des Textes unterstreicht. Seine Entstehung wird auf die Nachahmung des Vogelgesangs zurückgeführt, was sich besonders in der Bezeichnung *Tahrir-e bolboli* (Nachtigallen-*Tahrir*) widerspiegelt. Diese Naturinspiration zeigt sich in der charakteristischen Art der Stimmführung: Ähnlich wie bei Singvögeln entsteht durch die schnellen Stimmbrüche und Registerwechsel eine kunstvolle melodische Linie. Die bewusste Unterbrechung der Stimme erzeugt eine Spannung, die die poetische Aussage verstärkt und gleichzeitig die Virtuosität des Sängers demonstriert.

Die geografische Verbreitung verwandter Techniken des Tahrir erstreckt sich von Ostasien bis Spanien:

- Korea, Mongolei und Indochina zeigen eigenständige Ausprägungen
- Der lappische *joik* weist verwandte Strukturen auf
- In Indien dominieren weichere Übergänge in Form von *Glissandi*
- Die türkisch-arabische Tradition bevorzugt verschleifende Ornamente, während im irakisch-syrischen Raum auch die persische Variante praktiziert wird
- Im spanischen Flamenco finden sich vergleichbare Techniken
- Das alpine Jodeln zeigt strukturelle Parallelen (Miller 2011: 109).

Diese breite geografische Streuung ähnlicher Vokaltechniken wirft die kritische Frage auf, ob hier tatsächlich von direkten kulturellen Austauschprozessen gesprochen werden kann oder ob es sich um parallel entwickelte Phänomene handelt. Die bloße Ähnlichkeit der Techniken reicht nicht aus, um historische Verbindungen zu belegen.

Der Ursprung des *Tahrir* bleibt ungeklärt. Wissenschaftliche Hypothesen verorten seine Entstehung im indo-persischen, indo-europäischen oder allgemein asiatischen Raum. Diese weite Verbreitung ähnlicher Techniken deutet auf intensive kulturelle Austauschprozesse hin (Miller 2011: 109).

Ein weiteres distinktives Merkmal im Kontext persischer Ornamentierung stellt das langsam wogende Vibrato dar, das sich fundamental von der westlichen Praxis unterscheidet. "This is never continual or on every note as in Occidental music but merely an ornament, usually in the form of a slow wave on certain secondary notes of the modal scale." (Miller 2011: 109).

Die Platzierung des Vibratos folgt dabei strengen modalen Prinzipien. "It hardly ever falls on the tonic, 5th or 4th, but is usually used on the 7th or the 2nd." Im *Bayate Isfahan-Avaz* manifestiert sich diese Praxis in einem charakteristischen "slow play between the 2nd and minor 3rd, or the 7th and tonic." (Miller 2011: 109).

Die modale Regulierung des Vibratos in der persischen Musik repräsentiert eine spezifische Ästhetik der Tongestaltung. Im Gegensatz zur westlichen Tradition manifestiert sich hier ein selektiver Einsatz des Vibratos als strukturelles Element des modalen Systems, das zur Artikulation hierarchischer Tonbeziehungen beiträgt.

Die Vokalimprovisation des *Tahrir* besonders in den rhythmisch freien *Gushe-Passagen*, basiert auf einem etablierten System von Ausrufen und bedeutungstragenden Silben. Dabei hat sich eine Hauptsilbe herauskristallisiert, deren etymologische Wurzeln verschiedene kulturelle Einflüsse aufzeigen: "with the syllable *yo* which might come from *yar* (beloved) or maybe the Arabic *ya* (oh!)" (Miller 2011: 109). Das traditionelle Repertoire umfasst weitere bedeutungstragende Silben: *aman* (oh!), *jan* (meine Seele), *del* (Herz), *aziz-e man* (mein Lieber), sowie die Ausrufe *ey*, *ay* oder *vay* (Miller 2011: 109).

bemerkenswert ist Farhats Konzeptualisierung des *Tahrir* als jene musikalische Sektion, die sich am weitesten dem Ideal der kreativen Schöpfung annähert. Die kreative Freiheit in der Ausführung des *Tahrir* ist jedoch in ein komplexes System traditioneller Ausbildung eingebettet. Die expressive Gestaltung setzt eine fundierte Kenntnis der Tradition voraus, die nur durch intensive Studien unter der Anleitung von Meistern erworben werden kann. Diese pädagogische Dimension manifestiert sich in der progressiven Vermittlung von *Radifs*, die als melodische Modelle zunehmender Komplexität den Weg zur improvisatorischen Meisterschaft strukturieren (Farhat 1978: 111).

