

Ursula Reinhard / Max Peter Baumann

ŞAH TURNA-ZUM LIEDREPERTOIRE EINER ZEITGENÖSSISCHEN
AŞIK-SÄNGERIN

Das gesamte Liedrepertoire der âsik-Sängerin Şah Turna Dumlu-
pınar soll nach ihrer eigenen Aussage rund 200 Lieder und Ge-
sänge umfassen. In mehreren Zusammenkünften sang uns die
Sängerin in den Jahren 1981 und 1982 zur musikalischen Doku-
mentation siebenzig Lieder. Diese Lieder verteilen sich auf
vierzig Eigenschöpfungen und dreizehn Wiederholungen (z.T.
als Varianten), sowie auf acht Lieder von Pir Sultan Abdal ¹⁾,
ein Wiegenlied und acht Volkslieder. Die Volkslieder sang Şah
Turna lediglich zur Demonstration auf unser Bitten, weil -
wie sie sich äußerte - âşik im allgemeinen keine Volkslieder
öffentlich vortragen. Solche Volkslieder vor einem Publikum
zu singen, kam ihr eher seltsam vor ²⁾.

Anhand der siebenzig aufgezeichneten Lieder, die von ihren In-
halten und Formen her einen repräsentativen Querschnitt des
Gesamtrepertoires von Şah Turna ausmachen, soll im folgenden
versucht werden, die Liedtypen der Sängerin herauszuarbeiten
und zu charakterisieren. Die aufgrund dieser Lieder gewonne-
nen allgemeinen Aussagen zu den Liedtypen sollen jeweils an
einem exemplarischen Einzellied des näheren spezifiziert wer-
den. Im Zentrum der Betrachtung stehen damit weniger die
textlich-inhaltlichen als vielmehr die musikalisch-formalen
Aspekte ³⁾.

Von den vierzig eigenen Liedern sang Şah Turna insgesamt:

- 21 politische Lieder (politik türküler)
- 5 Lieder über das Gastarbeiterproblem (yabancı işçiler türküleri)
- 5 Sehnsuchtslieder (hasret türküleri)
- 4 "Lebenslieder" (hayat türküleri) über ihr eigenes Schicksal
- 2 Totenklagen (ağıt)
- 1 Liebeslied (aşk-türküsü), das sie nur auf die Frage, ob sie keine Liebeslieder gemacht habe, sang
- 2 religiöse Lieder (dinî türküler).

In musikalischer Hinsicht können diese Gesänge in sechs Typen eingeteilt werden, in:

- 11 marş- (Marsch-)Lieder, von denen 9 politischen Inhalts sind, und 2 Gastarbeiterlieder,
- 3 azerî- (aserbeidschanische) Lieder, davon 2 politische und 1 Gastarbeiterlied,
- 7 kırık-hava- (zerbrochene Melodie) ähnliche Lieder, darunter 1 Lebens-, 2 Sehnsuchts-, 1 Liebes-, 2 politische und 1 Gastarbeiterlied,
- 7 uzun hava (lange Melodie), davon 2 Totenklagen, 2 politische Klagelieder, 1 Lebenslied und 2 Sehnsuchtslieder,
- 10 âşık-havası (âşık-Weise), davon 7 politische Lieder, 1 Gastarbeiter-, 1 Lebens- und 1 Sehnsuchtslied,
- 2 Lieder, die zusammengesetzt sind aus uzun hava- und aus kırık hava-Teilen (lange und zerbrochene Melodie), davon 1 semah (religiöser Tanz der Alevi/Bektaşî) und 1 politisches Lied.

Ein Drittel der Lieder (13), nämlich die marş- und die azerî-Lieder, weisen einen neuen Stil auf. Sie gehören zu den Kontaktprodukten 4) mit Ländern außerhalb der Türkei, wozu Europa mit 11 marş-Liedern und Aserbeidschan mit 3 azerî-Liedern zu zählen sind. Diese 14 Lieder bilden ein Novum innerhalb der musikalischen Tradition der âşık und sind von Şah Turna's eigenem Stil geprägt. Es scheint bemerkenswert, daß die Sängerin nur politische Lieder - die Gastarbeiterlieder eingeschlossen - in diese Form gebracht hat, während sie andere Inhalte in überlieferte Formen gegossen hat. Von den der Tradition verbundenen 26 Liedern haben nämlich die Hälfte (13) Sehnsucht, persönliches Schicksal, Religion und Klagen zum Inhalt. Die andere Hälfte ist der Politik und dem Gastarbeiterproblem gewidmet.

Şah Turna sagt, daß sie für ihre Lieder zwei Makame benutzt, nämlich den uşşak und den hicaz. Das ist ungewöhnlich für die âşık aus Anatolien. Wenn dort der Begriff "makam" erwähnt

wird, dann nur im Sinne von Melodie ⁵⁾, denn diese Tonreihen gehören in der Türkei nur zur Kunstmusik ⁶⁾. Şah Turna erwähnte, daß sie die Makame durch Radio- und Kassettenmusik gelernt habe. Sie konnte aber nicht für alle Lieder sicher sagen, welche Makame sie verwendet hat, "da ich in der Musiktheorie nicht so bewandert bin wie ein Radiosänger" ⁷⁾. Auch konnte sie die Reihen nicht gesondert von den Liedmelodien spielen, was vermuten läßt, daß sie letztlich doch wie andere âşık makam als Melodiemodell begreift. Ausdrücklich bezeichnete sie drei marş-, zwei kırık hava, eine uzun- und drei âşık-havası-Lieder als im uşşak komponiert. Der hicaz mit dem Eineinhalbtonschritt ist in Şah Turna's Liedern nach ihren eigenen Angaben im marş-Typ und in der kırık hava kein einziges Mal vertreten, dafür einmal in der uzun hava und zweimal in der âşık-havası. Der Sängerin scheint dieser makam für straff metrisierte Lieder nicht geeignet zu sein, hat er doch mit seinem Eineinhalb-Tonschritt einen "weiche Ausdruck.

Um Şah Turna als âşık charakterisieren zu können, müssen die verschiedenen musikalischen Gattungen, die sie (wenn auch teilweise abgewandelt) für ihre Lieder benutzt hat, beschrieben werden. Es sind die traditionellen Arten der kırık hava, der uzun hava, der âşık-havası und die neuen des azerî-Typs, der in der letzten Zeit in der Türkei sehr beliebt ist, und der marş, der ein Viertel ihrer Lieder einnimmt.

