

Seminararbeit:

Das mündliche Musiklehrsystem in der iranischen Musik

von Keivan Aghamohseni im WS 2008/09

1. Einleitung

Die mündliche Überlieferung spielt in den musikalischen Kulturen, die keine schriftliche Tradition haben, eine große Rolle. Das Repertoire der klassischen iranischen Musik, das *Radīf* genannt wird, basiert auf einer mündlichen Tradition. Mit den früheren musiktheoretischen Büchern, die als Ursprung der Musiktheorie des arabisch-iranisch-türkischen Musikbereiches gelten, bemühten sich die Musikwissenschaftler eine schriftliche Tradition zu schaffen, aber eine schriftliche Tradition die der europäischen Musikkultur vergleichbar wäre, entstand letztendlich nicht. Die Osmanen waren die ersten im arabisch-iranisch-türkischen Musikbereich, die wegen der früheren Begegnung mit der westlichen Musik eine schriftliche Tradition entwickelten. Der erste Versuch, eine schriftliche Tradition zu schaffen, war Ende des 19. Jahrhunderts im Iran. Seit der Konstitutionellen Revolution (1906) wurde in der iranischen Musik der schriftlichen Tradition mehr Beachtung geschenkt als der mündlichen. Infolge dieser neuen Situation entstand ein neues System zur Musiklehre, das auf einer schriftlichen Tradition basierte. Dieses neue System erregte die Gemüter einiger iranischer Musiker, welche der mündlichen Tradition anhängen. Das musikalische Klima des Irans im 20. Jahrhundert wurde von diesem Konflikt beherrscht und selbst heute ist diese Sache noch umstritten.

2. Einführung in das System der klassischen iranischen Musik

Das alte System der klassischen iranischen Musik hieß *Maqām* und ist in arabischen Ländern, in der Türkei, in Tadschikistan und in Usbekistan noch geläufig. Ab dem 17. Jahrhundert wurde im Iran mit der Veränderung dieses Systems begonnen. Die Veränderung des Systems der klassischen iranischen Musik von *Maqām* zu *Dastgāh*, ist ein sehr umstrittenes Thema in der Geschichte der iranischen Musik. „Das Wort *Maqām* wurde erstmals von Qotbedīn Šīrāzī im Buch ‚Doratol-Tāğ‘ aus dem 13. Jahrhundert erwähnt.“ Qotbedīn Šīrāzī¹ gehört zu einer musikalischen Schule, die Montasamīyeh hieß. Der Gründer dieser Schule war Safīodīn Abdolmomen Ormavī. Er war ein berühmter Musiker und Musikwissenschaftler des 13. Jahrhunderts. Zum ersten Mal wurde der Begriff *Dastgāh* in der Mitte des 17. Jahrhunderts gebraucht. „Der Begriff *Dastgāh* wurde im Buch *Dar Bayāne Elme Mūsīqī* wahrscheinlich im Jahr 1664 erwähnt.“²

Damals hatte *Dastgāh* keine eigenständige Bedeutung. Im zweiten Schritt wurde parallel zu dem *Maqām*-System ein neues System gegründet. Dieses neue System besteht aus 4 *Dastgāh*. *Dastgāh* galt damals als ein Rahmen zur Modulation in verschiedenen Modi. Der Hauptunterschied zwischen *Maqām* und *Dastgāh* besteht in der Modulation. *Dastgāh* entwickelte sich Schritt für Schritt. Dies geschah zur Zeit der Herrschaft der Safawiden.

Das System, das aus 4 *Dastgāh* bestand, machte einem neuen System aus 12 *Dastgāh* Platz. „Das Wort *Dastgāh* in seiner heutigen Bedeutung wurde zum ersten Mal im Buch *Kollīyāte Yūsefi* erwähnt.“³ Dieses Buch wurde in der Zeit des zweiten Königs der Kadscharen namens Fath Ali Schah geschrieben. Dieser König hatte die Entwicklung der Musik sehr positiv beeinflusst. Er hatte viele Musiker in seinem Hof angestellt. Das genaue Entstehungsdatum dieses Buches ist nicht bekannt. Hierin wird zuerst das System von *Maqām* erklärt, bevor am Ende das neue System dargestellt wird. Der Verfasser des Buches ist der Meinung, dass das neue System aus 12 *Dastgāh* in der Zeit der Herrschaft von Fath Ali Schah von einem Musiker namens Āqābābā Maḥmūr entwickelt wurde. Āqābābā Maḥmūr nannte die 12 *Dastgāh* folgendermaßen:

1- Rāstpanḡgāh

5- Rohāb

9- Dogāh

¹ Masūdīyeh, S. 19

² Asadī, S. 66

³ Masūdīyeh, S. 39

2- Navānšābūr	6- Šūr und Šahnāz	10- Zābol
3- Homāyūn	7- Čāhārgāhe Moḥālef	11- Ašīrān
4- Māhūr	8- Segāh	12- Neyrīz

Ende des 19. Jahrhunderts waren noch einige Änderungen im Begriff *Dastgāh* festzustellen. Diese Änderungen wurden erstmals im Buch *Bohūr ol-Alhān* von Forsatodole Šīrāzī erwähnt. Šīrāzī erklärt im ersten Teil seines Buches das alte System von *Dastgāh*, anschließend stellt er die Änderungen dar:

Heute sind im System *Dastgāh* viele Änderungen festzustellen. Einige *Dastgāh* werden nicht gespielt. Einige haben einen neuen Namen bekommen. Der Inhalt von einigen hat zugenommen. Wenn man das neue System von *Dastgāh* lernen will, muss man die Grundkenntnisse von dem alten System lernen. Das neue System besteht aus 7 *Dastgāh*. Die Namen von 2 *Dastgāh* sind die gleichen wie im alten System von *Dastgāh*. Sie heißen: *Rāst* und *Navā*. Die Namen der anderen wurden geändert.¹

Šīrāzī hat bemerkt, dass der Inhalt von einigen *Dastgāh* zugenommen hat. Daran kann man erkennen, dass die Qualität der *Dastgāh* am Ende des 19. Jahrhunderts der Qualität des heutigen Systems vergleichbar war. *Dastgāh* war zu einem Modalkomplex mit verschiedenen Melodien geworden. Diese Melodien heißen *Gūše*. Die neue Verteilung des Systems, die Šīrāzī erklärt, hat eine große Ähnlichkeit mit der heutigen Verteilung des klassischen iranischen Musiksystems. Es gibt sieben Haupt-*Dastgāh*. Daneben gibt es auch fünf *Dastgāh*, die *Āvāz* genannt werden. Ihre Modi sind abhängig von den Modi der sieben Haupt-*Dastgāh*.

Zurzeit besteht die iranische klassische Musik aus 7 Haupt-*Dastgāh*. Diese heißen:

1- Šūr	4- Māhūr	7- Rāstpanḡgāh
2- Segāh	5- Homāyūn	
3- Čāhārgāh	6- Navā	

Es gibt auch 5 Neben-*Dastgāh*. Diese werden *Āvāz* genannt und heißen:

1- Abū Atā	3- Afšārī	5- Bayāte Esfāhān
2- Bayāte Tork	4- Daštī	

Der letzte Schritt war die Entstehung des Begriffs *Radīf*. In jedem *Dastgāh* wurden einige Melodiestücken, die *Gūše* heißen, festgelegt. Die so entstandene Sammlung wurde *Radīf* genannt. Die Reihenfolge von *Gūše* ist in *Radīf* unveränderbar. Die Entstehung von *Radīf* ist ein umstrittenes Thema in der klassischen iranischen Musik. Dāryūš Talā'ī, ein iranischer

¹Šīrāzī, S. 18–19

Setār¹-Spieler, der in Frankreich Musikwissenschaft studierte, äußerte sich bezüglich der Entstehung des *Radīf* folgendermaßen: „Die iranischen Melodien wurden am Ende des 19. Jahrhunderts in einer Sammlung, die *Radīf* heißt, eingesammelt. Es ist nicht klar, wie die Musiker zur Idee des *Radīf* gekommen sind. Vielleicht ist diese Idee im Zusammenhang mit dem Unterricht der iranischen Musik, der am Ende des 19. Jahrhunderts sehr üblich war, entstanden. Es könnte auch sein, wie Bruno Nettl sagt, dass die Idee von *Radīf* eine Folge der Begegnung iranischer Musiker mit der westlichen Musik war.“² Bruno Nettl hat diese Hypothese im Buch *The Radīf of Persian Music: Studies of Structure and cultural Context* aufgestellt. Jean During, der französische Musikethnologe, glaubt, dass die Idee des *Radīf* aus dem Bewusstsein des Unterschieds der künstlerischen Musik zur Unterhaltungsmusik hervorgegangen sein könnte.

