

Melodie als quantitativer Rahmen: Die *aruz*-Formeln in den „gelehrten“ Gesängen der Kasantataren

Ildar KHARISSOV

Institut für Turkologie der Freien Universität
Berlin

Auszug: In der tatarischen Volksterminologie wird unter *bäyet* in der Regel ein mehrstrophiges Erzählgedicht verstanden. Im Unterschied zu den lyrischen Volksliedern und den „Liedchen“ werden die *bäyet*-Texte im Volk als Ergebnisse eines schriftlich fixierten individuellen Schaffens verstanden, als etwas „Gelehrtes“ und nicht Folkloristisches. In den Strophen der *bäyet*-Gesänge sind die vier *aruz*-Metren zu treffen, die in der gesamten „gelehrten“ wolga-tatarischen Poesie bis in die 1920er Jahre besonders verbreitet waren. Neben Texten, die streng den genannten *aruz*-Metren folgen, gibt es *bäyetlär*, die den *aruz*-Metren nur in der Silbenzahl gleichen. Die musikalische Rhythmik wurde zu einer Art metrischem „Abguß“ des ursprünglichen *aruz*-Textes, der später durch einen syllabischen Text ersetzt wurde. Einzelne metrische Typen der *bäyet*-Strophen sowie rhythmische Variationen innerhalb der metrischen Schemata werden näher erläutert.

Schlüsselwörter: wolga-tatarische Volksmusik, *bäyet*-Gesänge, *aruz*-Formeln

Vorbemerkungen

Das Problem der rhythmischen Gestaltung gehört seit den 1970er Jahren zu den meistdiskutierten Themen in den Studien zur traditionellen Musik der Turkvölker im Wolga-Ural-Gebiet. In diesem Zusammenhang sind insbesondere folgende Namen und Arbeiten zu nennen: Michail Kondrat'ev¹ (1975, 1990 u.a.) beschäftigte sich mit der Rhythmus-Problematik in der tschuwaschischen Musikfolklore; H. Ichtisamov (1973), Michail Fomenkov (1978), Farit Kamaev (1979, 1989 u.a.) und Zilja Imamutdinova (2000) erforschten die Mikro- und Makroformen in der mündlich überlieferten Musik der Baschkiren; dem Rhythmus in den wolga-tatarischen Gesängen sind die Studien von Machmut Nigmedzjanov (1967, 1982, 1984 u.a.), Julduz Isanbet (1970, 1983), Roza Ischakova/Iskhakova-Vamba (1978, 1981, 1997 u.a.), Zemfira

¹ Die bibliographischen Angaben folgen im vorliegenden Beitrag den Normen der deutschen Bibliothek-Transliteration. Die tatarischen Wörter – abgesehen von den bibliographischen Hinweisen – werden allerdings nach den Normen der einheitlichen turksprachigen Transkription wiedergegeben, die 1992 in Antalya (Türkei) von der Internationalen Turkologischen Konferenz angenommen wurde.

Sajdaševa (1995 u.a.), Nailja Al'meeva (1986, 1989) und Gul'nur Gubajdullina (1993, 1997 u.a.) gewidmet. Darüber hinaus seien die Schriften von László Vikár (1979, 1993, 1999 u.a.) genannt, in denen der ungarische Musikethnologe die rhythmischen und formellen Strukturen im Liedgut der Tschuwaschen und Tataren untersuchte und klassifizierte. Wie man diesen bibliographischen Hinweisen entnehmen kann, setzten sich viele der genannten Autoren immer wieder mit rhythmologischen Fragen auseinander. Insbesondere für Michail Kondrat'ev wurden sie zum Schwerpunkt seiner musikwissenschaftlichen Studien. Seine Dissertation (1984, veröffentlicht unter: Kondrat'ev 1990) ist den allgemeinen Problemen der Rhythmologie, der Spezifik des Rhythmus im tschuwaschischen Liedgut und der vergleichenden Analyse der rhythmischen Gestaltung in der Musikfolklore der turksprachigen und finnisch-ugrischen Volga-Ural-Völker gewidmet. Dabei stützte sich Kondrat'ev in theoretischen Fragen auf die in vielerlei Hinsicht neue Rhythmustheorie, die sich seit den 1960er Jahren in der russischen Musikwissenschaft herauskristallisiert hat. Als Begründer dieser Theorie gilt der Musikwissenschaftler und Philologe Miron Harlap. Seine Forschungsergebnisse zu den Themen Rhythmus, Metrum, Takt usw. fanden in mehreren Aufsätzen und Monographien ihren Ausdruck, aber auch in den von ihm verfaßten Artikeln in russischsprachigen Musik- und Literaturzyklopädien (vgl.: Harlap 1966, 1976, 1978, 1986, 1991 u.a.). Harlaps Ansätze wurden in den Studien von Marsel' Bakirov (1972), Michail Kondrat'ev (1990), Michail Arkad'ev (1992, 2001), Aleksandr Kudrjavcev (1997), in gewisser Hinsicht auch von Farit Kamaev (1989) und Rosa Sultanova (1998), weiterentwickelt.²

Grundlegende Ideen der genannten rhythmologischen Schule sind:

1. Als Rhythmus ist die wahrnehmbare Form der sich in der Zeit abspielenden Prozesse zu verstehen.

2. Metrum ist eine rhythmische Ordnung, die auf der Einhaltung eines Maßes basiert, das die Größe der rhythmischen Strukturen regelt.

3. Zu unterscheiden ist zwischen zumindest drei rhythmischen Systemen: a) respiratorischer bzw. Intonationsfuß-Rhythmus (mit oder ohne Pulsation); b) quantitativer Rhythmus; c) Takt-Rhythmus. Im Intonationfuß-Rhythmus sind Zeitstrukturen und Artikulation vorwiegend durch die physiologischen Prozesse wie Atem, Herzpuls, Muskel- und Sprachmotorik bestimmt. In diesem Zusammenhang kann man nicht von einem Metrum als einer spezifisch künstlerischen Rhythmusordnung sprechen. Den Intonationfuß-Rhythmus findet man vor allem in der Musikfolklore, die noch nicht von der schriftlichen

² Zum Unterschied zwischen dem theoretischen Ansatz Harlaps/Arkad'evs und demjenigen von Valentina Holopova und Juri Holopov, den wohl bekanntesten Vertretern einer anderen bedeutenden russischen Schule der Rhythmuskforschung, siehe: Arkad'ev 2001.

Poesie und/oder der abendländischen Mehrstimmigkeit beeinflusst ist. Im quantitativen Rhythmus gibt es temporale Formeln, die metrische Schemata bilden. Diese Schemata sind spezifisch künstlerischer Natur und haben einen ästhetischen Wert (wie z.B. in der antiken und der mittelalterlichen islamischen Kultur). Die Akzente im quantitativen System gehören zu der nicht normierten Rhythmus-Sphäre. Laut Kondrat'ev ist die Akzentreihe im quantitativen Rahmen (zumindest beim tschuwaschischen Lied) „unimportant, it disappears each time the quantitative metric pattern contradicts it“ (1990, S. 139). Im Takt-System wird dagegen die Zahl und Platzierung der Akzente als metrische Norm aufgefaßt. Zu unterscheiden ist dabei zwischen einem metrischen Akzent (Michail Arkad'ev nennt ihn „Gravitationsakzent“) und einem agogischen Akzent. Die metrischen Akzente bilden die „Gravitationsstruktur“ eines Werkes, die eher bei der Durchsicht der Partitur³ als durch den realen Klang offenbar wird. Diese „Gravitationsstruktur“ ist eng mit den Normen der neuuropäischen Harmonielehre verbunden.

Im vorliegenden Beitrag sollen die oben eingeführten Ansätze, gegebenenfalls in einer korrigierten Fassung, in Bezug auf eine bestimmte Schicht der traditionellen wolga-tatarischen Musik angewandt werden – speziell auf die „gelehrten“ strophischen Gesänge der islamischen Kasantataren. Mein Interesse gilt vor allem jenen rhythmischen Phänomenen, in denen sich das Nicht-Normierte und Variable im Rahmen bestimmter Muster widerspiegelt und durch welche die rhythmische Gestaltung im traditionellen, oft als streng und konservativ empfundenen Gesang an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit gewinnt. Dem Hauptteil, der den rhythmologischen Problemen gewidmet ist, schicke ich eine Übersicht über die besprochene Gattungsgruppe voran, denn viele Eigenschaften des quantitativen Rhythmus im islamisch-kasantatarischen Gesang sind von der Zugehörigkeit des jeweiligen Textes und der jeweiligen Melodie zu einer bestimmten Gattungsgruppe abzuleiten.

1. Folkloristische und „gelehrte“ Gesänge bei den Kasantataren

In der traditionellen Musik der islamischen Kasantataren sind insbesondere zwei Typen der strophischen Gesänge verbreitet. Zum einen handelt es sich um die Gruppe der lyrischen und Scherzlieder, die als *cır* (ausgesprochen: *dschyr* bzw. *jyr*) und *taqmaq* bezeichnet werden. Der Vortrag dieser folk-

³ In diesem Punkt teilen Harlap und Arkad'ev nicht den verbreiteten Zweifel an der Fähigkeit der Partitur, die musikalische Bewegung adäquat darzustellen. Die Partitur, in der eine komplizierte Wechselbeziehung des „nicht-klingenden pulsierenden Kontinuum“ mit den Klangfiguren (Motiven und musikalischen Phrasen) fixiert wird, richtet sich nicht nur an den Interpreten, sondern auch an den Rezipienten, der im Idealfall gleichzeitig Hörer und *Leser* ist, denn ohne die Partiturkenntnisse bleibt diese Wechselbeziehung, in der ein besonderer Reiz der neuuropäischen Musik besteht, kaum wahrnehmbar (Arkad'ev 1992, S. 55).

loristischen Gattungen ist in der Regel nicht an einen bestimmten Anlaß gebunden. Man singt sie sowohl für sich selbst als auch bei (nicht-religiösen) Versammlungen: auf Familien- und Dorffesten, beim Abschied von Rekruten usw. Viele der Melodien dieses Repertoires werden auch zum Tanzen und Spielen vorgetragen, sie sind jedoch nicht ausschließlich mit einem bestimmten Tanz oder Spiel verbunden. In rhythmisch-struktureller Sicht kennen die *cır*-Texte zwei Hauptformen: das „lange Lied“ *ozon cır* – in der Regel ist es ein Vierzeiler aus zwei 10+9-silbigen Doppelversen – und das „kurze Lied“ *qısqa cır* – ein Vierzeiler aus 7+7- oder 8+7-silbigen Doppelversen.⁴ Die „Liedchen“ *taqmaqlar* weisen in der Regel die Form des *qısqa cır* auf.⁵

Die andere Gruppe besteht aus den „gelehrten“ Gesängen, die unter den Termini *bäyet*, *mönäcät*, *näsıyxät*, *wäsiyat*, *köylö kitap* u.a. bekannt sind. Von den 20er bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, also während sowjetischer Zeit, wurde die Tradition des „gelehrten“ Gesanges bei den Wolga-Tataren in den Hintergrund gedrängt. Das hatte vor allem damit zu tun, daß diese Gattungsgruppe eine enge Bindung an die tatarische bzw. in der Koine *türki* verfaßte literarische Poesie besitzt, die ihrerseits zumindest bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts stark durch den Islam beeinflusst war. Nicht umsonst bezeichnet man die Melodien, mit denen diese Gattungen vorgetragen werden, oft als *kitap köyläre* – wörtlich „Melodien der Bücher“ (von dem arabischen *kitap* – „Buch“ – und dem turkstämmigen *köy* – auf Wolga-Tatarisch „Melodie, Weise“), sinngemäß etwa: „Melodien, mit denen man aus den Büchern vorliest“. Gemeint sind fromme, belehrende Texte in strophischer Form.

Die islamische Prägung des wolga-tatarischen „gelehrten“ Gesangs wird u.a. durch die Verwendung arabischer und persischer Lehnwörter als Bezeichnung für einzelne Gattungen offensichtlich. So leitet sich das Wort *bäyet* vom Terminus *bait* der arabischen Poetik her, der üblicherweise – auch in der tatarischsprachigen Literaturwissenschaft – als Doppelzeiler übersetzt wird (im eigentlichen Sinne ist ein *bait* ein langer Vers, der aus zwei Hälften – *misra'* – besteht). In der tatarischen Volksterminologie wird unter *bäyet* jedoch in der Regel ein mehrstrophiges Erzählgedicht verstanden, das man mit unterschiedlichen mündlich überlieferten Melodien vorträgt. Der meist typische Inhalt eines *bäyet* ist die Erzählung über ein tragisches Ereignis wie z.B. den Tod eines

⁴ Zur musikalisch-textlichen Gestaltung in den tatarischen *cır*-Liedern siehe: Nigmedzjanov 1967 und 1982; Isanbet 1970 und 1983; Ischakova-Vamba 1981, S. 5–9; Sajdaševa 1995; Smirnova und Kharissov 1999. Ähnliche Charakteristika kennzeichnen die baschkirischen *yır*-Lieder, vgl. dazu: Kamaev 1978 und 1989; Imamutdinova 2000, S. 105–150 u.a.