* * *

Mit marş, wie Şah Turna einen Teil ihrer Lieder vom musikalischen Gesichtspunkt aus bezeichnet, ist nicht der europäische und auch nicht der Janitscharen-(mehter)-Marsch zu verstehen. Alle Lieder dieser Gattung sind in einem straffen, meist zweier, vierer oder 6/8-Metrum gehalten. Sie haben einen vorwärtsdrängenden, mitreißenden Charakter, der durch die vollen, für türkische Lieder bezeichnenden Bordunklänge in der raschen saz-Begleitung ⁸⁾ (ihren Vor-, Nach- und

Zwischenspielen) noch verstärkt wird. Als türkisches Merkmal kann auch der geringe Ambitus (in Beisp. 1 Terz und Sekunde der einzelnen Textzeilen) im Rahmen rhythmisch straffen Geschehens gelten. Nicht türkisch ist das dadurch bedingte gänzliche Fehlen des Deszendenzmelos, und westlich ist die fast völlig temperiert, d. h. ohne Erhöhungen und Vertiefungen der einzelnen Töne, also ohne Kolorierung gesungenen Partien.

Der Text wird so gut wie immer syllabisch unterlegt. Die textliche Gestaltung bleibt der türkischen Tradition verbunden, wie auch die gelegentliche Einteilung in 6/8-Metren.

Alle türkischen Volks- und auch die der türkischen Volksmusik nahestehenden Lieder der Şah Turna sind strophisch. Das gilt auch für ihre marş-Lieder.

Von den elf marş stehen acht in der dichterischen Form der koşma mit dem Endreim x y x y in der ersten Strophe, d. h. in der ersten Strophe ist der Reim der zweiten wie der vierten Zeile identisch. In allen anderen Strophen wird dieser Reim dann jeweils nur in der vierten Zeile wiederholt. Meistens werden nicht nur Reime, sondern ganze Zeilen für die zweiten und vierten Verse der ersten Strophe und die vierten Zeilen aller anderen Strophen verwendet, so daß ein Zeilenrefrain die Lieder durchzieht, was zu einer wesentlichen Verstärkung der wichtigen inhaltlichen Aussagen führt. Da die türkische Volksdichtung der Silbenzählung unterliegt, müssen alle Zeilen eines Gedichtes dieselbe Silbenanzahl aufweisen. Von den oben genannten acht koşma in den marş-Liedern haben fünf Texte elf und zwei acht Silben, was den koşma-Regeln entspricht. Ein koşma bei Şah Turna hat die ungewöhnliche Zahl von sieben Silben in der ersten Strophe. Siebensilbler sind sonst nur die mani, die im allgemeinen zu Tanz-, leichten Liebes- oder Sängerwettstreit-Liedern gehören und die es schon vor der Einwanderung der Türken nach Anatolien in Zentralasien gegeben hat. In einigen Liedern

verwendet şah Turna nur in der ersten Strophe die mani-Form, die anderen Strophen sind im koşma gearbeitet. Diese Gedichte können dann auch acht- oder elfsilbige Zeilen haben. Da diese Mischform bei der Sängerin öfter vorkommt, wollen wir sie mani-koşma nennen (vgl. Tab. I).

Bis auf eines weisen alle marş-Lieder ganzzeilige Refrains auf. In den meisten Fällen korrespondieren die vierzeiligen koşma-Texte in der 1. Strophe mit den Melodiephrasen A A B A ⁹⁾. Es kommen also drei gleiche, wenn auch variierte und eine zweite Melodiephrase auf zwei plus zwei unterschiedlich gereimte Textphrasen. Die Strophen bestehen daher aus mehr Text- und weniger Melodiephrasen. Das bedeutet, daß der dichterische Atem länger als der musikalische ist, was allgemein für viele âşık-Lieder zutrifft. Darüber hinaus stimmen die textlichen nicht mit den musikalischen Phrasen überein, so daß Melodie und Gedichte als unabhängige Gebilde erscheinen (vgl. Tab. I + II).

<u>koşma</u> im <u>marş</u> -Typ:			Tab. I
Zeilen	Reim, 1. Strophe	Silbenzahl	Melodiephrasen ⁹⁾
1	x	8 oder 11	A
2	y		A
3	x		B
4	y		A
Reim, weitere Strophen			
1	x		A
2	x		A
3	x		B
4	x		A

mani-koşma im marş-Typ: Tab. II			
Zeilen	Reim, 1. Strophe	Silbenzahl	Melodiephrasen
1	x	7	A
2	x	(oder 8,	B
3	y	oder 11	A
4	x	in anderen Liedtypen)	A
Reim, weitere Strophen			
1	x		A
2	x		B
3	x		A
4	y		A

Der folgende marş (Beispiel I) "Bas düğmeye her gün akort ha akort" / "Drückt auf den Knopf, jeden Tag Akkord, Akkord" ist ein fünfstrophiges Lied zu je vier Verszeilen. Die Zeilen setzen sich aus je einem Elfsilbler zusammen. Ausnahmen dazu bilden jeweils nur die hey-hey-Ausrufe zu Beginn einer jeden Strophe. Dieser Ausruf steht unmittelbar vor Beginn des eigentlichen Liedes und richtet in der Fixierung des Tonraumbewußtseins als Halteton alle Aufmerksamkeit auf die folgende Weise 10). Die Melodie entwickelt sich so aus dem Nucleus einer Rufterz - die ein typisch türkisches Stilmerkmal ist - wobei das rezitierende Element in Verbindung mit der Textdeutlichkeit überwiegt. Der Ambitus weitet sich unter Erhöhung der Rufterz um einen Ganzton in der dritten Melodiezeile zu einem Quartraum aus, wobei der Anruf hey nicht als Zeile gezählt wird. Strukturell sind aber nur diatonische Melodieschritte mit großen und kleinen Sekunden vorhanden. Formal bildet die Strophe im Ablauf der zwei

wiederholten Melodiephrasen eine geschlossene dreiteilige Form: hey - A A /:B:/ A A

Beispiel I: Bas düğmeye her gün akort ha akort (mars)

$\text{♩} = 101 (31'')$

Hey he-e - y

Av-ru-pa-da-ki ya-ban-cı iş-si-ler,

Bas düğ-me-ğe her gün a-kort ha a-kort,

Se-nin de-ğil ma-ki-ne fa-bri-ka-lar,

Bas düğ-me-ğe her gün a-kort ha a-kort,

Bas düğ-me-ğe her gün a-kort ha a-kort.

Hey hey Avrupadaki yabancı işçiler
Bas düşmeye her gün akort ha akort
Senin değil makina fabrikalar
Bas düşmeye her gün akort ha akort.

Hey hey sabahın dördünde işe gidersin
Gidersin de acıları yutarsın
Emeğini patronlara satarsın
Bas düşmeye her gün akort ha akort.