9.7.1 Strukturelle Dimension des *Tahrir*

Die technisch-strukturelle Analyse des *Tahrir* offenbart seine komplexe Funktionalität innerhalb des *Avaz*. Der *Tahrir* erfüllt weit mehr als eine simple melodische Verzierung – seine zentrale Rolle liegt in der rhythmischen Gestaltung und Phrasenstruktur. Wie Tsuge präzisiert, dient er dazu, "not merely to embellish the melodic line, but also to conclude a phrase". Die musikalische Energie kulminiert dabei im *Tahrir* und erzeugt eine organische Phrasengliederung (Tsuge 1970: 222).

Charakteristisch für den *Tahrir* ist seine spezifische Platzierung auf langen Silben, typischerweise kurz vor dem Phrasenende. Die nachfolgenden Silben werden mit reduzierter klanglicher Intensität ausgeführt, da die gesamte musikalische Spannung bereits im *Tahrir* entladen wurde (Tsuge 1970: 222). Diese technische Disposition wird von Hormoz Farhat, persischer Musikwissenschaftler in seinem Artikel *Form and Style in Persian Music* (1978) erweitert, indem er den *Tahrir* nicht nur als vokales, sondern auch als instrumentales Ornament charakterisiert, das dem Interpreten einen dezidierten Raum für expressive Gestaltung bietet (Farhat 1978: 111).

9.7.2 Formale Organisation des *Tahrir* im *Gushe-Form*

Die strukturelle Einbettung des *Tahrir* in die *Gushe-Form* wird von beiden Autoren unterschiedlich, aber komplementär beschrieben. Nach Tsuge gliedert sich ein *Gushe* als musikalische Grundform in vier distinkte Abschnitte:

- "*Daramad* (introduction)"
- "*Sher* (poem) *Kereshmeh* in the fixed rhythm (6/8 + 3)"
- "*Tahrir* (melisma: demonstration of vocal technique)"
- "*Forud* (cadence)" (Tsuge 1970: 223)

Farhat hingegen präsentiert eine dreiteilige Formkonzeption, in der der instrumentale *Daramad* initial die modale und atmosphärische Grunddisposition etabliert, gefolgt von einem lyrisch geprägten *Poem*-Abschnitt. Der *Tahrir* bildet den dritten konstituierenden Teil dieser Form (Farhat 1978: 111).

Die unterschiedlichen Formkonzeptionen von Tsuge und Farhat offenbaren die Flexibilität der *Gushe-Form*. Diese Flexibilität ist nicht als Widerspruch zu verstehen, sondern spiegelt die lebendige Tradition wider, in der verschiedene regionale und historische Interpretationen koexistieren. Die Form erscheint weniger als starres Gerüst, sondern vielmehr als dynamischer Rahmen für künstlerische Expression.

Der *Tahrir* manifestiert sich als multidimensionales Phänomen der persischen Musikkultur, das weit über seine technisch-vokale Funktion hinausreicht. In seiner Komplexität vereint er nicht nur ästhetische und spirituelle Aspekte, sondern fungiert auch als paradigmatisches Element persischer Kunstmusik. Die dialektische Beziehung zwischen rigider Formgebung und expressiver Gestaltungsfreiheit, die sich im *Tahrir* kristallisiert, ermöglicht ein tiefgreifendes Verständnis der zugrunde liegenden musikästhetischen Prinzipien.