⁵ Für viele islamisch-kasantatarische *qısqa cır*- und *taqmaq*-Melodien ist dieselbe Art der rhythmischen Gestaltung charakteristisch, die von Constantin Brăiloiu als „children's rhythms“ bezeichnet wurde (1984). In der Terminologie Miron Harlaps hieße diese rhythmische Form „Pulsationsform des Intonationsfußes“ (vgl. Harlap 1986, S. 61–63; Kharissov 1999, S., 67–68).

Familienmitgliedes, einen Brand, einen Kriegsausbruch u.ä. (vgl.: Bakirov 1979). *Bäyet* ist eine Art poetischer „Bericht“ über ein solches Ereignis und wird von einem einzelnen, namentlich bekannten Autor verfaßt. Als Autor kann prinzipiell jedes Mitglied der Gemeinde auftreten, sowohl ein Mann als auch eine Frau. In der Regel wird zu einem *bäyet*-Verfasser (*bäyetçe*) jemand, der sich für Dichtung interessiert und über ein gewisses dichterisches Talent verfügt. Nicht selten wird ein *bäyetçe* gebeten, ein *bäyet* zu dichten – gelegentlich auch gegen Bezahlung. Das verfaßte *bäyet* wird schriftlich fixiert und zu passenden Anlässen nach der Textvorlage oder auch auswendig gesungen. *Bäyetlär* bleiben im Gedächtnis der Gemeinde-Mitglieder. Manchmal, wenn *bäyet*-Texte von einem Ereignis handeln, das viele Leute angeht (wie z.B. Krieg) oder zumindest viele Leute berühren kann, werden sie auch in anderen Orten bekannt. Der Name des Verfassers geht dabei oft verloren – es bleibt jedoch die Vorstellung, daß es sowohl einen bestimmten Verfasser als auch einen bestimmten Anlaß für die Entstehung des *bäyet* gab.⁶

Die inhaltliche Dominante der Gattung *bäyet* kann man also als eine dichterisch-musikalische Reaktion auf eine *besondere* Situation definieren. Die *bäyet*-Texte handeln immer von etwas *Spezifischem*, von etwas, das aus der „normalen“ Lebenssituation – normal im Weltbild des Verfassers bzw. Vortragenden und des traditionellen Zuhörerkreises – hervorsticht. Dies unterscheidet die *bäyetlär* von den meisten lyrischen *cır*-Liedern: in letzteren werden Lebensumstände als etwas *Typisches* und *Allgemeines* behandelt. In der inneren Klassifikation der *bäyet*-Texte muß aufgrund ihrer Vortragsanlässe und der zu erwarteten Reaktion der Zuhörer zwischen *bäyetlär* mit tragischen bzw. im allgemeinen Sinne „negativen“ Themen und der verhältnismäßig kleinen Gruppe der humoristisch-satirischen *bäyetlär* unterschieden werden.⁷ Letztere ähneln den scherzhaften *taqmaq*-Gesängen, die sowohl von allgemeinen, typischen Situationen als auch von einzelnen, konkreten Begebenheiten handeln können.

Von den weiteren Gattungen des „gelehrten“ strophischen Gesanges sind in erster Linie *mönäcät* und *köylö kitap* zu nennen.

Mönäcät (Plural *mönäcätlär*) – ein arabisches Lehnwort, das wörtlich „Zwiegespräch, (geheime) Unterredung“ bedeutet (siehe: Krotkoff 1993, 1. Teil, S. 508; vgl.: Nigmedzjanov 1984, S. 12) – wird bei den Tataren vor allem für die Bezeichnung von Klagen über das Schicksal, elegischer Gedanken über Leben und Tod, von Kritik an gesellschaftlichen Mißständen verwendet, sofern all dies in als gelehrt empfundenen dichterischen Formen ausgedrückt

⁶ Mehr zur Tradierung der *bäyetlär* siehe in: Kharissov 2001.

⁷ Zu den satirischen *bäyetlär* vgl.: Bakirov 1979, S. 173–182.

wird. Als *mönäcätlär* werden ebenfalls Gedichte religiösen, belehrenden Inhalts bezeichnet, die man anlässlich islamischer Feste in Gesangsform vorträgt. Viele *mönäcät*-Texte sind im Grunde Erzählungen: vom eigenen Leben des (oft anonymen) Verfassers, von einem typischen Schicksal oder aber von den islamischen Propheten, die als Vorbild für ein frommes Leben dienen sollen.

Köylö kitap (Plural *köylö kitaplar*) heißt soviel wie „Buch zum Singen“. Neben dieser Bezeichnung wird auch *kitap köyläw* – etwa: „Vorsingen eines Buches“ – benutzt. Zu der Kategorie *köylö kitap* gehören unter anderem strophische Epen – in Gedichtform verfaßte Geschichten von islamischen Propheten, vor allem von Muhammad, oder aber im Orient verbreitete Liebesgeschichten wie *Tahir und Zöhrä*, die voll von islamischer Symbolik sind. Auch Sammlungen einzelner Gedichte – sowohl narrativen als auch nicht-narrativen Charakters – werden als *köylö kitaplar* bezeichnet. Manchmal tragen „Bücher zum Singen“ als Ganzes oder Bruchstücke daraus die Bezeichnung *qıyssa*, wiederum ein arabisches Lehnwort, das „Erzählung“ oder „Geschichte“ bedeutet (siehe: Krotkoff 1993, 1. Teil, S. 383 und 2. Teil, S. 180). Eine der bei den Wolga-Tataren beliebtesten *qıyssa* ist die *Qıyssa-i Yusuf*, die vom islamischen Propheten Jusuf (Joseph im Alten Testament) handelt. Die Melodien, mit denen diese im Jahre 1213 von Qol Ğali verfaßte Dichtung gesungen wird, wurden in den 1970er Jahren von Nurmuchammed Hisamov aufgenommen und von Machmut Nigmedzjanov und Šamil Šarifullin transkribiert (siehe: Hisamov 1979, S. 232–241; Nigmedzjanov 1984, S. 104–106, Nr. 93–96). Oft als Parodien auf religiöse *köylö kitaplar*, u.a. auf die *Qıyssa-i Yusuf*, entstanden die oben erwähnten humoristisch-satirischen *bäyet*-Texte, wobei einzelne charakteristische Textformeln und Melodien, mit denen man *köylö kitaplar* singt, beibehalten wurden.

Über die Gattungen *bäyet*, *mönäcät* und *köylö kitap* hinaus werden auch die als *wäsıyat* [Testament], *ülü turında* [Über den Tod] oder *näsıyxät* [Belehrung] bezeichneten Gedichtstexte mit *kitap köyläre* vorgesungen.

Klare Grenzen zwischen all den genannten Gattungen kann man nicht immer ziehen: Gattungen wie *mönäcät* oder *näsıyxät* konnten Teile der „Bücher zum Singen“ sein, identische Texte wurden unter unterschiedlichen Bezeichnungen (z.B. sowohl *bäyet* als auch *mönäcät* oder *wäsıyat*) bekannt.

Im Unterschied zu den lyrischen Liedern *cırlar*, die man normalerweise nur *singt*, also mit einer Melodie vorträgt, kennen die „gelehrten“ Texte heutzutage *zwei* Vortragsarten: sowohl einen Vortrag mit einer Melodie als auch einen Vortrag im gesprochenen Ton. Diese beiden Vortragsarten können von den Traditionsträgern als „Sagen“ – *äytü* bezeichnet werden. Eine andere Bezeichnung für die beiden Vortragsarten ist „Lesen“ – *uqu*. Wenn man je-

doch unterstreichen möchte, daß ein *bäyet* oder eine *mönäcät* mit einer Melodie vorgetragen wird, nennt man diese Art des Vortrages *köyläp äytü* („Sagen mit Melodie“), *köyläp uqu* („Lesen mit Melodie“) oder einfach *köyläw* („Melodisieren“). Die traditionelle Bezeichnung für den *cır*-Vortrag ist dagegen *cırlaw* – „Singen“ im eigentlichen Sinne. Dieser Unterschied in den Vortragsbezeichnungen zeigt besonders deutlich, daß für die Traditionsträger in den „gelehrten“ Gesängen nicht die Melodien, sondern die Texte im Vordergrund stehen. Die Texte – und nicht die Melodien – sind hier für die Gemeindemitglieder besonders wertvoll und interessant, die Texte werden neu verfaßt und schriftlich fixiert – während die Melodien in der Regel nur als eine Art „Verpackung“ aufgefaßt werden. Bei den *cır*-Liedern kann man hingegen nicht eindeutig sagen, welche ihrer Komponente für die Traditionsträger am wichtigsten ist: das hängt von der konkreten Person und von der Situation ab. Die *cır*-Texte werden von den Volkssängern nur selten fixiert. Mit einer bestimmten Melodie singt man einen beliebigen *cır*-Vierzeiler, „egal was für einen“ oder „was mir gerade einfällt“, wie meine Informanten zu sagen pflegen. Wichtig ist auch, daß die *cır*-Melodien über eine große Reihe ihrer eigenen Bezeichnungen verfügen – was in Bezug auf die *bäyet*-Melodien eher ein Sonderfall ist (wie z.B. im Fall der Melodie *Täftiläw*, auf die später noch eingegangen wird).

Den beiden Gattungsgruppen ist jedoch gemeinsam, daß ihre Texte und Melodien in der Regel keine feste Bindung aneinander aufweisen, wie sie für Lieder in der schriftlich überlieferten abendländischen Musik typisch ist. Auf eine Melodie (*köy*) werden verschiedene Texte gesungen und umgekehrt: einen Text (*cır*, *bäyet* oder *mönäcät*) kann man mit unterschiedlichen Melodien vortragen. Von meinen Informanten habe ich oft gehört: *Bu köygä teläsä qaysı cır bara* – „Auf diese Melodie (*köy*) kann man jedes *cır* (Textstrophe) singen“ oder: *Bu cır teläsä qaysı köygä bara* – „Dieses *cır* kann man auf jede beliebige Melodie (*köy*) vortragen“. Weitere Fragen an die Sänger zeigen jedoch, daß es in der traditionellen islamisch-kasantatarischen Musikkultur durchaus bestimmte Regeln gibt, die einer textlich-melodieschen Verbindung Grenzen setzen. Zum einen handelt es sich um die *Grenzen der Gattungsgruppe* (ein *cır*- oder *taqmaq*-Text wird nicht mit einer der *kitap köyläre* gesungen), zum anderen um die *rhythmisch-strukturellen Merkmale* wie Versmaß, Strophenform, musikalischen Rhythmus und andere, die oft als Gattungsklischees fungieren.

2. Quantitativer Rhythmus in den „gelehrten“ Gesängen

Nach einer rhythmologischen Diskussion, die die tatarischen Philologen und Dichter in den 1950–70er Jahren geführt haben, setzte sich die Vorstellung durch, daß es in der tatarischen Poesie zwei metrische Systeme gibt: *aruz* und Syllabik. Das quantitative Versmaßsystem ‘*arud/aruz* (tatarische Aussprache *gärüz*), das vor allem für die klassische arabische und persische Poesie sowie für die von ihr beeinflusste Dichtung der islamisierten Turkvölker charakteristisch ist, ist in der literarischen tatarischen Poesie vor 1920, u.a. in vielen behrenden *köylö kitaplar*, zu finden. In Syllabik sind dagegen *cır-* und *taq-maq*-Texte, Gedichte der meisten Autoren nach den 1920er Jahren, aber auch einzelne „gelehrte“ Texte verfaßt. Versteht man quantitative Dichtung nicht als rein poetische, sondern als synkretische poetisch-musikalische Erscheinung (was u.a. in den Schriften M. Harlaps, M. Arkad’evs und Aleksandr Kudrjavcevs⁸ immer wieder betont wird), so kann die Frage gestellt werden, ob die syllabischen Metren in den Texten, die traditionellerweise mit Melodien vorgetragen werden, ebenfalls zu Phänomenen quantitativer Natur gerechnet werden können. Des weiteren werden im vorliegenden Beitrag quantitative, „zeitmessende“ Merkmale in jenen *kitap köyläre* diskutiert, deren Rhythmus den *aruz*-Metren entspricht, deren Texte jedoch sowohl in *aruz* als auch in Syllabik verfaßt werden.