Hey hey çalışan zengin olur dediler
Yıllardır bizleri hep uyuttular
Sırtımızda vilları yaptılar,
Bas düşmeye her gün akort ha akort.

Hey hey akort yaptıkça ücretin düşürür
Sırtını sıvazlar seni şişirir
Haberin yok milyarları aşırır
Bas düşmeye her gün akort ha akort.

Hey hey Şah Turna der ezilen işçileriz
Her zaman ikinci sınıf yerimiz
Yalnız karın doyurmaktır kârımız
Bas düşmeye her gün akort ha akort.

He, he, ihr Fremdarbeiter in Europa,
Drückt auf den Knopf, jeden Tag Akkord, Akkord.
Fabriken und Maschinen sind nicht euer,
Drückt auf den Knopf, jeden Tag Akkord, ja Akkord.

He, he, wenn's vier Uhr früh ist, gehst du los,
Du gehst und schluckst viel Bitteres,
Und deinen Fleiß verkaufst du dem Patron.
Drück auf den Knopf, jeden Tag Akkord, ja Akkord.

He, he, wer fleißig ist, wird reich, so sagten sie,
Seit Jahren halten sie uns (damit) hin.
Auf unsern Rücken aber bau'n sie ihre Villen.
Drückt auf den Knopf, jeden Tag Akkord, ja Akkord.

He, he, du arbeit'st im Akkord, und dabei fall'n die Löhne.
Er streichelt deinen Rücken, macht dich stolz,
Doch du weißt nichts davon, daß er Milliarden durchbringt.
Drück auf den Knopf, jeden Tag Akkord, ja Akkord.

He, he, wir unterdrückten Arbeiter, sagt Şah Turna,
Wir haben immer unsern Platz an zweiter Stelle,
Und unser einziger Gewinn ist satt zu werden.
Drückt auf den Knopf, jeden Tag Akkord, ja Akkord.

* * *

Das wichtigste Kriterium der azerî-Liedtypen ¹¹⁾ sind bei Şah Turna die 6/8 mit Synkopierungen in jedem Takt. Ob die azerî-Weise über die rhythmische Struktur hinaus einen Melodietyp bildet, kann an den nur drei Beispielen von Şah Turna nicht festgestellt werden. Die Sängerin selbst hat diesen Typ manchmal als makam bezeichnet und meinte, man könne verschiedene Melodien darauf singen. Ein anderes Mal sagte sie von einem azerî-Lied, es stünde im makam ussak. Das kann - wie das verschwommene Wissen Şah Turna's über Makame im allgemeinen - als neuerlicher Beweis gelten, wie wenig sich selbst professionelle Volksmusiker über Musiktheorie im klaren sind, und wie sehr sie sich vergleichsweise traumwandlerisch auf dem Gebiet der Musik bewegen.

Die Gedichtstrukturen des azerî sind in allen Fällen koşma, also traditionell. Das folgende Paradigma eines azerî-Typus (Beisp. II) bewegt sich im Ambitus einer Quinte und weist, wo der Spitzenton erreicht wird, ein eindeutig deszendentes Melos auf. Mit Ausnahme zweier kleiner Ornamentierungen mit

melismatischem Glissando ist auch hier die Textbehandlung syllabisch wie in Beisp. I. Die einzelnen Melodiephrasen lassen sich je in melodische Halbzeilen aufteilen. Auch hier gilt das Prinzip, daß, mit sparsamen Mitteln und wenigen Elementen eine reiche formale Struktur auf engstem Raum geschaffen wird. Textdeutlichkeit des Elfsilblers und kleinste rhythmische Variabilität innerhalb der auf den ersten Blick beinahe isorhythmisch anmutenden Melodiephrasen stehen im Vordergrund. Die dreigliedrige Form der vierzeiligen Strophe erweitert sich mittels Wiederholungen zu einem melodischen Sechszweiler, deren Halbzeilen sich unterschiedlich kombinieren können.

Melodiephrasen: $\overbrace{\quad}^A$ $\overbrace{\quad}^A$ $\overbrace{\quad}^B$ $\overbrace{\quad}^C$ $\overbrace{\quad}^B$ $\overbrace{\quad}^C$
Halbphrasen: $\overbrace{a^1 a^2}$ $\overbrace{a^1 a^2}$ $\overbrace{b^1 b^2}$ $\overbrace{a^1 c^1}$ $\overbrace{b^1 b^2}$ $\overbrace{a^1 c^1}$

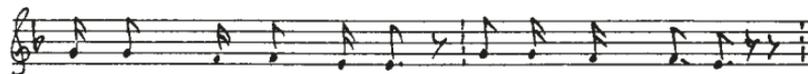
Ein besonderes Gewicht erhält die C-Phrase, die im Kopfteil die erste Halbzeile von A aufgreift und nach dieser Scheinwiederholung über einen Terzfall hinweg zur Finalis hinstrebt:

Beispiel II: Göç (azerî)

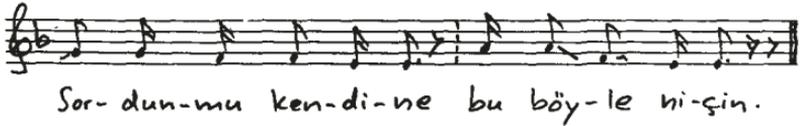
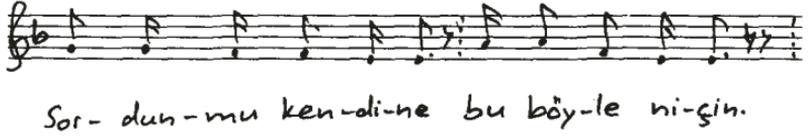
$\text{♩} = 130$ (33")



1. Ül-ke-den ül-ke-ye ta-şır-dın gö-çü,



Bi-raz da-ha ra-hat ya-şar-mak i-çin,



Ülkeden ülkeye taşıdın göçü,
Biraz daha rahat yaşamak için,
Seni sömürenler mutlu yaşıyor,
Sordunmu kendine bu böyle nişin.

Belki bir kaç sene rahat yaşarsın,
Hayat seni aldatır ümütlenirsin,
Seni tüketen bu köyne düzen,
Yinede kader der kahırlanırısın.

Alın terin makineye yağ oldu,
Çalıştında emeklerin zay oldu,
Elin makinede yüreğin acıda,
Eridi kemiğin gül benzin soldu.

Nereye gitsen
Anlında ter elinde nasır,
Çalışsanda çabalasanda,
Bir yırtık kilim bir eski hasır.