10. Schlussfolgerung

Die Untersuchung der persischen Musiktradition im historischen Zeitraum von der Antike bis zum 19. Jahrhundert führt zu mehreren grundlegenden Erkenntnissen bezüglich ihrer Terminologie, Konzepten, theoretischen Fundierung und kulturellen Einbettung. Die terminologische Analyse zeigt eine bemerkenswerte Evolution musikalischer Begrifflichkeiten, die kulturhistorische Entwicklungen widerspiegelt. Zentrale Termini wie *Dastgah*, *Gushe*, *Radif* und *Avaz* haben dabei eine semantische Erweiterung erfahren, die ihre Anpassung an veränderte musikästhetische Paradigmen dokumentiert. Besonders aufschlussreich ist die Transformation des *Avaz-Begriffs*, dessen Bedeutungswandel von einer modalen Kategorie zu einem mehrdimensionalen Konzept mit vokaler, modaler und rhythmischer Komponente einen exemplarischen Fall terminologischer Differenzierung darstellt.

Auf konzeptioneller Ebene offenbart die Untersuchung einen signifikanten Wandel von kosmologisch orientierten zu systematisch-analytischen Musikkonzeptionen. Die sassanidische Vorstellung eines auf kalendarischen Prinzipien basierenden musikalischen Systems (sieben Modi, 30 Modulationsformen, 360 Melodien) wurde durch Al-Farabis philosophisch-mathematische Konzeption transformiert, die empirische Beobachtung mit rationaler Analyse verband. Die später erfolgte Entwicklung des *Dastgah-Systems* während der *Qajar-Periode* stellt keine bloße Restauration älterer Konzepte dar, sondern eine innovative Restrukturierung, die auf pragmatischen Bedürfnissen der musikalischen Praxis basierte. Die musiktheoretische Analyse lässt die Erkenntnis zu, dass persische Modalität auf fundamentalen Prinzipien basiert, die sich von westlichen Tonalitätskonzepten unterscheiden. Das modale Denken operiert nicht primär mit absoluten Tonhöhen oder fixen Intervallstrukturen, sondern mit funktionalen Beziehungen zwischen Tönen. Die Identität eines Modus wird weniger durch seine Skala als durch charakteristische Bewegungsmuster, melodische Formeln und die hierarchische Organisation der Tonstufen definiert. Dieses relationale Tonalitätskonzept ermöglicht eine Flexibilität, die der persischen Musik ihre charakteristische expressive Vielfalt verleiht. Die Untersuchung der Einflussfaktoren belegt eine kontinuierliche Interaktion zwischen musikalischen Praktiken und ihrem sozialen, religiösen und intellektuellen Umfeld. Die frühe Einbindung von Musik in rituelle Kontexte, wie sie in den elamitischen Felsreliefs dokumentiert ist, die Institutionalisierung am sassanidischen Hof, die wissenschaftliche Systematisierung im islamischen Mittelalter und die Adaptation an veränderte soziale

Strukturen in der Qajar-Zeit verdeutlichen die Reaktionsfähigkeit der persischen Musiktradition gegenüber kulturellen Transformationsprozessen. Ein zentrales Ergebnis betrifft die Balance zwischen Tradierung und Innovation als konstitutives Merkmal persischer Musikkultur. Das *Radif-System* erweist sich dabei als paradigmatische Struktur, die gleichzeitig die Bewahrung musikalischer Archetypen und deren kreative Neuinterpretation ermöglicht. Die Improvisationspraxis basiert auf der dialektischen Spannung zwischen struktureller Determination und künstlerischer Freiheit, die dem Interpreten einen kreativen Spielraum eröffnet, ohne die modalen Grundprinzipien zu verletzen. Die Analyse der Beziehung zwischen poetischer Metrik und musikalischer Gestaltung im *Avaz* führt zur Erkenntnis eines elaborierten Systems linguistisch-musikalischer Korrespondenzen. Das auf quantitativen Silbenverhältnissen basierende *Aruz-System* bildet die Grundlage für spezifische rhythmische Strukturen in der Vokalmusik, wobei regionale Ausprägungen wie *Dobeyti*, *Chahar-bagh* und *Deylaman* unterschiedliche Adaptionenformen dieses metrischen Prinzips repräsentieren. Die Untersuchung der modalen Differenzierung im *Dastgah-System* zeigt, dass jeder Modus mehr als eine bloße Tonskala darstellt – er verkörpert ein komplexes System melodischer Konventionen, charakteristischer Bewegungsmuster und emotionaler Assoziationen. Die komparative Analyse verschiedener *Dastgahs* offenbart dabei ein hierarchisches Netzwerk, in dem primäre und sekundäre Modi durch spezifische transformative Beziehungen verbunden sind.