Als Material dienen dabei sowohl meine eigenen Transkriptionen (Nbsp. 1, 2, 5 und 6) als auch Transkriptionen von Machmud Nigmedzjanov (Nbsp. 3 und 7) und Šamil Monasyjgov (Nbsp. 4). Die in ihnen fixierten Gesangsstücke charakterisiert eine komplizierte Wechselbeziehung der textlichen und musikalischen Faktoren der Rhythmus-Gestaltung. Einen allgemeinen Überblick über diese Faktoren bietet Tabelle 1, in der konsequent zwischen einerseits metrischen (normativen) und andererseits rhythmischen (sich vom Fall zu Fall verändernden) Charakteristika in den „gelehrten“ kasantatarischen Texten sowie in den „Melodien der Bücher“ unterschieden wird. In den weiteren Abschnitten des Aufsatzes werden jedoch nicht alle diese Faktoren besprochen, sondern nur diejenigen, die für die Darstellung der *aruz*-Metren in den „gelehrten“ Gesängen von primärer Bedeutung sind: Verteilung von kurzen und langen Silbenpositionen innerhalb von *tafail* (*aruz*-Versfüßen); Gruppierung der Zählzeiten in Bezug auf Silbenpositionen; Silbendauern, die die jeweiligen metrischen Silbenpositionen ausfüllen; ferner auch Akzente in der textlichen und melodischen Gestaltung. Da die musikalischen Metren, die in

⁸ Kondrat’ev kritisiert dagegen allzu ungenaue Vorstellungen vom Synkretismus in der traditionellen Musik und lehnt es ab, diesen Terminus in Bezug auf das tschuwaschische Liedgut zu verwenden (1990, S. 120–124).

Tabelle 1: Hauptfaktoren der zeitlich-artikulatorischen Gestaltung in den „gelehrten“ Gesängen der Kasantataren

Text-Gestaltung	
Rhythmus	Metrum
Silbenzahl	Zahl der Silbenpositionen
Gruppierung der Silben	Gruppierung der Silbenpositionen
Wort, Wortgruppe, Syntagma/Kolon	<i>aruz</i>
	<i>tafail</i>
	<i>misra'</i>
Silbendauer	Syllabik
	<i>buin</i>
Zäsuren	<i>yul</i> (Zeile)
Akzente	<i>kuplet</i> (Strophe)
Melodie-Gestaltung	
Rhythmus	Metrum
Dauer von Tönen	Zahl der Zahlzeiten
Dauer von Impulsen	
Zahl der Impulse	
Gruppierung der Impulse	
a) in Bezug auf die Zahlzeiten	
b) in Bezug auf die Silben	
Akzente	Gruppierung der Zahlzeiten
	a) in Bezug auf die Impulse
	b) in Bezug auf die Silbenpositionen

Tabelle 2: Rhythmische Funktionen

	leicht (<i>l</i>)	schwer (<i>s</i>)
Spannung (<i>Sp</i>)	<i>l/Sp</i>	<i>s/Sp</i>
Entspannung (<i>E</i>)	<i>l/E</i>	<i>s/E</i>

den „gelehrten“ Gesängen der Kasantataren vorkommen, sich als eine Zusammenstellung bestimmter textlich-musikalischen Rhythmusformeln darstellen lassen,⁹ wurden letztere in Tabelle 3 einzeln aufgelistet.¹⁰ Dabei sind die Formeln 4.5. und 4.6. als die eigentlichen, vollständigen (in der *aruz*-Terminologie: *salim*) *aruz*-Formeln in den tatarischen (und baschkirischen) *kitap köyläre* zu verstehen, die Formeln 3.2. und 3.4. sind ihre verkürzten (*zihaf*) Varianten;¹¹ die übrigen Formeln sind in den kasantatarischen *aruz*-Melodien nur als Abweichungen vom eigentlichen *aruz*-Schema zu verstehen.

⁹ Unter einer textlich-musikalischen Rhythmusformel wird hier speziell eine solche temporale Gestaltung einer Silbengruppe verstanden, die relativ kurz und in sich geschlossen ist und im Rahmen der jeweiligen Melodie die Funktion eines Bausteins erfüllt. Zu den Rhythmusformeln im *aruz*-Rhythmus der usbekischen traditionellen Musik siehe: Sultanova 1998, vor allem S. 39–55.

¹⁰ Die Fragezeichen über den Formeln 2.3., 4.7. und 4.8. weisen auf die geringe Verbreitung dieser Figuren als *metrischen* Einheiten hin.

¹¹ Die Formel 3.2. ist darüber hinaus in der Musikfolklore der Tschuwaschen und der den Tschuwaschen in kultureller Hinsicht nahe stehenden christlichen Tataren anzutreffen, jedoch nicht als eine Verkürzung der Formel 4.5., sondern entweder als eine selbständige Formel (vgl. Nigmedzjanov 1984, S. 59, Nr. 26; S. 95, Nr. 74; Al'meeva 1989, S. 162, Nr. 30) oder als eine Verkürzung anderer Formeln als 4.5., z.B. der Formel 4.3. (Al'meeva 1989, S. 161, Nr. 3) oder 4.4. (Vikár 1979, S. 259, Nr. 176; Vikár 1999, S. 55–56, Nr. 39; Nigmedzjanov 1984, S. 47, Nr.10; Kondrat'ev 1990, S. 43, Nr. 9).

Tabelle 3: Musikalische Rhythmusformeln der „gelehrten“ Gesänge (eine Auswahl)

2-silbig																
Nummer der Formel	2.1.				2.2.				2.3.(?)				2.4.			
Dauer der Silbenposition	u		u		u		–		–		u		–		–	
stabile Funktion																
Textbeispiel	mes-		ken-		Mu-		sa						kas-		ti	
3-silbig																
Nummer der Formel	3.1.				3.2.				3.3.				3.4.			
Dauer der Silbenposition	u	u	–	u	–	–	–	u	u	–	u	–	u	–	–	
stabile Funktion		<i>l/Sp</i>					<i>E</i>	<i>s</i>	<i>l</i>		<i>l</i>		<i>l/Sp</i>	<i>s</i>		
Textbeispiel	söy-	lä-	gän	bu-	lir-	siñ	här-	sä-	här	dön-	ya-	dir				
4-silbig																
Nummer der Formel	4.1.				4.2.				4.3.				4.4.			
Dauer der Silbenposition	u	u	u	u	u	u	u	–	u	u	–	–	u	–	u	–
stabile Funktion								<i>l/Sp</i>	<i>s/E</i>		<i>l/Sp</i>	<i>s</i>				
Textbeispiel	Xo-	day-	mi-	ña	ü-	zem	ge-	nä	ni-	çä	yıl-	lar	ir-	tä,	dön-	ya
Nummer der Formel	4.5.				4.6.				4.7.(?)				4.8.(?)			
Dauer der Silbenposition	u	–	–	–	–	u	–	–	–	–	u	–	–	–	–	–
stabile Funktion	<i>l/Sp</i>	<i>s</i>				<i>l/Sp</i>										
Textbeispiel	wä-	cep	bul-	dı	här	bi-	na-	dan								
5-silbig																
Nummer der Formel	5.1.															
Dauer der Silbenposition	u	u	u	u	–											
stabile Funktion		<i>l</i>		<i>l/Sp</i>	<i>s/E</i>											
Textbeispiel	mä-	drä-	sä-	lär-	dä-											

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, daß es neben den *aruz*-Melodien auch solche *kitap köyläre* gibt, deren Rhythmus sich von den syllabischen *toyğ*-Gesängen der Turkvölker ableitet. Die musikalischen Metren dieser rein syllabischen „gelehrten“ Gesängen bestehen in der Regel aus den in Tabelle 3 aufgeführten Rhythmusformeln Nr. 2.2., 3.1, 4.1–4.4. und 5.1. (einzeln oder in unterschiedlichen Kombinationen). In der oben erwähnten *Qıyssa-i Yusuf* von Qol Ğali besteht die Strophe beispielsweise aus zwei *mis-ra*’ mit jeweils sechs Silbengruppen (*bun*), letztere enthalten jeweils vier kleinste metrische Einheiten – Silbenpositionen. Bis auf die erste kann jede Silbenposition nicht nur mit einer eigenen (gesprochenen bzw. gesungenen) Silbe ausgefüllt werden, sondern auch mit einer Pause bzw. mit der Verlängerung jener Silbe, deren Artikulationsbeginn die vorangegangene Silbenposition ausfüllt. Dementsprechend enthalten die Silbengruppen in der *Qıyssa-i Yusuf* entweder vier oder drei Silben. Beim Singen können dabei alle in Tabelle 3 aufgeführten drei- und viersilbigen rhythmischen Figuren vorkommen, als eigentliche Metren fungieren jedoch folgende Formel-Kombinationen: 4.1.+ 4.1.+4.3. oder 4.2.+4.2.+4.2./4.3.¹² Ein anderes Beispiel des rein syllabi-

¹² Siehe Beispiele und Analysen in: Hisamov 1979, S. 238–241 (Analysen von Nailja Šarifullina); Nigmedzjanov 1984, S. 15 und S. 104–106, Nr. 93–96; Kharissov 1998, S. 202 und 220.

Tabelle 4: Das aruz-Metrum *hazaj-i salim*

Quelle: Çäy bäyete [Das Bäyet vom Tee]; zit. nach Ächmätova 1983, Nr. 113, S. 183–184

1. misra'

tafail 1				tafail 2				tafail 3				tafail 4			
ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun
u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–
Bu	çäy	ke-	bek	dä-	wa	yuq	tır,	ğä-	cäp	xa-	si-	yä-	te	küp-	ter,

2. misra'

tafail 5				tafail 6				tafail 7				tafail 8			
ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun	ma-	fä-	ī-	lun
u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–
Ä-	gär	aç-	lar	e-	çär	bul-	sa,	be	ler-	señ,	häm-	mä-	se-	tuq-	tır.

Tabelle 5: Das syllabische Metrum 4×8, das dem aruz-Metrum *hazaj-i musamman-i salim* entspricht. Musikalische Rhythmusformel Nr. 4.5. Quelle: *Beräwlärne* (s. Nbsp. 6)

1. misra'

1. Zeile								2. Zeile							
tafail 1				tafail 2				tafail 3				tafail 4			
u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–
Be-	räw-	lär-	ne	fä-	qıyr	qıl-	dı,	be-	räw-	ne	däw-	lät-	le	qıl-	dı,

2. misra'

3. Zeile								4. Zeile							
tafail 5				tafail 6				tafail 7				tafail 8			
u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–	u	–	–	–
Bez-	gä	şul-	däw-	lät	cit-	mi-	me	Mö-	xäm-	mät	öm-	mä-	te-	qıl-	dı.

schen Metrums im wolga-tatarischen gelehrten Gesang bietet das im 5+5-silbigen Metrum verfaßte *bäyēt* vom märchenhaften Vögelpaar *Saq-Soq*, dessen Melodien ausschließlich die Formel 5.1. enthalten. Bedauerlicherweise wird in der tatarischen Musikfolkloristik oft nicht zwischen einerseits denjenigen textlichen und musikalischen Metren unterschieden, die dem *aruz*-System zugehören bzw. von solchen beeinflusst wurden (vgl. den Abschnitt 2.2.) und andererseits den rein syllabischen Textmetren und musikalischen Rhythmusformeln, die in der Tradition der türkischen *toyoğ-* und *cır*-Syllabik stehen. Aus diesem Grunde wird in den Abschnitten 2.1. und 2.2. diskutiert, welche Komponenten der rhythmischen Gestaltung in jenen „gelehrten“ Melodien, die *aruz*-Rhythmusformeln enthalten, tatsächlich als Folge des *aruz*-Einflusses zu sehen sind, was hingegen als allgemein-quantitative Merkmale aufgefaßt werden soll und was schließlich auf die individuellen, oft situativ bedingten Besonderheiten des Vortrages zurückführt. Um der größeren Anschaulichkeit der Analyse willen werden die normativen *aruz*-Charakteristika des jeweiligen Gesanges in den Tabellen 4 bis 9 zusammengefaßt.

Tabelle 6: Das aruz-Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf*
 Quelle: „Söyömbikä manarasi“ (s. Nbsp. 1)

1. misra'															
tafail 1				tafail 2				tafail 3				tafail 4			
fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lun.	
–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	
Här	bi-	na-	dan	bi-	yek	u-	lip	kük-	lā-	re	aş-	miş-	ba-	şim.	

2. misra'															
tafail 5				tafail 6				tafail 7				tafail 8			
fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lā-	tun	fä-	ī-	lun.	
–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	
Sin	bi-	na-	nı	kü-	rü	be-	län	a-	ğä-	dir	küz-	dän	yä-	şem.	

Tabelle 7: Das syllabische Metrum 8+7+8+7, das sowohl dem aruz-Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf* als auch der Struktur *qısqa cır* entspricht.

Musikalische Rhythmusformeln Nr. 4.6. und 3.4. Quelle: „Anam qäbere“ (s. Nbsp. 3)

1. misra'															
1. Zeile						2. Zeile									
tafail 1				tafail 2				tafail 3				tafail 4			
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–
Ä-	ker-	ten	cil:	mon-	da	qä-	ber,	Mon-	da	a-	nam	kü-	mel-	gän.	

2. misra'															
3. Zeile						4. Zeile									
tafail 5				tafail 6				tafail 7				tafail 8			
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–	–	◡	–	–
Mon-	da	yä-	tim,	yäş	sa-	biy-	miñ	Qay-	nar	yä-	şe	tü-	gel-	gän.	