Von Land zu Land bist du gezogen,
Um etwas ruhiger zu leben.
Die leben glücklich, die dich ausbeuten,
Hast du dich mal gefragt, warum das wohl so ist?

Ein paar Jahre wirst du ruhig leben, ja vielleicht,
Jedoch betrügt das Leben dich, und du hast trotzdem Hoffnung.
Was dich verzehrt, das ist die abgenutzte Ordnung,
Und trotzdem sagst du, es ist Schicksal, und erleidest Kummer.

Dein Schweiß ward zum Maschinenöl,
Geschuftet hast du, deine Mühe war umsonst.
An der Maschine deine Hand, in deinem Herzen Schmerz,
Die Knochen abgenutzt, dein Rosenantlitz blaß geworden.

Wo du auch immer hingehst,
Auf deiner Stirne Schweiß, an deiner Hand die Schwielen.
Wie du auch arbeitest und rackerst,
Ein zerriss'ner Kelim, eine alte Matte (bleiben).

Metrisch straff wie die eben genannten Liedtypen ist auch die in der türkischen Volksmusik sehr häufige, traditionelle kırık hava (zerbrochene Melodie), die aber eine ganz andere musikalische Aussage und Form hat. Die Türken haben sie aus Zentralasien mitgebracht, und sie gehört zum alt-asiatischen Kulturgut ¹²⁾. Sie hat einen klaren Melodieaufbau und im allgemeinen einen geringen Ambitus und manchmal nur eine Kernzelle von drei Tönen, die zur Quarte und darüber hinaus erweitert werden kann ¹³⁾ (in Beisp. III sogar bis zur Septime). Die Finalis bildet meistens auch den Grundton. Bartók bezeichnet solche Melodien mit *tempo giusto*. Oft werden Tanzlieder in diese Form gebracht. Die kırık hava können darüber hinaus aber auch andere Inhalte umschließen. So gibt es religiöse, zeremoniale wie auch Kinder-, Liebes-, Helden-, ja auch Trauerlieder in dieser Gattung.

Şah Turna benutzt einen der kırık hava nahestehenden Liedtyp ¹⁴⁾, der allerdings den Rahmen durch Verarbeitung von Sequenzen und heterophone saz-Begleitung sprengt. Alle oben genannten Textinhalte können im kırık hava-Muster stehen.

Şah Turna betont zudem, daß die kırık hava in ihrer ursprünglichen Art den Tanzliedern vorbehalten sei, die ebenso wie die Volkslieder eigentlich nicht zum şşık-Repertoire ¹⁵⁾ gehören, da die şşık sich als Künstler, wenn auch als Volksänger begreifen. Sie sagte aber auch, daß sie, wenn es der Text erfordere, verwandte Formen des kırık hava-Modells verwende. Als kırık hava-ähnlich hat sie das azeri-Lied Beispiel II und das Lied Beispiel III bezeichnet und vorgeführt. Beide tragen tatsächlich echte kırık hava-Züge. Şah Turna's kırık hava-ähnliche Lieder sind in folgenden Eigenschaften traditionell: Sie sind metrisch straff und verwenden kurze Melodiefloskeln, die oft wiederholt werden. Sie sind engräumig in den einzelnen Zeilen. Die Terzkernzelle mit der Quartenerweiterung spielteine Rolle, und die Finalis bildet immer den Grundton (vgl. Beisp. III). Vor- und Zwischenspiele der saz sind stets bordun-akkordisch, nie einstimmig, und auch

der Gesang wird von der saz akkordisch begleitet. Unüblich für die kırık hava, aber kennzeichnend für den âşık-Stil sind dagegen die eingearbeiteten Sequenzen und die heterophone Gesangsbegleitung.

Wie der musikalische Verlauf, so zeigen Şah Turna's Gedichte einige Abweichungen von der traditionellen Struktur. Da gibt es unter anderem eine vollkommen neue Form, die aber ein Unikum innerhalb ihrer vierzig Eigenschöpfungen darstellt und auf die deshalb nicht eingegangen werden soll. Nur soviel sei gesagt, daß hier zum ersten Mal in allen uns bekannten âşık-Liedern ¹⁶⁾ die Reimstrukturen mit den Melodiephrasen übereinstimmen. Da diese neue Liedform: x x y y
11 Silben
A A B B

sich aber nicht wiederholt, scheint es, als ob die Sängerin sie doch nicht geeignet für ihre Aussagen hält.

Von den weiteren kırık hava-ähnlichen Liedern sind drei koşma, wovon zwei achtsilbig und eines (Beisp. III) wieder unüblich siebensilbig ist, also ein mani-koşma. Drei sind mani mit zweimal acht und einmal elf Silben, also auch eine Abwandlung der überkommenen Form.

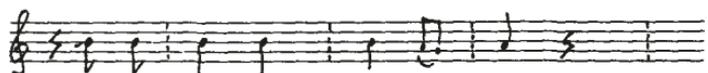
Das "Anayurdum Türkiye" / "Meine Heimat, die Türkei" ist formal betrachtet ein der kırık hava verwandtes Lied mit dreiteiligem Phrasenaufbau (A B C). Die Einzelphrasen werden auch hier - mit Ausnahme der letzten - innerhalb der Strophe mehrmals, zum Teil nach unten sequenzierend, und unter Einschluß kleinerer Varianten viermal (A) bzw. dreimal (B) wiederholt. Durch das laufende Sequenzieren (A - A₂ eine Sekunde nach unten; B - B₂ B₃ eine Sekunde und eine Terz nach unten) erhält die Melodie die typische Charakteristik des Deszendenz-Melos vom höchsten Ton c² (in der notierten Form) über den Ambitus einer Septime zur tiefgelegenen Finalis d¹: A A₂ A A₂ B B₂ B₃ C:

Beispiel III: Anayurdum Türkiye (der kirik hava verwandt)

♩ = 137 (28")



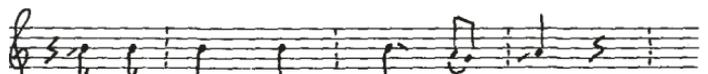
1. Ha-va-sı su-yu gü-zel,



A-na-yur-dum Tür-ki-ye,



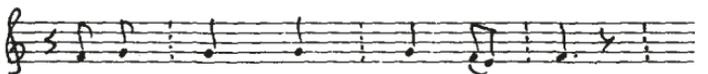
Ha-va-sı su-yu gü-zel,



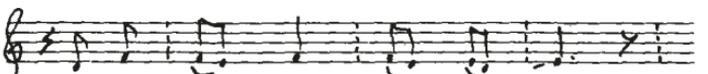
A-na-yur-dum Tür-ki-ye,



şe-hi-ri kö-yü gü-zel,



A-na - yur - dum Tür - ki - ye,



A-na - yur - dum Tür - ki - ye,



A-na - yur - dum Tür - ki - ye.