Die Erforschung der instrumentalen Tradition belegte die zentrale Rolle von Instrumenten nicht nur als klangliche Medien, sondern auch als theoretische Modelle und kulturelle Symbole. Al-Farabis Konzeption der *‘Ud* als experimentelles Instrument zur Verifikation modaler Theorien exemplifiziert dabei die enge Verbindung zwischen instrumentaler Praxis und theoretischer Reflexion in der persischen Musiktradition. Diese Erkenntnisse führen zum Verständnis der persischen Musik als ein kohärentes, aber flexibles System, das seine Identität nicht durch statische Strukturen, sondern durch dynamische Prinzipien bewahrt. Die terminologische Präzision, konzeptionelle Tiefe, theoretische Sophistikation und kulturelle Adaptionenfähigkeit der persischen Musiktradition erklären ihre bemerkenswerte historische Persistenz über mehr als zwei Jahrtausende trotz tiefgreifender kultureller und politischer Umwälzungen. Diese Untersuchung eröffnet neue Forschungsperspektiven zur Interaktion zwischen musikalischen Traditionen im eurasischen Raum, zur Reziprozität zwischen Theorie und Praxis in Musikkulturen und zur Transmission musikalischen Wissens in primär oral geprägten

Traditionen. Die persische Musik erweist sich dabei als exemplarischer Fall einer hochentwickelten Kunstmusik, deren Studium fundamentale Einsichten in die Beziehung zwischen Musik, Gesellschaft und kultureller Identität vermittelt.

11. Quellenverzeichnis

Caton, Peggy: *The Music Theory of Al-Farabi. Farabi's concept of music theory, performance, and philosophy*, Unpublished class paper, Comparative Music Theory (missing pp. 14-15), University of California, Los Angeles (UCLA), Winter 1973.

Collon, D. / Pullar, J. / Amiet, P. / Roaf, M. / Waele, E. / Stronach, D. / Azarpay, G. / Haerinck, E.: Art. "Iran, ancient" (2003), in: Grove Art Online, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000041472>, Zugriff: 14.04.2025.

Engel, Carl: *The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews*. London: John Murray 1864.

Farhat, Hormoz: *The Dastgah Concept in Persian Music*. Dissertation, University of California - Los Angeles, 1965.

Farhat, Hormoz: *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.

Farhat, Hormoz: „Form and Style in Persian Music", in: *The World of Music* 20/2 (1978), S. 109–118.

Khaksar, S. und Henkelman, Wouter F. M.: „Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran", in: Eneix, L. C. (Hrsg.), *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound: Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta*, Myakka City: Myakka City 2014, S. 211–231.

Miller, Lloyd: *Music and Song in Persia. The Art of Āvāz*, London; New York: Routledge 2011.

Nettl, Bruno: *The radif of Persian music. Studies of structure and cultural context in the classical music of Iran*, Champaign, Ill.: Elephant & Cat 1992 (Rev. ed. of: *The radif of Persian music*, 1987).

Tavousi, Davoud: "Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in persischer Musik: Eine vergleichende Analyse", in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18(1) (2021), S. 101–126.

Tsuge, Gen: Art. "ĀVĀZ" (1987), in: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. III, Fasc. 1, pp. 32–35, <https://www.iranicaonline.org/articles/avaz>, Zugriff: 08.02.2024.

Tsuge, Gen'ichi: „Rhythmic Aspects of the Āvāz in Persian Music", in: *Ethnomusicology* 14/2 (1970), S. 205–227.

Wiesehöfer, Josef: *Ancient Persia. From 550 BC to 650 AD*, London, New York: I.B. Tauris Publishers 1996.

Zonis, Ella: *Classical Persian Music. An Introduction*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1973.