2.1. Aruz-Texte und ihre musikalische Gestaltung

In den *baits* (hier: Strophen) der „gelehrten“ Gesänge sind diejenigen vier aruz-Metren anzutreffen, die in der gesamten wolga-tatarischen Poesie bis in die 1920er Jahre besonders verbreitet waren.¹³ Dabei handelt es sich um zwei Arten von *ramal* – *ramal-i musamman-i mahzuf* (vgl. Tabelle 6 und Nbsp. 1 und 2) und *ramal-i musaddas-i mahzuf* (Tabelle 9, Nbsp. 4) sowie zwei Arten von *hazaj* – *hazaj-i musamman-i salim* (Tabelle 4) und *hazaj-i musaddas-i mahzuf* (Tabelle 8, Nbsp. 7, vgl.: Vikár 1999, S. 106, Nr. 123).¹⁴ Es gibt eine Reihe von Texten, die streng den genannten aruz-Metren folgen. Laut den Gesetzen des türkischen aruz entspricht dabei jeder *kurzen* metrischen Posi-

¹³ Zum aruz in der tatarischen Poesie vgl.: Bakirov 1972, S. 236–275; Kurbatov 1978, S. 165–177.

¹⁴ Dieselben Metren sind auch in den baschkirischen *bäyetlär* und *mönäcätlär* anzutreffen, vgl. z.B. die Notenbeispiele in: Imamutdinova 2000, S. 192–194, Nr. 32 (Metrum *hazaj*), Nr. 35 (*ramal*-Formeln in der Melodie, im Text dagegen syllabischer 8-Silber nach dem *hazaj*-Vorbild) und Nr. 36 (Metrum *hazaj*). Leider geht Zilja Imamutdinova auf die Diskussion der aruz-Metren in diesen Beispielen nicht ein – statt dessen zitiert sie als Beispiele der aruz-Metrik in der arabischen Poesie die Metren *muktadab* und *mun-sarah*, die für die „gelehrten“ Gesänge der Turkvölker im Wolga-Ural-Gebiet keineswegs typisch sind.

Tabelle 8: Das aruz-Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf*
 Quelle: „Ana wäsıyäte“ (Nbsp. 7)

tafail 1				tafail 2				tafail 3			
ma-	fä-	ṭi-	lun	ma-	fä-	ṭi-	lun	fä-	'ü-	lun	
U	–	–	–	U	–	–	–	U	–	–	
Ü-	sär-	señ,	ber	wa-	qıt	sin	zur	bu-	lr-	siñ	

tafail 1				tafail 2				tafail 3			
ma-	fä-	ṭi-	lun	ma-	fä-	ṭi-	lun	fa-	'ü-	lun	
U	–	–	–	U	–	–	–	U	–	–	
Ba-	sıp	a-	yaq-	la-	ri-	ña	sin	yö-	rör-	söñ	

Tabelle 9: Das musikalische Rhythmusschema, das dem *aruz-Metrum ramal-i musamman-i mahzuf* entspricht. Quelle: „Alti barmaq“ (s. Nbsp. 4)

tafail 1				tafail 2				tafail 3			
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	
fä-	ṭi-	lä-	tun	fä-	ṭi-	lä-	tlun	fä-	ṭi-	lun	
–	U	–	–	–	U	–	–	–	U	–	
Di-	de	Cab-	ra-	il	a-	ña:	Tor,	aw-	ru,	päs,	

tafail 1				tafail 2				tafail 3			
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	
fä-	ṭi-	lä-	lun	fä-	ṭi-	lä-	lun	fä-	ṭi-	lun	
–	U	–	–	–	U	–	–	–	U	–	
Kä	rä-	fiğ	ul-	dı	hi-	cab	nu-	re	ko-	däs.	

tion eine *offene*, d.h. auf einen Vokal endende Silbe. Anstelle einer offenen Silbe darf aber auch eine geschlossene, auf einen Konsonant endende Silbe verwendet werden (z.B. *-yek* in Tabelle 6), wenn ihr eine Silbe folgt, die mit einem Vokal beginnt (z.B. *u-* in Tabelle 6).

Eine derartige textlich-musikalische Gestaltung kann man anhand des Nbsp. 1 und Tabelle 6 verfolgen. Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus einer Erzählung über die kasantatarische Fürstin Söyömbikä, die – so die Legende – nach der Eroberung der Stadt Kasan durch die Truppen des „schrecklichen“ Iwan IV (1552) in einem Turm eingesperrt wurde. Die Übersetzung des Textes lautet:

Ich bin höher als alle anderen Häuser,
 Und mein Kopf hat sich in den Himmel emporgeschwungen.
 Wenn du den Turm anschaut,
 Fließen Tränen aus meinen Augen.

Tabelle 10: Zwei Vortragsarten der Erzählung „Söyömbikä manarasi“
[„Der Turm der Fürstin Söyömbikä“] (Nbsp. 1)

tafaıl 1					tafaıl 2				
—	U	—	—		—	U	—	—	
Gesprochen:					Gesprochen:				
275	115	195	304		97	273	175	330	
Här	bi-	na-	dan		bi-	yek	u-	lip	
Gesungen:					Gesungen:				
800	230	520	1660	1110	100+590	410	710	1310	520
Här	bi-	na-	dan		b-i-	ye-	-ğ u-	lip	
tafaıl 3					tafaıl 4				
—	U	—	—		fä-	'i-	lun		
Gesprochen:					Gesprochen:				
260	220	225	170+180		306	100+140	105+255		
kük-	lä-	re	a-ş-		mış	b-a-	ş-im.		
Gesungen:					Gesungen:				
540+103	275	620	1580+250	345	740+130	100+280	1190	735	
kü-k-	lä-	re	a-ş-		mı-ş	ba-	şım.		
tafaıl 5					tafaıl 6				
—	U	—	—		—	U	—	—	
Gesprochen:					Gesprochen:				
145+279	120	240	320		320	235	189	370	
S-in	bi-	na-	nı		kür-	ğän	sa-	yen	
Gesungen:					Gesungen:				
250+615	245	600	190+1660	450	670	330	510	1200	615
S-in	bi-	na-	n-i		kü-	rü	be-	län	
tafaıl 7					tafaıl 8				
—	U	—	—		—	U	—	—	
Gesprochen:					Gesprochen:				
180	190	206	285		214	140	150+360		
a-	ğä-	dır	küz-		dän	yä-	ş-em.		
Gesungen:					Gesungen:				
685	280	476	120+1640+240	350	600	200+240	160+950+470	780	
a-	ğä-	dır	k-üz-		dän	y-ä-	ş-e-m.		
tafaıl 5a					tafaıl 6a				
—	U	—	—		—	U	—	—	
Gesungen:					Gesungen:				
800	230	615	1800	430	740	310	510	930	580
Sin	bi-	na-	nı		kü-	rü	be-	län	
tafaıl 7a					tafaıl 8a				
—	U	—	—		—	U	—	—	
Gesungen:					Gesungen:				
650	280	415+170	1344+166	400	590	230+250	160+530+380		
a-	ğä-	dı-r	kü-z-		dän	y-ä-	şem.		

Die Melodie, mit denen diese Geschichte im Nbsp. 1 gesungen wird, ist bei den Wolga-Tataren und Baschkiren unter dem Titel *Täftiläw* bekannt.¹⁵ Der Text ist im aruz-Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf* verfaßt. Die Bezeichnung dieses Metrums kann man sinngemäß etwa als „ramal mit acht tafail (Versfüßen), von denen einige verkürzt sind“ übersetzen. Ein voller ramal-Versfuß besteht aus vier Silben, sein quantitatives Muster ist lang–kurz–lang–lang (– ∪ ––). Diese Silbendauerfolge wird auf arabisch mit Hilfe mnemonischer Silben *fā'ilātun* wiedergegeben; die Tataren verwenden dafür eine den Normen der einheimischen Phonethik angepaßte Form *fäğylätem*. Die verkürzten Versfüße – hier sind es die jeweils letzten Versfüße am Ende der beiden *bait*-Hälften (*misra'*) – enthalten jeweils drei Silben nach dem Muster *fā'ilun* – lang–kurz–lang (– ∪ –). Im Nbsp. 1 entspricht jedem *tafail* ein Takt, durch die Wiederholung der zweiten *misra'* beträgt die Gesamtzahl der Takte zwölf. Der zweiten – kurzen – Silbenpositionen in jedem *tafail* entspricht eine kurze Tondauer – in der Transkription eine Sechszehntel- (T. 1, 3 und 5, 7, 9 und 11), eine punktierte Sechszehntel- (T. 4) oder eine doppelt punktierte Sechszehntel-Note (T. 2 und 8). Bis auf eine Silbe sind alle kurzen Silbenpositionen durch offene Silben wiedergegeben:¹⁶ vgl. die Silben *bi-*, *-lä-*, *ba-* in der ersten *misra'* und *bi-*, *-rü-*, *-ğä* und *yä-* in der zweiten *misra'*. Den Konsonant „k“ in der zweiten Silbe des zweiten Versfußes (*biyek ulip*) darf man, wie bereits erwähnt, artikulatorisch der nächsten Silbe zurechnen, wodurch der kurzen Silbenposition auch in diesem *tafail* quasi eine offene Silbe entspricht. Im Vortrag durch Mäxmüt Xarisov (geb. 1915) lautet dieser Versfuß *biye-ğ-ulip*: der stimmlose Konsonant „k“ erfährt eine regressive Assimilation zum stimmhaften uvularen „ğ“. Daß es dabei nicht um „g“ – das eigentliche stimmhafte Pendant zu „k“ –, sondern um „ğ“ handelt, dessen stimmloses Pendant der Konsonant „q“ wäre, hängt von der Lautharmonie im Tatarischen ab, denn vor den velaren Vokalen wie „u“ stehen im normalen Fall die ebenfalls velaren Konsonanten wie „q“ und „ğ“ – und nicht z.B. die im Tatarischen leicht palatalisierten „k“ und „g“. Auf diese Weise wird offensichtlich, daß der Sänger den letzten Konsonant im ersten Wort des Versfußes artikulatorisch tatsächlich der nächsten

¹⁵ Varianten dieser Melodie findet man in: Bakirov 1972, S. 244–245; Nigmedzjanov 1976, S. 58, Nr. 68 (der Text ist dem Nbsp. 2 ähnlich; die musikalische Silbendauergestaltung läßt sich als Aufeinanderreihung der in Tabelle 3 aufgeführten Formeln 4.2., 4.3., 4.6., 3.1., dreifach 4.6. und 3.4. darstellen); Ischakova-Vamba 1981, S. 98, Nr. 90 (die 1. Textstrophe ist der im Notenbeispiel 2 ähnlich); Ischakova-Vamba 1981, S. 103, Nr. 95; Nigmedzjanov 1984, S. 121, Nr. 120; Atanova 1986, S. 96–97, Nr. 5, 6 und 8; Ischakova-Vamba 1997, S. 235–236, Nr. 154–155; Imamutdinova 2000, S. 173–175, Nr. 4 und 5.

¹⁶ In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß der Philologe Marsel' Bakirov am Beispiel des Vortrages von *Täftiläw* mit einem anderen Text – es handelte sich um das lyrische Gedicht *Özölgän ömid* („Verlorene Hoffnung“) des tatarischen Nationaldichters Ğabdulla Tuqay (1886–1913) – dieselbe Entsprechung der offenen Silbe im aruz-Text und der kurzen Silbenposition in der Melodie festgestellt hat (1972, S. 244–245).

Silbe, dem nächsten Wort zurechnet: ein kleines Indiz dafür, daß die Regel des ursprünglich arabischen *aruz* auf dem tatarischen Boden nicht nur eine schriftliche, sondern auch eine phonetische Entsprechung fand. Ein weiteres Indiz der „Akzeptanz“ dieses aus sprachlicher Hinsicht fremden Versbausystems in der tatarischen Phonetik stellt die Tatsache dar, daß auch bei einem nicht-musikalischen Vortrag eines tatarischen *aruz*-Textes der Sprachrhythmus dem jeweiligen *aruz*-Metrum folgt. Dies belegen sowohl die experimentellen Untersuchungen Marsel' Bakirovs (1972, S. 248–274) als auch die Ergebnisse eines von André Bartetzki und mir im Studio für elektroakustische Musik der Hochschule für Musik Berlin durchgeführten Vergleiches der temporalen Gestaltung beim Vorlesen und Vorsingen des diskutierten Textes (Tabelle 10). Dieser Vergleich zeigt, daß jede zweite Silbe im *tafail* auch im Sprechvortrag am kürzesten vorgetragen wird,¹⁷ was dem *ramal*-Metrum entspricht.