Havası suyu güzel,
Anayurdum Türkiye,
Şehiri köyü güzel,
Anayurdum Türkiye.

Dağı var tepesi var,
Düzü var ovası var,
Her kuşun yuvası var,
Anayurdum Türkiye.

Bahar gelir gül açar,
Güzel kokular saçar,
Kükresen düşman kaçar,
Anayurdum Türkiye.

Sel gibi akar kanın,
Ezilir zayıf canın,
Tanklı toplu meydanın,
Anayurdum Türkiye.

Havada sislerini,
Temizle pislerini,
Kaldır at üslerini,
Anayurdum Türkiye.

Şah Turna yurdu sever,
Vatanımdır bana yâr,
Dört mevsimin dördü var,
Anayurdum Türkiye.

Wie herrlich Luft und Wasser
In meiner Heimat, der Türkei.
Wie schön die Städte, Dörfer
In meiner Heimat, der Türkei.

Berge, Hügel,
Ebenen und Weiten,
Jeder Vogel hat sein Nest
In meiner Heimat, der Türkei.

Der Frühling kommt, die Rosen blühen,
Verbreiten süßen Duft.
Brüllst du, dann flieht der Feind
In meiner Heimat, der Türkei.

Wie Fluten strömt dein Blut,
Dein schwaches Leben wird zermalmt
Einst von Kanonen und von Tanks
In meiner Heimat, der Türkei.

Den Nebel in der Luft,
Den Schmutz schafft ab.
Entfernt den Stützpunkt fremden Militärs
In meiner Heimat, der Türkei.

Şah Turna liebt ihre Heimat,
Mein Geliebter ist dies Land.
Dort gibt es noch vier Jahreszeiten
In meiner Heimat, der Türkei.

In einigen Fällen befinden wir uns in den kırık hava Şah Turna's bereits im Übergangsbereich zur âşık-havası, die zwischen kırık und uzun hava angesiedelt ist. Um diese Kriterien aufzuzeigen, muß zuerst auf die uzun hava-Lieder Şah Turna's eingegangen werden.

* * *

Uzun hava werden frei-metrisch, ja frei-rhythmisch gesungen. Sie sind gekennzeichnet durch viele Arabesken und Melismen in der melodischen Linie. Langgezogene instabile Gleittöne fallen innerhalb von Sekunden in untere Bereiche ab (vgl. unten Beisp. IV). Vielfach setzt ein solches Lied auf einem hohen Ton ein oder erreicht nach kurzem Anlauf den Spitzenton der Melodie. Diese Töne können eine Zeitlang umspielt und wiederholt werden. Das Lied sinkt allmählich zur Finalis hin ab. Es wird mit äußerst gepreßter Stimmgebung gesungen, mit eingefügten Schluchzern, klagend, manchmal wie unter Tränen, was eine sehr expressive Wirkung hervorruft. Diese Liedgattung wird daher auch für Klage-, Liebes- und Sehnsuchtslieder bevorzugt. Bei Şah Turna ist die gepreßte Singmanier und überreiche Melismatik nicht ganz so ausgeprägt, vielleicht weil Frauen in der Türkei im allgemeinen "einfacher" singen, was aber bei dieser âşık-Sängerin und Dichterkomponistin nicht anzunehmen ist, vielleicht aber auch, weil sie sich bewußt einer zu großen Entäußerung enthält.

Die Begleitung durch die saz ist äußerst sparsam im Verhältnis zur kırık hava oder gar zu Şah Turna's marş-Liedern. Meistens ist sie einstimmig, wenn sie nicht überhaupt ganz schweigt, um die Melismen und den Text deutlicher werden zu lassen. Ab und zu werden Bordunklänge nur leise angedeutet. Die Vor-, Nach- und Zwischenspiele treten im Verhältnis zur Gesangslinie in den Hintergrund. Die textliche Form wird fast immer gesprengt durch Zusätze von aman (ach), vah (o weh), dost (Freund) und andere Worte mehr, die den Inhalt unterstreichen und der melodischen Linie die nötige Freiheit geben

sollen. Şah Turna allerdings vermeidet Füllworte überschwenglichen Gehalts, wie die oben genannten, fast ganz.

Ihre sieben metrisch freien uzun hava weisen fünf koşma- und zwei mani-koşma-Formen auf, die wie auch die schon oben besprochenen Liedgattungen in jeder Strophe nur zwei, wenn auch variierte melodische Phrasen haben, bis auf zwei Ausnahmen, nämlich ein mani-koşma und ein koşma (vgl. Beisp. IV), in denen drei Melodiephrasen auf vier Textzeilen kommen. Alle Lieder verlaufen typischerweise deszendente, einige haben abwärts gerichtete Sequenzen in Sekundschritten. Dabei werden dann Textworte, Refrains, ja ganze Zeilen wiederholt. Hier begegnet uns die Form, in der Şah Turna am meisten der Volksmusik verpflichtet ist, weicht sie doch nur zweimal und dann nur in der Text-Behandlung vom Überkommenen ab. Die uzun hava "Ümütlerle yetirdiğim çiçeği" / "Die Blume, die ich großgezogen, voller Hoffnung" (Beisp. IV) setzt sich im Anschluß an die Verszeile innerhalb jeder Strophe aus drei melodischen Langzeilen (A B C) zusammen, die ihrerseits nacheinander etwas variiert (A A₁) oder zusammenfassend als (:BC:) wiederholt werden. Jede melodische Langzeile kann wiederum unterteilt werden in die zwei Halbzeilen von a₁ a₂, b₁ b₂ und c₁ c₂. Die Zäsur ist innerhalb der Verszeile rein musikalisch und nicht etwa textlich bedingt. Der uzun hava entsprechend endet jede Halbzeile mit einem ausschweifenden Melisma in frei metrischer Form. Auch hier umreißt der Ambitus ganz ähnlich zu Beisp. III den Ambitus einer Septime:

Melodiephrasen:	A	A	: B	C :
Halbphrase:	$\overbrace{a_1 a_2}$	$\overbrace{a_1 a_2}$	$\overbrace{b_1 b_2}$	$\overbrace{c_1 c_2}$

Beispiel IV: Uzun hava

(1' 14")



Gül ko - pa - rıp çi - çe -



Zwischenspiel

çi - ni yol - muş - lar -

Ümütlerle yetirdiğim çiçeği,
Ciğneyerek bir taraf atmışlar,
Bahçıvan zannettim bağ düşmanını,
Gül koparıp çiçeğini yolmuşlar.