Abstract (Deutsch und Englisch)

Diese Masterarbeit untersucht die Tradition der persischen Musik von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, mit besonderem Fokus auf ihre Terminologie, musiktheoretischen Konzepte, modalen Strukturen und kulturhistorischen Einflussfaktoren. Im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes werden archäologische, ethnomusikologische und historische Quellen ausgewertet, um die Entwicklung der persischen Musikpraxis und -theorie zu rekonstruieren.

Die Untersuchung beginnt mit einer Analyse prähistorischer musikalischer Zeugnisse, insbesondere der elamitischen Felsreliefs von Kūl-e Farah, und verfolgt die Entwicklung durch die achämenidische, parthische und sassanidische Epoche. Besonderes Augenmerk gilt der wissenschaftlichen Transformation der persischen Musiktheorie durch al-Farabi (872–950), dessen Werk einen Wendepunkt in der systematischen Fundierung der musikalischen Praxis darstellt.

Das Kernstück der Arbeit bildet die Analyse des *Dastgah*-Systems als zentrales Ordnungsprinzip der persischen Kunstmusik seit der Qajar-Periode (1787–1925). Die detaillierte Untersuchung der zwölf modalen Systeme – sieben Haupt-*Dastgahs* und fünf *Avazs* – offenbart die komplexen strukturellen, melodischen und emotionalen Eigenschaften jeder einzelnen Modalität. Die Bestandteile des *Radif*-Systems als kanonisches Repertoire modaler Melodien werden hinsichtlich ihrer Funktion für Tradition und Improvisationspraxis analysiert.

Ein besonderer Abschnitt ist dem *Avaz* als vokaler Ausdrucksform und seiner kulturhistorischen Entwicklung gewidmet. Dabei wird die sprachlich-melodische Wechselwirkung zwischen persischer Dichtung und Gesang als zentrales Gestaltungselement herausgearbeitet. Die Untersuchung des *Tahrir* als charakteristische Verzierungstechnik und ihrer strukturellen Einbettung in die musikalische Form rundet die Analyse ab.

Diese Arbeit leistet einen Beitrag zum Verständnis der Geschichte der persischen Musik als kontinuierlicher Entwicklung, die trotz kultureller Umbrüche eine bemerkenswerte Kohärenz aufweist und zugleich eine hohe Anpassungsfähigkeit an veränderte gesellschaftliche Bedingungen zeigt. Die identifizierten Grundprinzipien modalen Organisation, improvisatorischer Praxis und Text-Musik-Beziehung erweisen sich als beständige Elemente, die die Identität dieser musikalischen Tradition bis in die Gegenwart prägen.

Abstract

This master's thesis examines the tradition of Persian music from antiquity to the 19th century, with particular focus on its terminology, theoretical concepts, modal structures, and cultural-historical influences. Through an interdisciplinary approach, archaeological, ethnomusicological, and historical sources are evaluated to reconstruct the evolution of Persian musical practice and theory.

The investigation begins with an analysis of prehistoric musical evidence, particularly the Elamite rock reliefs of Kūl-e Farah, and traces the development through the Achaemenid, Parthian, and Sassanid periods. Special attention is devoted to the scientific transformation of Persian music theory by al-Farabi (872–950), whose work marks a turning point in the systematic foundation of musical practice.

The core of the thesis analyzes the *Dastgah* system as the central organizing principle of Persian art music since the Qajar period (1787–1925). A detailed examination of the twelve modal systems—seven main *Dastgahs* and five *Avazs*—reveals the complex structural, melodic, and emotional qualities of each mode. The components of the *Radif* system, as a canonical repertoire of modal melodies, are analyzed with regard to their role in both tradition and improvisational practice.

A focused discussion is dedicated to the *Avaz* as a vocal form of expression and its cultural-historical development, highlighting the interdependence between Persian poetry and melody as a central stylistic element. The examination of the *tahrir* as a characteristic ornamentation technique and its structural function within musical form completes the analysis.

This thesis contributes to the understanding of Persian music history as a continuous development that, despite cultural upheavals, displays remarkable coherence while simultaneously adapting to changing social conditions. The identified principles of modal organization, improvisational practice, and the relationship between text and music prove to be enduring elements that shape the identity of this musical tradition up to the present day.