Schaut man die übrigen Silbenpositionen an, so ist zu sehen, daß die erste, dritte und gegebenenfalls vierte Silbe innerhalb der Versfüße im Nbsp. 1 jeweils länger als die zweite gesungen wird, wodurch der Vortragende, meist unbewußt, das *ramal*-Metrum einhält. Doch auch innerhalb der längeren Silbenpositionen gibt es Unterschiede bezüglich ihrer Quantität. Versucht man, das Grundmuster der Silbendauern-Verhältnisse in dem Beispiel zu beschreiben, gelangt man zu folgendem Ergebnis:

1. Silbenposition – eine mittellange Dauer;
2. Silbenposition – eine kurze Dauer;
3. Silbenposition – eine mittellange Dauer in den ersten drei Versfüßen einer Zeile (identisch mit der Dauer der ersten Silbenposition oder etwas kürzer als sie) bzw. eine lange Dauer im vierten Versfuß einer Zeile;
4. Silbenposition – eine lange Dauer.¹⁸

So sind im Nbsp. 1 zumindest zwei Ebenen der normativen Zeit-Gestaltung zu beobachten. In der einen Ebene werden die Silbendauern nur nach der Qualität *kurz/lang* unterschieden, ihre Folge entspricht dem *aruz*-Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf*. Der anderen Schicht liegt ein komplizierteres zeitmessendes Muster zu grunde: Die Silbendauern werden hier in zwei Formeln zusammengesetzt, die sich in einer bestimmten Folge wiederholen. Die eine Formel (A) enthält vier Silben, ihrer Dauer nach verhalten sich diese wie mittellang–kurz–mittellang–lang, was schematisch als 2 (oder 3)+1+2+4 wiedergegeben werden kann. Die andere Formel (B) besteht aus drei Silben, deren Verhältnis mittellang–kurz–lang ist bzw. 2 (oder 3)+1+4. Die Formel-Folge ist

¹⁷ Die Ausnahmen in den *tafail* 2 und 4 lassen sich dadurch erklären, daß der Vortragende hier die Wortbetonungen stärker in den Vordergrund stellte als beim Singen.

¹⁸ Die Pausen rechne ich dabei den Silbendauern zu.

Notenbeispiel 1: „Söyömbikä manarası“ [Der Turm der Fürstin Söyömbikä].
 Gesungen von M. X. Xarisov ulı Xarisov (geb. 1915).
 Aufgenommen von I. Kharissov (15.07.1993 Alabuğa, Tatarstan)

dabei AAAB AAAB. Stellt die erste Ebene der normativen Zeit-Gestaltung eine *allgemeine* Darstellung des jeweiligen aruz- Metrums dar, so ist die zweite als *das eigentliche musikalisch-quantitative Metrum* im Nbsp. 1 zu verstehen.

Ein ähnliches Bild ergibt sich bei der Analyse des Nbsp. 2. Es stellt eine andere Variante der Erzählung von der Fürstin Söyömbikä. Die Melodie ist die gleiche wie im Nbsp. 1, der Text ist ebenfalls im Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf* verfaßt. In ihm beklagt Söyömbikä ihre Gefangenschaft:

Viele Jahre sitze ich allein	Meine Augen sehen
in diesem Turm	das frohe Gesicht der Welt nicht mehr.
Ein Krug Wasser, eine Brotscheibe –	Tag und nacht weine ich,
das ist mein ganzes Essen	so daß meine Tränen versiegt sind.

Die Sängerin Nürdidä Şiriazdanova (geb. 1929)¹⁹ trug diese Erzählung nach einer schriftlichen Vorlage vor, dem 1994 in Kasan veröffentlichten Buch mit Texten und Melodien von gelehrten Gesängen (s. Zäjnüllin 1994, S. 65). Obwohl im genannten Buch die Melodie *Täftiläw* unter dem Text veröffentlicht wurde, ist nicht anzunehmen, daß die Informantin dadurch in der Wahl der Melodie für ihren Vortrag beeinflusst wurde: sie kennt keine Notenschrift.

¹⁹ Zu dieser Sängerin und ihrem Repertoire vgl.: Kharissov 1999, S. 177–179.

Notenbeispiel 2: „Totqın Söyömbikä cıruwı“ [Das Lied der gefangenen Fürstin Söyömbikä]. Gesungen von Nürdidä Camaletdin qızı Şiriazdanova (geb. 1929). Aufgenommen von I. Kharissov (19.09.1995, Dorf Musabay-Zavod, Tatarstan)

Kaum hatte sie das erwähnte Buch von mir als Geschenk erhalten, hatte die Sängerin vor dem Vortrag auch keine Gelegenheit, in der Anmerkung (S. 91) nachzulesen, daß die Exil-Tataren in Finnland das diskutierte *bäyet* üblicherweise mit *Täftiläw* singen. Şiriazdanova kennt diese Melodie in Verbindung mit der Söyömbikä-Erzählung seit ihrer Kindheit, das Buch wurde lediglich zum Auslöser ihres bewegenden *köyläp äytü*. In diesem „Sagen mit Melodie“ verwendete die Sängerin die bereits beschriebenen quantitativen Formeln 2 (oder 3)+1+2+4 und 2 (oder 3)+1+4.

Das Vorhandensein der beiden oben diskutierten Schichten der metrischen Gestaltung – des allgemeinen, für viele Gesänge gültigen *aruz*-Paradigmas einerseits und des spezifischen, für das jeweilige Beispiel charakteristischen

Largo (♩ ≈ 40)

Ә- кер- тен, жыл: мон- да ка- бер,
 Мон- да а- нак кү мел- гән,
 Мон- да я- тым, яшь са- бый- ның
 Кай- нар я- ше тү- гел- гән

Notenbeispiel 3: „Anam qäbere“ [Das Grab meiner Mutter].
 Quelle: Nigmedzjanov 1984, Nr. 106, S. 111

Musters der Silbendaurfolge andererseits – läßt sich in allen kasantatarischen *kitap köyläre* mit *aruz*-Rhythmusformeln feststellen. So erhalten im Nbsp. 4 (das Metrum *ramal-i musaddas-i mahzuf*; vgl. Tabelle 9) dieselben *ramal-tafail*, die in den Nbsp. 1 und 2 vorkommen, eine etwas andere musikalisch-rhythmische Gestaltung: laut der Transkription wird in den viersilbigen *tafail* die erste Silbenposition stets etwas kürzer als die dritte Position gesungen. Die quantitativ-musikalische Schicht der Metrik in diesem Nbsp. läßt sich also als eine Kombination aus den Formeln 3+1+4+6 und 3+1+6 darstellen. Im letzten *tafail* des Beispiels erfährt die zweite Formel jedoch eine Veränderung: die ersten beiden Silbenpositionen (-re und ko-) verhalten sich als 2+2 anstatt 3+1. Die gesamte Tondauer der beiden Silben bildet dabei vier Einheiten, wie es auch von dem in diesem Beispiel gültigen quantitativen Metrum „vorgeschrieben“ wird. Die Verteilung der Einheiten unter den Silben stellt allerdings eine rhythmische Variierung im metrischen Schema dar. Eine genauere Transkription dieses Beispiels hätte sicherlich mehr Abweichungen von dem quantitativen Schema offengelegt. Die besprochene rhythmische Veränderung gewinnt aber gerade dadurch an Gewicht, daß der Transkribierende (Šämil Monasyjrov) sich dafür entschied, sie in seiner – sich primär auf die Wiedergabe der metrischen „Aufgabe“ beschränkenden – Notation zu berücksichtigen. Dies legt die Vermutung nahe, daß diese Veränderung zu denjenigen rhythmischen Phänomenen gehört, die nicht nur bei einem äußerst aufmerksamen, auf kleinste Abweichungen vom Muster achtenden, sondern auch bei einem weniger akribischen Zuhören als rhythmische Variierungsmittel wahrgenommen werden, was sie zu bedeutenden Elementen der zeitlich-artikulatorischen Bewegung werden läßt.

- v - - # - v - - # - v -

Moderato

(4) 4. Di- de Cab- ra- il a- ña: Tor, aw- ru, pás,
Kä rä- fig ul- di hi- cab nu- re ko- däs.

Notenbeispiel 4: „Alti barmaq“ [Sechs Finger].

Quelle: Gämil Zäjnnullin: *Han kyzy*. Kazan: Mägarif, 1994, S. 35

Die rhythmisch-musikalische Gestaltung eines *ramal-tafail* (*fā'ilātun* bzw. *fā'ilun*), bei der die beiden ersten Silbenpositionen zeitlich identisch sind (z.B. 1+1+2+2 bzw. 1+1+4, vgl. Rhythmusformeln 4.3. und 3.1. in Tabelle 3), sind in den tatarischen *kitap köyläre* verhältnismäßig häufig anzutreffen. Nicht selten treten solche rhythmische Figuren als *Varianten* der Formel 4.6. bzw. 3.4 (Tabelle 3) auf: neben dem besprochenen letzten *tafail* im Nbsp. 5 sei auf das Nbsp. 3 (T. 3) verwiesen. Manche Melodien, die auf *ramal*-Texte gesungen werden, bestehen aber ausschließlich aus den genannten Formeln: man siehe beispielsweise die Melodie des Liedes *Tuğan tel* („Muttersprache“, Text von Ğabdulla Tuqay)²⁰ oder die Melodie des Liedes *Tuğan il*²¹ („Heimland“, Text von Näqıy Isänbät). In solchen Fällen sind die Formeln – 0 – – und – 0 – nicht als *Normalweichungen*, sondern als die *metrische Aufgabe selbst* zu verstehen. Das eigentliche musikalisch-quantitative Metrum (die „zweite“ Schicht der metrischen Gestaltung) entspricht dabei der vom *ramal*-Metrum verlangten Reihenfolge von kurzen und langen Silbendauern (der „ersten“ metrischen Schicht) *nicht vollständig*, was sich als ein weiteres Indiz für eine gewisse Selbständigkeit der textlichen und poetischen Metrik im *aruz*-System interpretieren läßt.

2.2. Musikalische *aruz*-Formeln und syllabische Texte

Der Unterschied zwischen den beiden diskutierten metrischen Ebenen ist auch bei jenen Gesängen festzustellen, deren *Textgestaltung* nicht der von dem jeweiligen *aruz*-Metrum vorgeschriebenen Reihenfolge der offenen und geschlossenen Silben folgt, die jedoch trotzdem als Ergebnis des Einflusses des

²⁰ Nigmedzjanov 1976, S. 57, Nr. 66. Dieselbe Melodie singt man auch mit anderen „gelehrten“ Texten; vgl. Nigmedzjanov 1984, Nr. 104 (der Text, das Gedicht *Eş* – „Arbeit“ – von Tuqay, ist ebenfalls im Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf* verfaßt), Nr. 105 (der Text ist, abgesehen von kleinen Anweichungen, identisch mit dem im Nbsp. 3); Schünemann 1918, Nr. 2 (Text ähnlich dem im Nbsp. 2) u.a.

²¹ Nigmedzjanov 1976, S. 77, Nr. 96. Als rhythmische Variierungen der quantitativen Formel 2+2+4+4 (Nr. 4.3. in Tabelle 3) läßt sich in diesem Beispiel das Tondauernverhältnis 2+2+6+2 (3. und 7. *tafail*/Takt) verstehen.

v - - - // v - - - // v - - - // v - - -

1. Be-räw-lär-ne fä-qıyr qıl-dı, be-räw-ne dāw-lät-le qıl-dı,
bez-gä şul dāw-lät cit-mi-me Mō-xām-māt öm-mā-te qıl-dı.

2. Za-qıyr-lär, (ş)ik ze-ker qıl-saq, şä-kert-lär, (ş)ik şö-kör qıl-saq,
sa-bır-lar, tik sa-bır it-säk, bez-gä cān-nāt bi-rer Al-la.

3. Ğa-mäl-dä bul-ma-sa ri-ya, sü-zem-dä bul-ma-sa kö-för...
Mō-xām-māt öm-mā-te qıl-dı, äl-xām-do lil-lä-hi şö-kör.

Notenbeispiel 5: Beräwlärne fäqıyr qıldı ... [(Allah) machte einige Leute arm ...],
1. Variante. Gesungen von Nuriasma Gyılfetdin qızı Xösäyēnova (geb. 1907).
Aufgenommen von I. Kharissov (15.09.1995, Dorf Musabay-Zavod, Tatarstan)

aruz auf die tatarische Dichtung aufgefaßt werden können. Die Rede ist von den Texten, die den *aruz*-Metren nur in der *Silbenzahl* gleichen. Daß die rhythmische Gestaltung auch dieser Gesängen von der *aruz*-Rhythmik abzuleiten ist, belegen die Melodien, mit denen sie erklingen: In vielen *kitap köyläre* nämlich wird die dem jeweiligen *aruz*-Metrum eigene Reihenfolge von kurzen und langen Silbenpositionen wiedergegeben, obwohl ihre Texte nicht den Prinzipien des *aruz*-, sondern des syllabischen Versbaus folgen. In solchen Fällen stellt die Melodie einen quantitativen Rahmen dar, der dem einen oder anderen *aruz*-Metrum entspricht. Der musikalische Rhythmus wurde so zu einer Art metrischem „Abguß“ des ursprünglichen *aruz*-Textes, der später durch einen syllabischen Text ersetzt wurde. Der musikalische Rhythmus „diktiert“ folglich dem mit der jeweiligen Melodie gesungenen Text seine Silbenzahl und die von den *aruz*-Metren abgeleitete Reihenfolge der Silbendauern.

Ein solches Verhältnis zwischen Text- und Melodiegestaltung zeigen die Nbsp. 3, 5 und 6. Im Nbsp. 3 folgt der Silbenrhythmus in der Melodie dem *aruz*-Metrum *ramal-i musaddas-i mahzuf* – bis auf die oben besprochene Aus-

$\text{♩} = 148$ \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark

1. Be-räw-lä-r(e)-ne fä-qıyr qıl-dı, be-räw-ne dāw-lät-le qıl-dı,
bez-gä şul dāw-lät cit-mi-me Mō-xām-mät öm-mä-te qıl-dı.