Uzayan dallarım bir bir kırıldı,
Yaram acı merhemlerle sarıldı,
Kapıma ihanet mührü vuruldu,
Gerçek olan yazısını silmişler.

Die Blume, die ich groß gezogen, voller Hoffnung,
Die traten sie mit Füßen, warfen sie zur Seite.
Für einen Gärtner hatten wir den Feind des Weinbergs angesehen,
Die Rose riß man ab, zerpfückt hat man die Blüten.

Ach, meine ausgestreckten Zweige wurden einzeln abgebrochen,
Und meine Wunde ward mit scharfer Salb' verbunden.
Ja, meine Tür ward mit dem Siegel des Verrats verschlossen,
Die Schrift der Wahrheit wurde ausgelöscht.

Wenden wir uns nun dem Liedtyp zu, den wir als Abgrenzung gegen die uzun hava und die kırık hava mit âşık-havası (âşık-Weise) benannt haben und der zwischen diesen beiden Liedtypen angesiedelt ist, d.h. er trägt Züge von beiden Liedgattungen und gehört doch zu keiner vollständig. Unseres Wissens nach wird er hier erstmals als für die âşık besonders typisch beschrieben und herausgestellt. Die âşık-Weise hat der Tradition nach - wenn man der mündlichen Überlieferung trauen kann - im musikalischen Duktus, ganz sicher aber in ihrer Textstruktur ihre charakteristischen Eigenschaften durch die Zeiten hindurch behalten. Denn es war ja ein wesentliches Merkmal der Musik der Türkei, daß sie sich nicht fortentwickelt hat wie die europäische Musik, sondern daß man sich im Gegenteil durch Generationen bemüht hat, sie möglichst der Tradition gemäß weiterzugeben, wenn man sie auch letztlich doch immer ein wenig der Zeit angepaßt, aber nie in grundsätzlicher Weise verändert hat. Daher ist es interessant zu beobachten, wie sehr Şah Turna, eine zeitgemäße âşık-Sängerin, immer noch den alten überkommenen Formen - in zwei Dritteln ihrer Lieder, wie wir gesehen haben - verbunden ist, und das trotz der akkulturierten Massenproduktionen des musikalischen Marktes und trotz der Einflüsse Europas. In der âşık-havası hat Şah Turna am stärksten die Tradition gewahrt.

In der Form der âşık-havası werden immer mehr oder weniger straff metrisierte Vor-, Zwischen- und Nachspiele realisiert, die je nach der inhaltlichen Forderung üppiger oder verhaltener sind, die aber nicht als kırık hava gelten können, weil die Straffheit des Rhythmus nicht durch ein ganzes Lied hindurch eingehalten werden muß. Manchmal erhalten diese saz-Soli durch die Verwendung verschiedener sich abwechselnder Metren einen schwebenden Charakter. Auch ist der melodische Aufbau komplizierter und der Ambitus im allgemeinen größer (in Beisp. V eine Dezime). Beginnt der Gesang, dann kommt es zu Verzögerungen, zu parlandoähnlichen Teilen, die sich letztlich doch nicht zu einer uzun hava erweitern. Neigt die âşık-

havası mehr zum letztgenannten Typ, dann tritt auch eine gewisse Melismatik, nie aber üppige Melismatik, in Erscheinung. Neigt sie mehr zur kırık hava, dann wird auf Melodieornamente weitgehend verzichtet. Es wird im Gegenteil bis zu einem gewissen Grad rezitatorisch und syllabisch gesungen. Denn wenn auch Text und Musik gleichwertig sein sollen, so muß die Melodie doch dem Text angepaßt werden, der zum wichtigen Anliegen aller âşık gehört. So erklärte Şah Turna einmal, daß die Melodie verzögert und der uzun hava nahekomen könne, wenn beispielsweise von "verzeihen" (affetmek) gesungen wird, während sie bei kämpferischen Aussagen der straffen kırık hava nahekomen müsse. Diese Aussage verdeutlicht die zentrale Stellung dieses, von den âşık aus den beiden wichtigsten Volksmusikgattungen herausgearbeiteten, und ihren musikalisch-dichterischen Erfordernissen angepaßten Liedtyps. Dazu gehört, daß die Gesangslinie oft fast akzentlos über die metrische betonte saz-Begleitung hinweggleitet, wenn es dem Inhalt eines Liedes entgegenkommt, oder daß durch synkopische Betonungen der saz und dem rhythmisch dagegen verlaufenden Gesangspart gleichsam ein wiegend-verschwommener Eindruck entsteht (vgl. Bsp. V). Alle diese Kriterien und darüber hinaus die Fragen nach Skalen, unterschiedlichen Rhythmusmodellen, melodischen Wendungen, Begleitung u.s.f. müssen erst noch näher untersucht werden. Fest steht, daß die vorliegenden 10 âşık-havası von Şah Turna, außer den eben erwähnten, noch andere gemeinsame Kriterien haben. Die Zahl der musikalischen Formteile ist zahlreicher und die formale Gliederung ist großzügiger angelegt. Die Unterschiede zwischen den langgehaltenen Schlußtönen der einzelnen Phrasen und den textbezogenen Achtelgrundwerten sind erheblich (in Beisp. V Halbe und Achtel). Oft werden letzte Silben von Worten melismatisch ausgestaltet, wie überhaupt der Schluß der Lieder durch häufige aneinandergereihte Sequenzierungen in unterschiedlichen Tonräumen weitläufig ausgebaut wird. Immer verlaufen diese Lieder deszendend auf Teilen oder Schlußworten der letzten Zeilen (vgl. zu den eben genannten Ausführungen das

-zim var dün-ya-da

Zwischenspiel

Ben e-vi-mi 1-st-1 -

rap-la süs-le-rim

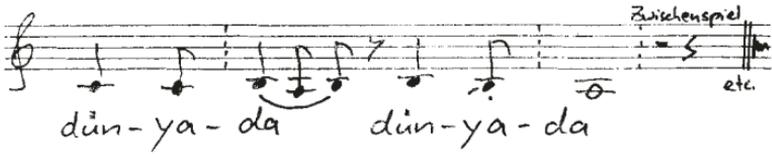
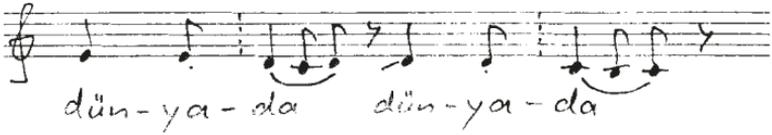
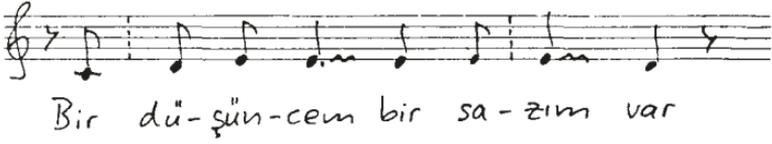
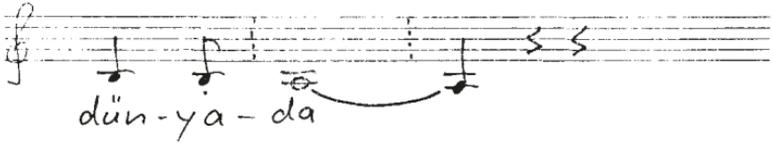
Zwischenspiel

Bir dü-şün-cem bir sa-zım var

dün-ya-da - dün-ya-da

dün-ya-da dün-ya-da

dün-ya-da dün-ya-da



Hiç bir şeyim yoktur benim dostlarım
Bir düşüncem bir sazım var dünyada
Ben evimi ıstırapla süslerim
Bir düşüncem bir sazım var dünyada.

Bülbülüm yok gonca gonca gülüm yok
Çiçeğim yok peteğim yok balım yok
Çiftliğim yok sarayım yok ilim yok
Bir düşüncem bir sazım var dünyada.

Şah Turnayım keder bana yâr oldu
Su koskoca dünya bana dar oldu
Gündüzüm düşünmek gecem zâr oldu
Bir düşüncem bir sazım var dünyada.

Ich habe nichts, ihr meine Freunde,
Doch habe ich auf dieser Welt Gedanken und auch dich,
du meine Laute.

Ich schmück' mein Haus mit Gram und Schmerzen,
Doch habe ich auf dieser Welt Gedanken und auch dich,
du meine Laute.

Ich habe keine Rosen, keine Knospen, keine Nachtigall,
Ich habe keine Blumen, keine Bienen, keinen Honig,
Ich hab' kein Bauerngut, kein Schloß und keine Stadt,
Doch habe ich auf dieser Welt Gedanken und auch dich,
du meine Laute.

(Seht), ich bin Şah Turna, der Kummer wurde mein Geliebter,
Die riesengroße Welt, die ward mir eng.
Voll Grübeln meine Tage, meine Nächte voller Seufzen.
Doch habe ich auf dieser Welt Gedanken und auch dich,
du meine Laute.



Şah Turna, Berlin 1983

Foto: U. Reinhard

Gattungen	Inhalt		Text		Musik	
	<u>traditionell</u>	<u>neu bei Şah Turna</u>	<u>traditionell</u>	<u>neu bei Şah Turna</u>	<u>traditionell</u>	<u>neu bei Şah Turna</u>
Marş 11		Politik Gastarbeiterproblem	koşma	mani-koşma	Bordun, syllabisch	Kurze saz-Vor- und Zwischenspiele, Rufterz und Sekunde in Zeilenambitus, rezitatorisch, syllabisch, gleichmäßige Achtel mehrmals hintereinander, sehr straff, vorwärtsdrängend, nie deszendend, Sechser-Metren
Azerî 3		Politik Gastarbeiterproblem	koşma lyrisch	kontemplativ	Sechser-Metren, Synkopierungen, lebhaft, schnell	Kurze Floskeln mit vielen Wiederholungen, engräumig, geringer Ambitus, nicht deszendend
Kırık hava 7	Leben, Sehnsucht, Liebe, Religion in einem Teil des senah	Politik Gastarbeiterproblem	koşma	mani-koşma, eine ganz neue Form	tempo giusto, metrisch straff, Finalis = Grundton, kurze Floskeln, oft wiederholt, engräumig in einzelnen Zeilen, Terzkernzeile, zur Quarte erweitert, Vorspiele bordunakkordisch	Gesangsbegleitung heterophon, dazwischen bordunakkordisch, deszendend, Sequenzen
Uzun hava 7	Totenklage, Leben, Sehnsucht, Religion in einem Teil des senah	Politik	koşma	mani-koşma, nicht so viele Füllwörter, überschwelligen Inhalts	frei-metrisch, Melismen, Einsatz in Höhe, allmählich Absinken auf Finalis, deszendend, Sequenzen, wenig Bordunakkorde in Vor- und Zwischenspielen der saz, fast einstimmig, saz schweigt oft ganz, heterophone Gesangsbegleitung, gepreßte Singmanier	nicht so gepreßt gesungen
Ağak- havası 10	Leben, Religion, Sehnsucht	Politik Gastarbeiterproblem	koşma		Zwischenbereich von uzun und kırık hava, mehr oder weniger metrisch straff, rubati, parlandoähnliche Teile, gewisse Melismatik, aber auch rezitatorisch und syllabisch möglich im selben Lied, mehr Formteile, lang gehaltene Schlusstöne, weitläufige, aneinandergereihte Sequenzen in unterschiedlichen Formräumen auf Teilen oder Schlüsselwörtern der letzten Zeile, großer Ambitus, synkopische Betonungen der saz und dagegen verlaufender Gesang, abwechselnde Metren im selben Lied, Gesangslinie akzentlos über metrischer saz-Begleitung	

Alle âşık havası von Şah Turna stehen in der dichterischen Form der koşma und sind somit vom Text her traditionell.

Während die uzun hava Şah Turna's am meisten der Volksmusik verbunden sind, so stehen die âşık-Weisen - wie bereits erwähnt - am stärksten in der Tradition der Volks-sänger. Nur ein Teil der Textinhalte hat sich hier, wie in allen anderen Liedern, unter dem Einfluß unseres Jahrhunderts auf politische Aussagen verlagert, im Gegensatz zu den Gedichten früherer Volkssänger, die bis ins 16. Jahrhundert zu einem großen Teil mystisch-religiös waren, die aber auch eine politische Funktion ¹⁷⁾ hatten, denn die âşık waren zu allen Zeiten kritische Dichtersänger.

Zusammenfassend sei noch einmal gesagt, daß Şah Turna unter dem Einfluß Europas und als Kind des 20. Jahrhunderts neue Arten von Liedern, sowohl vom Inhalt der Dichtung und Musik her geschaffen hat, und daß sie mit zwei Dritteln ihrer Lieder weiterhin stark in der Tradition der âşık-Kunst ihrer Heimat steht, die sie liebt und der sie auf ihre Weise zu einer glücklichen Zukunft verhelfen möchte.