2. Za-qıyr-lä-r(e), ti-k(e) ze-ker qıl-saq, şā-kert-lār, tik şō-kör qıl-saq,
sa-bır-lar, ti(y)-(s)-iyk sa-bır it-sāk, bez-gä cām-nät bi-rer Al-la-h.

3. Ğa-mā-l(e)-dā bul-ma-sa ri-ya, sü-zem-dā bul-ma-sa kō-för...
Mō-xām-mät öm-mä-te qıl-dı, al-xām-dō lil-la-hi şō-kör.

Notenbeispiel 6: Beräwlärne fäqır qıldı ... [(Allah) machte einige Leute arm ...],
2. Variante. Gesungen von Xösäyenova (geb. 1907).
Aufgenommen von I. Kharissov (15.09.1995, Dorf Musabay-Zavod, Tatarstan)

nahme im dritten Takt (Text *monda anam*), in dem das Silbendauerverhältnis 1+1+2+4 ist.²² Der Text wird dagegen im syllabischen Metrum 8+7+8+7 gesungen: eine Entsprechung zwischen der kurzen Silbenposition und der offenen Silbe, wie es für die tatarischen *aruz*-Texte die Regel ist, ist hier nicht anzutreffen. Wie im Abschnitt „Folkloristische und ‚gelehrte‘ Gesänge ...“ erwähnt wurde, stellt das Metrum 8+7+8+7 eine typische Struktur von folkloristischen *qısqa ğırlar* dar – auf diese Weise zeigt in diesem Fall lediglich die Melodie den Einfluß des *aruz*-Systems auf die rhythmische Gestaltung des

²² In einer früheren Notation derselben Melodie mit einem ähnlichen Text (Ischakova-Vamba 1997, S. 72, Nr. 56: Zitat aus der 1964 veröffentlichten Liedsammlung von M. Muzaffarov, Nr. 17, ohne Angabe des Informanten) das Silbendauerverhältnis im dritten Takt ebenfalls 1+1+2+4 ist, während die übrigen viersilbigen Gruppen der in Tabelle 3 aufgeführten *ramal*-Formel 4.6. entsprechen. Es ist zu fragen, ob die professionelle Sängerin Farida Kudascheva, deren Vortrag im Nbsp. 3 transkribiert wurde, sich von Muzaffarovs Notation beeinflussen ließ. Einen weiteren Vortrag desselben Liedes hat Ischakova-Vamba transkribiert (1981, S. 121–122, Nr. 117). In ihrer Notation sind allerdings keine Abweichungen von den quantitativen Formeln 2+1+2+2 und 2+1+4 (im 7/8-Doppeltakt, der aus 3/8 und 4/8 besteht) fixiert, was diese Transkription für eine detaillierte rhythmische Analyse unbrauchbar macht.

Notenbeispiel 7: „Ana wäsıyäte“ [Das Testament der Mutter].
Quelle: Nigmedzjanov 1984, Nr. 75, S. 97

Gesanges an. Die Tatsache, daß der Text im Volk dem Dichter Tuqay zugeschrieben wird (der eigentliche Autor ist unbekannt), zeigt jedoch, daß sich die Traditionsträger der Verbindung des Textes mit einer „gelehrten“, nicht-folkloristischen Dichtung durchaus bewußt sind. Auch die semantische Form des Textes ist, bei aller Einfachheit und „Volkstümlichkeit“ der Sprache, für die tatarische Volkslieddichtung nicht typisch. In letzterer besteht die Strophe in der Regel aus zwei Hälften, die miteinander durch einen semantischen oder lediglich strukturellen Parallelismus verbunden sind (Struktur *a:b*). Die semantische Textform im Nbsp. 3 ist dagegen eine andere – alle Zeilen stellen eine einheitliche Aussage dar (Struktur $x:a^1:a^2a^3$):

Sei still, Wind, denn hier ist ein Grab,
hier ist meine Mutter begraben,
hier sind die heißen Tränen
eines kleinen Waisenkindes geflossen.

Gattungsgemäß stellt dieser Gesang also kein Volkslied im engeren Sinne (*cir*) dar, sondern ist den „gelehrten“ Gattungen – *bäyet* oder (nach Meinung Nigmedzjanovs: vgl. 1984, S. 214) *mönacät* – zuzuschreiben, was in manchen Liedsammlungen (wie z.B. in denen Muzaffarovs oder Ischakova-Vambas) nicht berücksichtigt wird.

In den Nbsp. 5 und 6 (vgl. auch Tabelle 5) wird ein und derselbe Text mit unterschiedlichen, einander jedoch sehr nahen Melodien von der Sängerin Nuri-asma Xösäyenova (geb. 1907) vorgetragen. Der Text ist eine Art „Belehrung“ (*näsıyxät*):

1. [Allah] machte einige Leute arm,
manche aber reich.
Reicht uns denn nicht der Reichtum,
daß er uns zu Muhammads Nachfolgern gemacht hat?
2. Gläubige, wenn wir immer an Gott denken,
Schüler, wenn wir immer das Gute tun,
Geduldige, wenn wir immer duldsam sind,
Dann wird Allah uns ins Paradies führen.

3. Wenn in der Welt keine Falschheit sein wird,
 Wenn aus meinen Worten keine Gottlosigkeit sprechen wird ...
 Du machtest uns zu Muhammads Nachfolgern,
 Aller Preis und Dank gehört Allah.

Dieser Text ist ebenfalls wie der im Nbsp. 3 in einem syllabischen Metrum verfaßt, jedoch nicht in dem von *qisqa cirilar*, sondern im Metrum 8+8+8+8, das man in der folkloristischen tatarischen Dichtung nicht findet. Schaut man auf den Melodierhythmus in den beiden Beispielen, so fällt seine Identität mit dem *aruz*-Metrum *hazaj-i musamman-i salim* auf („vollständiger *hazaj* mit acht Versfüßen“) – vgl. Tabellen 4 und 5. Die Funktion der metrischen Aufgabe wird durch die achtmalige Wiederholung der quantitativen Formel kurz–lang–lang–lang erfüllt (Nr. 4.5. in Tabelle 3), die in der *aruz*-Terminologie als *mafa 'ilun* (auf Tatarisch: *mäfäğiyem*) bezeichnet wird.

Im Nbsp. 4 wird der Text eher streng, beinahe puristisch vorgetragen. Das in dieser *kitap köyö* immanent vorhandene Melodiöse tritt dabei kaum in den Vordergrund, weswegen in diesem Fall die Bezeichnung des Vortrages der „gelehrten“ Gesänge als „Sagen“ oder „Lesen“ (*äytü* oder *uqu*) als besonders plausibel erscheint. Das normative Silbendauerverhältnis auf der zweiten metrischen Ebene ist hier 1+2+2+2 – die gesamte Länge des gesungenen *mafa 'ilun* beträgt auf diese Weise im Regelfall sieben Achtel. Das Metrum ist folglich den *aksak*-Rhythmen zuzurechnen. Doch das Verhältnis 1+2+2+2 wird nicht immer pedantisch eingehalten: einzelne Töne singt die Sängerin ab und zu etwas länger oder kürzer, wodurch der Vortrag an Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und nicht zuletzt die Natürlichkeit des quasi gesprochenen Duktus gewinnt. Bleiben die rhythmischen Variationen zunächst noch im Rahmen des *hazaj*-Schemas (die erste Ebene der metrischen Gestaltung), so sind ab der zweiten Hälfte des Vortrags Abweichungen von diesem festzustellen: Neben der rhythmischen Figur kurz–lang–lang–lang sind erstens auch solche vorhanden, die den in Tabelle 3 aufgelisteten Formeln Nr. 4.4. (T. 14 und 24), 4.2. (T. 22) und 4.8. (T. 23) entsprechen. Im Takt 22 ist das Silbenrhythmus schließlich 1+2+2+1, was in den gelehrten kasantatarischen Gesängen nie als eine selbständige Rhythmusformel vorkommt. Die Häufung der Metrumsabweichungen zum Ende des Vortrages kann man in diesem Fall in Einklang mit der Textsemantik bringen. Die letzte *misra'* (die letzte Melodiezeile im Nbsp. 5) verzichtet auf eine direkte Fortsetzung des Gedankens in den vorangehenden drei *misra'* und enthält statt dessen ein Glaubensbekenntnis, das die Sängerin besonders nahe am gesprochenen Duktus vorträgt.

Im Nbsp. 6 singt Nuriasma Xösäyenova im Unterschied zum Nbsp. 5 langsamer und „gedehnt“; neben den Tönen, die 1 und 2 Pulseinheiten dauern, sind hier auch 4-Puls-Töne vertreten. Ein Gespräch mit der Sängerin zeigte, daß sie

die entsprechende Melodie auch mit anderen Texten auf diese Art und Weise vorträgt. So kamen im besprochenen Vortrag die längeren Töne nicht allein aufgrund meiner Bitte an Xösäyenoვა zustande, den Text „gedehnt“ vorzutragen, sondern sie gehören für die Sängerin zur Melodie selbst. In der Verteilung der 4-Puls-Töne zwischen den Silben, die laut dem *hazaj*-Paradigma lang sein sollen, kennt der Vortrag Xösäyenoვა allerdings unterschiedliche Varianten: Das Silbendauerverhältnis im musikalischen *tafail* (dem ein textlicher *bun* entspricht) ist zunächst 1+2+4+2 (siehe die ersten drei Takte), dann kristallisiert sich eine andere Reihenfolge der mittellangen und langen Dauern heraus: 1+2+2+4. So nimmt die letzte Silbe ab dem vierten Takt mehr Zeit in Anspruch als die übrigen (die Pausen mitgerechnet) – eine Eigenschaft, die bereits in den *ramal*-Gesängen (Nbsp. 1–4) festzustellen war. Ein längerer Ton bzw. das Vorhandensein einer längeren Pause am Ende eines *tafail* ist dabei als eine rhythmisch-strukturelle Grenze aufzufassen, die dem jeweiligen *tafail* eine gewisse Selbständigkeit und In-sich-Geschlossenheit verleiht.²³ Zu bemerken ist außerdem, daß der eben besprochene Vortrag von Xösäyenoვა mehr Konzentration auf die Erfüllung der metrischen Norm als der vorangegangene (Nbsp. 5) verlangte, da sie diese Melodie normalerweise nicht mit dem Text *Beräwlärne fäqıyr qıldı* singt. Dadurch läßt sich erklären, daß die Sängerin keine Abweichungen von der *hazaj*-Schema (erste metrische Ebene) vorgenommen hat, die bestimmte semantische Elemente hervorgehoben hätten. Die Variationen im Rahmen des Schemas sind jedoch vielfältig: neben der erwähnten unterschiedlichen Platzierung der 4-Puls-Silbendauer innerhalb einer Formel sind auch kleine Verlängerungen der kürzesten Silbenposition zu nennen (T. 4, 6, 8, 14–16 und 18), weiterhin Unterschiede in der Dauer der zweiten Position (von 3/16 im T. 13 bis 6/16 in den T. 1–4, 6, 8, 11 und 16), Ausfüllung der langen Positionen mit Pausen anstatt mit Klang (Zäsuren an beinahe jeder *misra*'-Hälfte) – und nicht zuletzt die Teilung einer Silbenposition zwischen mehreren Tönen (die sog. „innersilbige“ Melodik).

Als ein weiteres Mittel der rhythmischen Variierung kann im zuletzt analysierten als auch in den übrigen Beispielen die *Akzentuation* aufgefaßt werden. Einigen Aspekten des Artikulationsproblems im quantitativen Rhythmus, das in der tatarischen Musikethnologie nur ungenügend diskutiert wurde, ist der nächste Abschnitt gewidmet.

²³ Vgl. dazu die Diskussion der antiken quantitativen Versfüße in: Seidel 1976, S. 14–28; Arkad'ev 1992, S. 35–38.

3. Musikalische Akzente und Wortbetonungen

Die diskutierten Beispiele belegen deutlich, daß in den *kitap köyläre* der Kasantataren eine von den Rhythmustheoretikern oft erwähnte Eigenschaft des quantitativen Rhythmus zu beobachten ist: die generelle Unabhängigkeit der musikalischen Akzente von den Wortbetonungen im gesungenen Text.²⁴ Diese Beobachtung soll des weiteren am Beispiel der *Söyömbikä*-Gesängen (Nbsp. 1 und 2) ausführlicher erläutert werden.