Anmerkungen

- 1) Pir Sultan Abdal war ein âşık des 16. Jahrhunderts und ein hoher religiöser Führer der Bektaşî. Diese sind eine schiitische klösterliche Gemeinschaft, die in ihrer Lehre mit der Religionsgemeinschaft der Alevî verwandt sind, zu denen sehr viele âşık gehören. Pir Sultan Abdals Lieder sind heute sehr beliebt in der Türkei, und er wird als wandernder Sänger mit der Laute über der Schulter und der Waffe in der Hand von vielen, auch von Şah Turna als Vorbild angesehen.
- 2) Andere âşık, die Kurt und Ursula Reinhard in den Jahren 1963, 1968 und 1970 in den Provinzen Sivas und Malatya aufsuchten und auf Band aufnahmen, scheuten sich nicht, Volkslieder und auch kırık hava, die einfachen Tanzlieder, zu singen.
- 3) Zu den Texten und ihren politischen Inhalten der Lieder wird hier keine Stellung bezogen. Es braucht hier nicht sonderlich betont zu werden, daß von den Liedinhalten (als Gegenstand der Untersuchung) nicht auf eine Identifizierung mit ihnen seitens der Verfasser zu schließen ist. Zum Problem der existentiellen Ambivalenz der ethischen Haltung im Konflikt von Wertprämissen und Wertungsrelativismus vgl. man Klaus-Peter Koepping: Probleme der Ethik der Ethnographie in Theorie und Methode, in: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik und Justin Stagl (Hrsg.): Grundfragen der Ethnologie, Berlin 1981, S. 93 ff.
- 4) Dieser Terminus wurde im Seminar über "Kontakte zwischen westlicher und orientalischer Musik" von Prof. Dr. Josef Kuckertz im Wintersemester 1980 erarbeitet.
- 5) So sagte ein âşık aus Sivas einmal, er könne 30 Makame singen: Er meinte 30 Gesänge im Sinne von Melodiemodellen, denen er verschiedene Texte unterlegen kann.

- 6) Das Verhältnis von diesen Leitern zu denen der Kunstmusik muß erst noch überprüft werden. Ganz sicher sind die Lieder jedoch nicht nach den Regeln der in der Kunstmusik verwendeten Makame aufgebaut.
- 7) Dies ist auch der Grund, weshalb sich aus Şah Turna's Informationen über makam im engeren Sinn Widersprüche ergeben.
- 8) Saz ist eine Langhalslaute. Sie ist in der Türkei das Volksmusikinstrument, auf dem sich auch die âşık begleiten. Es gibt mehrere Typen und Größen. Şah Turna besitzt eine bağlama und eine divan sazı, die für bestimmte, sehr voll und tief klingende Lieder unumgänglich ist. Zu den Instrumenten und ihren Stimmungen vgl. Mary Ruhnke Ulrich Wegner: Die Langhalslaute "saz" bei der türkischen Bevölkerung in Berlin-West (in dieser Broschüre) und Laurence Picken: Folk Musical Instruments of Turkey London/New York/Toronto 1975.
- 9) Die Melodiephrasen werden hier wie in den Transkriptionen mit großen Buchstaben bezeichnet. Sind solche Phrasen zweiteilig, so erhalten die Teile kleine Buchstaben. Werden Phrasen sequenziert, dann steht - nach dem Bartókschen System - das Intervall als Zahl am Fuß der Buchstaben. Variiert heißt v.
Die Wiederholungen der einzelnen Zeilen, die die Sängerin sang, wurden in den Gegenüberstellungen der Text- und Gesangsphrasen nicht berücksichtigt, weil sie nicht zur "geschlossenen" Form der Lieder gehören. Die Strophenreime werden mit den Buchstaben x, y, z bezeichnet, die Anzahl der Zeilen mit Zahlen. Die Silbenanzahl der Zeilen steht in der Mitte zwischen den Buchstaben der Gedicht- und Melodiephrasen.
- 10) Vg. dazu die Ausführungen von Ursula und Kurt Reinhard: Auf der Fiedel mein... Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste, Berlin 1968, S. 362, 366.

- 11) Nach Yılmaz Öztuna: Âzerî Musikisi, in: Türk Musikisi Ansiklopedisi, Istanbul 1969, haben die aserbeidschani- schen (âzerî-)Lieder eigene Rhythmen und sind leb- haft und schnell. Die Texte sind einfach und lyrisch.
- 12) Vgl. Erdoğan Okyay: Melodische Gestaltelemente in den Türkischen 'kırık hava'. Buca-Izmir/Türkei, 1975, S.19.
- 13) Okyay, ibid., S. 39.
- 14) Vgl. zur kırık hava als Volksliedtyp die Transkriptio- nen von Kurt Reinhard: Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei. Kongreßbericht der Gesellschaft für Musik- forschung, Hamburg 1956, Kassel 1957, S. 189^a- 195. Wenn hier der Einfachheit halber von kırık hava, oder vorsichtiger ausgedrückt von kırık-hava-ähnlich, bzw. -nahestehend gesprochen wird, so ist nicht der (im allgemeinen für Tanzliedtypen) benutzte Typ in seiner reinsten Form gemeint, sondern eine Liedart, die stark zu diesem Typ hinneigt, von den âşık aber stets mehr oder weniger abgewandelt wird.
- 15) Vgl. dazu die Anm. 2.
- 16) Vgl. Anm. 14 und Kurt Reinhard: Bemerkungen zu den Âşık, den Volkssängern der Türkei, in: Asian Music-Journal of the Society for Asian Music VI - 1 u. 2, New York 1975, S. 189 - 206. Derselbe: Typen von Âşık-Melodien im Vilâyet Sivas, in: I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara 1977, S. 291 - 307. Auf S. 305/6 des letztgenannten Artikels ist eine Transkription eines Liedes und auf S. 199/200 des erstgenannten Arti- kels die Übersetzung desselben Liedes, das zur von uns als "âşık-havası" bezeichneten Gattung gehört, ver- öffentlicht. Dieses Lied setzt sich aus Teilen von ver- schiedenen Liedtypen zusammen, die Kurt Reinhard in dem

eben genannten zweiten Artikel ("Typen von Âşik-Melodien...") herausgearbeitet hat. Es veranschaulicht die aufgezeigten gemeinsamen Züge mit dem von uns ausgewählten Beisp. V, der âşik-Weise.

- 17) Da die meisten âşik der religiösen Richtung der Alevî/Bektaşî angehörten, die gegenüber der sunnitischen Staatsreligion in der Minderzahl waren, kamen sie oft in Konflikt mit den Oberhäuptern des Osmanischen Reiches.