In den beiden Gesangsstücken fallen die musikalischen Akzente in der Regel auf die Silben, die sich *am Rande* der Formeln befinden – auf die erste und vierte Silbe der viersilbigen Formeln und auf die erste und dritte Silbe der dreisilbigen Formeln. In den Transkriptionen sind die musikalischen Akzente durch Akzentzeichen über den jeweiligen Tönen bezeichnet. Auf normative Wortbetonungen weisen dagegen die Doppelstriche unter den Silben hin (die Betonungszeichen in den einsilbigen Wörtern wurden nicht vermerkt). Vergleicht man die beiden Akzentreihen in den Nbsp. 1 und 2, so sieht man, daß in beiden Gesängen die Silben, die in einem nicht-musikalischen Vortrag unbetont bleiben, beim Singen oft einen Akzent erhalten (vgl. die Silben *bi-*, *kük-*, *aş-*, *kü-*, *a-* und *küz-* im Nbsp. 1 sowie die Silben *-yal* und *-ti* im dritten *tafail*/Takt des Nbsp. 2, darüber hinaus die Silben *-bä* und *-şa* im siebenten *tafail* und die Silben *-ter*, *i-*, *yaq-*, *yö-*, *kö-*, *be(t)-* in der zweiten Strophe desselben Beispiels). Manchen beim Sprechen betonten Silben entsprechen im musikalischen Vortrag dagegen nicht akzentuierte Silbenpositionen. Besonders bemerkenswert sind die Fälle, in denen die Wortbetonungen auf die *kurzen* zweiten Silbenpositionen des jeweiligen *tafail* fallen, die beim Singen am leichtesten sind – hier verschwinden die Textbetonungen völlig (vgl. die Silben *-rü* und *-ğa* im Nbsp. 1 sowie die Silbe *-ğiz* in der 1. Strophe und die Silben *-nem*, *-ke*, *-ti*, *-nö*, *-(t)e* in der zweiten Strophe des Nbsp. 2). Solche Fälle widersprechen der bei den tatarischen Musikfolkloristen verbreiteten Meinung, daß die musikalischen Akzente in den *kitap köyläre* mit denen der Wortakzente zusammenfallen (vgl. Nigmedzjanov 1984, S. 10–11; Gubaidullina 1993, S. 19–20). Bemerkenswert ist, daß gerade der Versuch der Sängerin, die Wortakzente in einem *tafail* beim Singen zu berücksichtigen²⁵ (Nbsp. 2, 2. Strophe, T. 6), zu einer Abweichung sowohl vom normativen Silbendauerverhältnis (statt der Formel 4.6. kam es zur Figur 4.2., vgl. Tabelle 3) als auch von der für

²⁴ Zu dieser Eigenschaft des quantitativen Rhythmus in der traditionellen Musik vgl. z.B.: Harlap 1976, Sp. 568; Kondrat'ev 1990, S. 102–103; Kudrjavcev 1997, S. 8–10.

²⁵ In diesem Fall mag für die Sängerin der Umstand eine Rolle gespielt haben, daß in diesem *tafail* ein und dasselbe Wort wiederholt wird: *yıǵlıy-yıǵlıy* [weinend-weinend]. Offenbar unbewußt wollte Nürdidä Şiriazdanova verhindern, daß der Akzent bei der Wortwiederholung auf die jeweils andere Silbe fällt. So entschied sie sich für den Akzent auf der zweiten Silbe, der mit der Wortbetonung zusammenfällt.

diese Melodie normativen Reihenfolge der Akzente führte²⁶ (statt der ersten wurde die zweite Silbenposition betont).

Während die musikalischen Akzente eine Periodizität aufweisen, unterliegen die Betonungen im Text keinem metrischen Muster. Lediglich eine einzige konstante Betonung scheint sich durch den gesamten Text zu ziehen, die letzte Silbe jeder *misra'*-Hälfte (vgl. die Endpositionen jeder Melodiezeile in den Nbsp. 1 und 2). Diese akzentuierte Silbenposition stellt jedoch keine Ausfüllung einer metrischen Aufgabe dar, sondern kommt durch die für das Wolga-Tatarische typische Tendenz zustande, den Akzent auf die letzte Wortsilbe zu setzen. In den Fällen, wo am Ende einer *misra'*-Hälfte ein Wort steht, dessen Betonung nicht auf die letzte Silbe fällt, bleibt die diskutierte Silbenposition – bei einem gesprochenen Vortrag, der den Gesetzen einer natürlichen Sprachbetonung folgt – dementsprechend unbetont. Man vergleiche beispielsweise das *bait* 5 im Text *Söyömbikä manarası* (Zäjnülin 1994, S. 66), einem weiteren Gesang des oben besprochenen „Söyömbikä-Zyklus“:

Häb kälisä urtasında yalğızñ qaldñ niçön?
İltifatñ bez tataradan sin bina aldñ niçön?

[Warum bist du (die Mosche) allein unter den Kirchen geblieben?
Warum hast du noch Acht vor uns Tataren?]

Am Ende jeder *misra'* dieses ebenfalls im Metrum *ramal-i musamman-i mahzuf* verfaßten *bait* steht eine *unbetonte* Silbe: die beiden *misra'* enden jeweils auf das Fragewort *ni[ö]çön* („warum“), in dem der Akzent auf die erste Silbe *ni-* fällt.

Ähnlich verhält es sich mit den Wortakzenten in anderen *aruz*-Metren: Keine Silbenposition ist konstant betont bzw. unbetont; die generelle Tendenz, den Akzent auf die letzte Silbe des Wortes zu setzen, besagt noch nicht, daß die letzte Silbe jedes *misra'* bei einem Vortrag im gesprochenen Ton betont wird (vgl. die Betonungen auf der vorletzten Silbe jeder *misra'* im Nbsp. 7). Dennoch fallen die musikalischen, beim Hören real wahrgenommenen Akzente tatsächlich oft auf die letzte Silbe jedes *tafails*, was weniger mit den Wortakzenten in Verbindung steht, sondern vielmehr mit der bereits erwähnten *grenzbildenden* Funktion der letzten – nach der metrischen Aufgabe immer *langen* – Silbe im *tafail*.

In Tabelle 2 sind unterschiedliche Arten der Akzentuierung in den tatarischen quantitativen Gesängen zusammengefaßt. Neben dem Unterschied der Silben nach *leicht/schwer* sind dabei die Funktionen *Spannung* (Arsis) und *Entspannung* (Thesis) zu unterscheiden. Die Spalte „stabile Funktion“ in

²⁶ Ähnlich verhält es sich mit den Silbendauern und dem Akzent im Takt 21 des Nbsp. 5.

Tabelle 3 zeigt die normativen rhythmischen Eigenschaften jeder Silbe in Bezug auf die Funktionen *leicht/schwer* und *Spannung/Entspannung* im Rahmen der jeweiligen Rhythmusformel. Eine leere Stelle in dieser Spalte weist darauf hin, daß in diesem Fall unterschiedliche Funktionen möglich sind. Die Tabelle zeigt, daß die in diesem Aufsatz besprochenen Formeln eine gemeinsame Eigenschaft aufweisen: die kürzesten Silbenpositionen sind immer leicht, gleichzeitig bilden sie eine rhythmische Spannung, die in den darauffolgenden langen Positionen abgebaut wird. Der Wechsel der rhythmischen Figur (die Abweichung vom jeweiligen *aruz*-Schema auf der ersten metrischen Ebene), der in den Nbsp. 2 und 5 anzutreffen war, kann daher eine Abweichung von der Akzent-Regelmäßigkeit in dem jeweiligen Gesangstück hervorbringen. Dadurch gewinnt der Gesang neben den temporalen Mitteln der rhythmischen Variierung auch die der Akzentuation.

Schlußbemerkung

To the extent we find it comprehensible, music is organised; but this is an organization that is communicated in process and cannot be captured or held fast. What we can hold onto are spatial representations (scores, diagrams, timelines) and concepts or ideas of order – fixed pattern, invariance, transformation, hierarchy, regularity, symmetry, and proportion,

– so nüchtern, für einen Musiktheoretiker nichtsdestotrotz geradezu verlockend formulierte Christopher Hasty die Ziele seines Studie „Meter as Rhythm“ (1997, S. 3). Im vorliegenden Beitrag habe ebenfalls versucht, einige der faßbaren Charakteristika der musikalischen Bewegung mit Hilfe von Notenzeichen, Tabellen und Beschreibungen festzuhalten. Dabei wurde offensichtlich, daß viele zeitlich-artikulatorische Eigenschaften dieses Gesangs dem quantitativen Rhythmus zuzurechnen sind. Es handelt sich um folgende Charakteristika:

1. Das Vorhandensein eines festen *Systems*, das die Zahl, Dauer und die Reihenfolge der kleinsten textlich-musikalischen metrischen Einheiten – Silbenpositionen – regelt;
2. die Organisiertheit der musikalischen Bewegung in temporalen Formeln, deren Teile in festen, leicht überschaubaren Proportionen zueinander stehen;
3. die prinzipielle Unabhängigkeit der musikalischen Akzentuation von den Textbetonungen (was für die quantitativ organisierten Gesänge unterschiedlicher Völker typisch zu sein scheint).

Einer späteren Untersuchung sei es vorbehalten, die Wechselwirkung der weiteren in Tabelle 1 aufgelisteten Faktoren der rhythmischen Gestaltung (Zahl, Dauer und Gruppierung der Wörter, Zäsuren, Gruppierung der Impulse

in Bezug auf die Zählzeiten u.a.) mit den in diesem Aufsatz besprochenen Merkmalen festzustellen und der Frage nach den sogenannten „Vortragsfehlern“ im gelehrten Gesang nachzugehen. Denn freilich kommt es in den *bäyetlär* und *köylö kitaplar* oft zu gewissen „Reibungen“: Der neue, syllabische Text entspricht beispielsweise nicht immer dem ursprünglichen *aruz*-Text in der Silbenzahl oder auch in den Wortgrenzen – Zäsuren. Auch die *aruz*-Texte werden „zersungen“, sie enthalten manchmal „überflüssige“ Silben oder werden mit rhythmisch unpassenden Melodien vorgetragen. Jeder Sänger beseitigt solche „Reibungen“ auf seine eigene Art und Weise: manche verändern den Rhythmus der Melodie, manche improvisieren beim Singen neue Textvarianten, manche benutzen die im Text selbst vorhandenen Möglichkeiten der rhythmischen Variierung, beispielsweise durch Synäresen, Elisionen oder Hinzufügen von Zusatzvokalen, Zusatzsilben und ganzen zusätzlichen Wörtern. Eine Analyse dieser Phänomene könnte viele weitere Aspekte des Einflusses offenlegen, das das allgemein-islamische *aruz*-System auf die tatarische traditionelle Kultur ausübte und immer noch – in einer Zeit, in der kaum ein Traditionsträger etwas vom *aruz* gehört haben dürfte – ausübt. Die alten Wurzeln der heutigen, sich der Europäisierung scheinbar vollkommen angepaßten tatarischen Kultur liegen tief ...

Literatur

- ÄCHMÄTOVA, Flora B.; NADIROV, Ilbaris N. und ĞAMALETDINOVA, K. B. (Hrsg.), 1983
Tatar halyk igaty. Bäjetlär [Tatarische Volksliteratur. *Bäyet*-Texte]. Kazan: Tatarstan kitap näşrijaty.
- AL'MEEVA, Nailja Junisovna 1986
Pesennaja kul'tura tatar-krjašen: žanr ovaja sistema i mnogogolosie [Liedkultur der christlichen Tataren: Gattungssystem und Mehrstimmigkeit]. Autoreferat diss. Leningrad: LGITMiK.
- AL'MEEVA, N. Ju. 1989
Ritmičeskie kliše i melodičeskaja zamenjaemost' v pesnjach tatar-krjašen. In: Zemcovskij, I. I. (Hrsg.). *Narodnaja muzyka: Istorija i tipologija. Leningrad*: [LGITMiK], S. 157–165.
- ARKAD'EV, M[ichail] A. 1992
Vremennye struktury novoevropskoj muzyki: (Opyt fenomenologičeskogo issledovanija) [Die Zeit-Strukturen der Neueuropäischen Musik. Versuch einer phänomenologischen Untersuchung]. Moskva: [Garant].
- ARKAD'EV, Michail [A.] 2001
Fundamental'nye problemy teorii ritma i dinamika „nezvučaščih“ struktur v muzyke Veberna. Vebern und Gusserl' [Die grundlegenden Probleme der Rhythmustheorie und die Dynamik der „nicht-klingenden“ Strukturen in der Musik Anton Weberns. Webern und Husserrl]. In: [Zeitschrift] *Muzykal'naja akademija*. [Moskva], Nr. 1. S. 151–163.

ATANOVA, L. P. 1986

O mežnacional'nych muzykal'no-fol'klornych svjazjach: (Na primere transformacii baškirkskoj pesni „Maklaška“) [Zu internationalen Verbindungen in der Musikfolklore (am Beispiel der Transformation des baschkirischen Liedes *Maklaška*)]. In: Barag, L. G. and Zaripov, N. T. (Hrsg.). *Baškirkij fol'klor: Issledovanija poslednich let*. Ufa: BFAN SSSR, S. 84–98.

BAKIROV, Marsel Haernasovič 1972.

Eksperimental' tikšerenülär jaqtylygynda törki häm tatar šigyr' tözeleşe zakončalyklary [Die Gesetzmäßigkeiten des türkischen und tatarischen Versbaus im Licht der experimentellen Untersuchungen]. Filologija fännäre, diss. Kazan.

BAKIROV, M. H. 1979

Üzenčälekle žanr bularak bätelär [*Bäyetlär* als eine eigenartige Gattung]. In: Jachin, A. G. und Bakirov, M. H. *Fol'klor žanrlaryn sistema itep tikšerü tägribäse: (Mäzäklär, bätelär)*. Kazan: Kazan universiteti näšrijaty, S. 82–197.

BRÄILOIU, Constantin 1984

Children's rhythms. In: Brăiloiu, Constantin. *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge; London etc.: Cambridge University Press, S. 206–238.

FOMENKOV, Michail Petrovič 1978

Baškirkaja narodnaja pesnja (žanry, formy, sredstva muzykal'noj vyrazitel'nosti) [Das baschkirische Volkslied: Gattungen, Formen und musikalische Ausdrucksmittel]. Avtoreferat diss. Moskva: Moskov. gosudarstv. konservatorija im. P. I. Cajkovskogo.

FROLOV, D[mitrij] V[ladimirovič] 1991

Klassičeskij arabskij stich. Istorija i teorija aruda [Der klassische arabische Vers. Die Geschichte und Theorie des Arud]. Moskva: Nauka. Gl. redakcija vostočnoj literatury.

GUBAJDULLINA, Gul'nur Bilalovna 1993

Vzaimodejstvie tatarskoj poesii i muzyki nachala XX veka. [Die Wechselbeziehungen der tatarischen Poesie und Musik]. Avtoreferat diss. Moskva: Rossijskij inst. iskusstvovznanija.

GUBAJDULLINA, G. B. 1997

O vlijanii muzykal'noj ritmointonacii na formirovanie osobennostej tatarskogo stichosloženija. [Über die Rolle der musikalischen Rhythmik in der Entstehung der Sondermerkmale im tatarischen Versbau]. In: *Jazyki, duhovnaja kul'tura i istorija tjurkov: Tradicii i sovremennost': Trudy meždunarodnoj konferencii v 3-ch tomach, 9-13 ijunja 1992, Kazan'*. Tom II. Moskva: Insan, S. 197–200.

HARLAP, M[iron] G[rigor'evič], 1966

Kvantitativnoe stichosloženie [Kvanitativer Versbau]. In: *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*. T. 3. Moskva: Sov. enciklopedija, S. 467–470.

HARLAP, M. G. 1972

Narodno-russkaja muzykal'naja sistema i problema proischoždenija muzyki. In: Nekljudov, S. Ju. (Hrsg.) *Rannie formy iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, S. 221–273.

HARLAP, M. G., 1976

Metr [Metrum] In: *Muzykal'naja enciklopedija*. Moskva: Sov. enciklopedija, T. 3. Sp. 567–573.

HARLAP, M. G. 1978

Taktovaja sistema muzykal'noj ritmiki [Taktsystem des musikalischen Rhythmus]. In: Holopova, V. N. (Hrsg.) *Problemy muzykal'nogo ritma*. Moskva: Muzyka, S. 48–104.

- HARLAP, M. G. 1986
Ritm i metr v muzyke ustnoj tradicii [Rhythmus und Metrum in der mündlich überlieferten Musik]. Moskva: Muzyka.
- HARLAP, M. G. 1991
Ritm [Rhythmus]. In: *Muzykal'nyj énciklopedičeskij slovar'*. Moskva: Sov. énciklopedija, S. 463.
- HASTY, Christopher F[ransis] 1997
Meter as Rhythm. New-York; Oxford: Oxford University Press.
- HISAMOV, N[urmuchamet] [Šagvaleevič], 1979
Poema „Kyssa-i Jusuf“ Kul 'Ali: Analiz istočnikov sjužeta i avtorskogo tvorčestva [Das Poem „Qiyssa-i Yusuf“ von Qul 'Ali: Eine Analyse der Sujet-Quellen und des individuellen Schaffens]. Moskva: Nauka.
- ICHTISAMOV, H. S. 1973
K voprosu o formoobrazujuščej roli ritma baškirskoj protjažnoj pesni uzun-kjuj: (O cikličnosti ritmičeskogo razvitija) [Zur formbildenden Funktion des Rhythmus im baschkirischen „gedehnten“ Lied uzun küy: Die rhythmische Entwicklung als Zyklus]. In: *Naučno-metodičeskie zapiski Ufinskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv. Vypusk 1*. Ufa.
- IMAMUTDINOVA, Z[ilja] A[gzamovna] 2000
Kul'tura baškir. Ustnaja muzykal'naja tradicija („Čtenie“ Korana, fol'klor) [Kultur der Baschkiren. Mündliche Musiktradition: Koranrezitation und Folklore]. Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznanija.
- ISANBET, J[ulduz] N[akievna] 1970
K voprosu o vzaimosvjazi slova i napeva v tatarskoj pesne: (Nekotorye osobennosti struktury narodnoj pesni i obnovenie tradicionnyh priemov v poesii Džalilja) [Zur Wechselbeziehung von Wort und Melodie im tatarischen Lied. Einige Besonderheiten der Gestaltung im Volkslied und die Erneuerung von traditionellen Mitteln in der Dichtung Dschalils]. In: Isanbet, Julduz N. Musa Džalil' i tatarskaja muzyka. Diss. Leningrad, S. 180–227.
- ISANBET, J. N. 1983
Dve osnovnye formy tatarskoj narodnoj pesni [Die zwei Grundformen des tatarischen Volksliedes]. In: Zemcovskij, I. I. (Hrsg.). *Narodnaja pesnja. Problemy izučenija*. Leningrad: [LGTMiK], S. 57–69.
- ISCHAKOVA-VAMBA, R[osa] A[chmetovna] 1978
O nekotorych svjazjach narodnoj muzyki kazanskich tatar s arabskoj kul'turoj [Über die Verbindungen der kasantatarischen Volksmusik mit der arabischen Kultur]. In: *Muzykal'naja fol'kloristika. Vyp. 2*. Moskva: Sovetskij kompozitor, S. 298–314.
- ISCHAKOVA-VAMBA, R. A., 1981
Tatarskie narodnye pesni [Tatarische Volkslieder]. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- ISCHAKOVA-VAMBA, R. A. 1997
Tatarskoe narodnoe muzykal'noe tvorčestvo (Tradicionnyj fol'klor) [Tatarische musikalische Volkskunst. Traditionelle Folklore]. Kazan': Tatarskoe knižnoe izdatel'stvo.
- KAMAEV, F[arit] H[asnullovič] 1978
Kompozicionno-ritmičeskie zakonomernosti baškirskoj narodnoj pesennoj melodiki [Die kompositionsrythmischen Gesetzmäßigkeiten der baschkirischen Volksmelodik]. Diss. Moskva: Vsesojuznyj naučno-issledovatel'skij inst. iskusstvovoznanija.

- KAMAEV, F. H. 1989
Foneticeskij stroj baškirkosj muzykal'no-poeticeskosj reči: (K postanovke voprosa) [Die Phonetik der musikalisch-poetischen baschkirischen Aussprache]. In: Al'meeva, N. Ju. (Hrsg.). *Tradicionnaja muzyka narodov Povolž'ja i Priural'ja*. Kazan': IJaLI im. G. Ibragimova, S. 78–89.
- KHARISSOV, Ildar 1998
Die islamischen Gesänge der Tataren im Wolga-Ural-Gebiet. In: Bröcker, Marianne (Hrsg.). *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland*, 6/7, 1996/97. Bamberg, S. 197–222.
- KHARISSOV, Ildar 1999
Metrizacija intonacionnoj stopy v tatarskoj muzyke ustnoj tradicii [Die Metrisierung des Intonationfusses in der mündlich überlieferten tatarischen Musik]. In: *Muzykal'naja nauka Srednego Povolž'ja: Itogi i perspektivy*. Kazan': Kazanskaja gos. konservatorija, S. 67–69.
- KHARISSOV, Ildar 2001
Zur Tradierung der kasantatarischen Erzählgesänge im 20. Jahrhundert. In: Bröcker, Marianne (Hrsg.). *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland*, 9/10, 1999/2000. Bamberg, S. 169–192.
- KONDRAT'JEV, M[ichail] G[rigor'evič] 1976
Metroritmičeskoe stroenie čuvašskich narodnych pesen [Metrisch-rhythmische Gestaltung der tschuwaschischen Volkslieder]. In: [Zeitschrift] *Sovetskaja muzyka*. [Moskva], Nr. 3. S. 115–117.
- KONDRAT'JEV, M. [G], 1983
K voprosu o vremennoj organizacii čuvašskich narodnych pesen [Zur Zeit-Gestaltung in den tschuwaschischen Volksliedern]. In: Banin, A. A. (Hrsg.) *Pamjati K. Kvitki: 1880–1953: Sbornik statej*. Moskva: Sovetskij kompozitor, S. 179–184.
- KONDRAT'JEV, M. G. 1990
O ritme čuvašskoj narodnoj pesni: *K probleme kvantitativnosti v narodnoj muzyke* [Über den Rhythmus im tschuwaschischen Volkslied: Zum Problem der quantitativen Rhythmik in der Volksmusik]. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- KUDRJAVCEV, Aleksandr Vladimirovič 1997
Muzyka i slovo v kantovoj tradicii: K probleme tipologizacii kanta [Musik und Wort in der Kant-Tradition: Zur Typologisierung des ostslawischen Kant]. Avtoreferat diss. Novosibirsk: Novosibirskaja gos. konservatorija.
- KURBATOV, H[elif] R[achimovič], 1978
Tatarskaja lingvističeskaja stilistika i poëtika [Tatarische linguistische Stilistik und Poetik]. Moskva: Nauka.
- LACH, Robert 1952
Volksgesänge von Völkern Rußlands. II. Turktatarische Völker. Wien.
- MINNEGULOV, H[atip] Ju. 1993
Tatarskaja literatura i vostočnaja klassika (Voprosy vzajmosvjazej i poëtiki) [Tatarische Literatur und klassische orientalische Literatur (Fragen ihrer Wechselbeziehungen und der Poetik)]. [Kazan':] Kasanakij gos. universitet.
- NADIROV, I[lbaris] N. (Hrsg.) 1983
Tatar halyk igaty. Kyska gyrlar (dürtjullyklar) [Tatarische Volksliteratur. Kurze Lieder (Vierzeiler)]. Kazan: Tatarstan kitap näšrijaty.

- NIGMEDZJANOV, M[achmut] N[iğmedzjanovič] 1967
Narodnaja muzyka [Tatarische Volksmusik]. In: *Tatary Srednego Povolž'ja i Priural'ja*. Moskva: Nauka. S. 442–480.
- NIGMEDZJANOV, M. N. 1976
Tatar halyk ğyrlary [Tatarische Volkslieder. Bd. 2]. Kazan: Tatarstan kitap näšrijaty.
- NIGMEDZJANOV, M. N. 1980
K harakteristike žanrov tatarskich narodnych pesen [Zur Charakteristik der Gattungen im tatarischen Volksliedgut]. In: Almazova A. A. (Hrsg.) *Musyka i sovremennost'*: (Aktual'nye voprosy tatarskoj muzyki). Kazan', S. 98–116.
- NIGMEDZJANOV, M. N. 1982
Narodnye pesni volžskich tatar [Volkslieder der Wolga-Tataren]. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- NIGMEDZJANOV, M. N. 1984
Tatarskie narodnye pesni [Tatarische Volkslieder]. Kazan': Tatarskoe knižnoe izdatel'stvo.
- SAJDAŠEVA, Z[emfira] N[urmuchametovna] 1995
V mire tatarskoj muzyki [Die Welt der tatarischen Musik]. Kazan'.
- SCHÜNEMANN, Georg, 1918/19.
Kasantatarische Lieder. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1, S. 498–515.
- SEIDEL, Wilhelm 1976
Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- SMIRNOVA, Elena und – KHARISSOV, Ildar 1999
Stabile und mobile Merkmale in der Melodik der tatarischen *ozon köj*. In: Astrauskas, Rimantas; Czekanowska, Anna u.a. (Hrsg.) *Improvisation in Folklore. International conference, Vilnius 5-6th December, 1998*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music, S. 155–164.
- SULEJMANOV, R. S. 1987
Pesennye žanry irgizo-kamelikskih baškir: (Normy kompozicii i problemy evoljucii) [Liedgattungen der Irgiz-Kameliksk-Baschkiren. Die Kompositionsnormen und Evolutionsprobleme]. Diss. Leningrad.
- SULTANOVA, R[oza] [Rachimovna] 1998
Ritmika vokal'nych chastej Šašmakoma [Rhythmus in den vokalen Teilen von Šašmakom]. Taškent: Jani.
- URMANČEEV, Fatyh I. 1984
Geroičeskij epos tatarskogo naroda [Das heroische Epos des tatarischen Volkes]. Kazan': Tatarskoe knižnoe izdatel'stvo.
- VIKÁR, László and BEREZKI, Gábor 1979
Chuvash Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- VIKÁR, László, 1993
A Volga-Kámai finnuogorok és törökök dallamai. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- VIKÁR, László – BEREZKI, Gábor 1999
Tatar Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ZÄJNULLIN, Ğämil G. (Hrsg.) 1994
Han kyzy: [Mönäğätläř] [Tochter des Chans: *Mönäcät*-Texte und Melodien]. Kazan: Mägarif.