Im 19. Jahrhundert hat die künstlerische Musik sich von der persischen Unterhaltungsmusik (*Motrebī*) unterschieden. Die besten Sänger und Spieler, die aus den verschiedenen iranischen Kulturbereichen stammten, haben eine besondere Sammlung angelegt. Diese Sammlung wurde in eine bestimmte Reihenfolge gebracht, die *Radīf* heißt. *Radīf* bedeutet die Reihenfolge von *Gūše*.³

Der zweite König der Kadscharen-Dynastie, Fath Ali Schah, hat, wie gesagt, viele Musiker in seinem Hof angestellt. Er legte allerdings mehr Wert auf Unterhaltungsmusik. Nach Fath Ali Schah kam sein Sohn, Mohammad Schah an die Macht. Damals setzte der Prozess der Unterscheidung zwischen künstlerischer Musik und Unterhaltungsmusik ein.

Mohammad Schah war nicht wie sein Vater ein vergnügungssüchtiger Mensch, er wollte die Musik weiterentwickeln. Ausgezeichnete Musiker sind damals aufgetreten. Āqā Ali Akbar Farahānī, ein Tār⁴-Spieler, Hassan Ḥan, der berühmte Santūr⁵-Spieler, Košnavāz und Āqā Matlab, die Kamānče⁶-Spieler, stammen aus dieser Zeit. Alles, was heute von der alten klassischen iranischen Musik vorhanden ist, ist das Ergebnis der Bemühung dieser Spieler.⁷

Nach Mohammad Schah wurde Nāser ad-Dīn Schah König des Irans. Er herrschte 50 Jahre lang. Damals öffnete sich der Iran zum Westen. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde eine

¹ Die Setār ist eine gezupfte Langhalslaute. Der Name bedeutet Dreisaiter. Die moderne Version besitzt aber vier Saiten.

² Talāī, S. 12

³ During, S. 12

⁴ Tār ist eine gezupfte Langhalslaute, deren Hals länger als der Korpus ist, mit sechs Metallsaiten.

⁵ Der Santūr ist eine Art Hackbrett. Der persische Name bedeutet hundert Saiten. Er gehört einer Instrumentenfamilie an, die von Westeuropa bis China verbreitet ist.

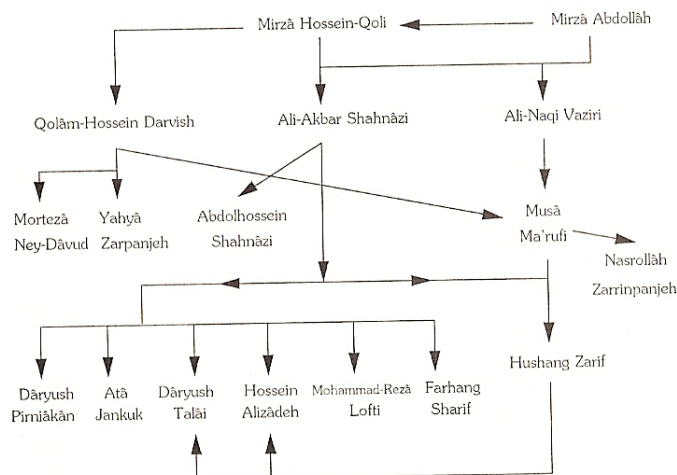
⁶ Kamānče ist ein Streichinstrument mit 4 Metalseiten.

⁷ Mašhūn, S. 384

moderne Hochschule in Teheran eröffnet, in der militärische Musik von europäischen Lehrern unterrichtet wurde. Iranische Musiker begegneten also westlichen Musikern. Wie Bruno Nettel gesagt hat, könnte das ein Grund für die Entstehung der Idee des *Radīf* gewesen sein. Zwei ausgezeichnete Musiker, die am Ende des 19. Jahrhunderts eine große Rolle bei der Entstehung des *Radīf* spielten, waren die Brüder Mīrzā Abdollāh Farahānī (Setār-Spieler) und Āqa Hosseynqolī Farahānī (Tār-Spieler). Ihr Vater, Alī Akbar Farahānī, war, wie bereits erwähnt, ein ausgezeichnete Musiker Mitte des 19. Jahrhunderts. Die zwei Hauptüberlieferungen des *Radīf* stammen von diesen zwei Brüdern.

3. Die Familie Farahānī und ihre Rolle beim Schutz der iranischen Musik durch mündliche Überlieferung

Die Familie Farahānī spielte eine große Rolle in der klassischen iranischen Musik. Wie gesagt, stammen die heutigen Hauptüberlieferungen des *Radīf* aus dieser Familie. Im folgenden Diagramm¹ kann man die pädagogische Beziehung zwischen iranischen Musikern und der Familie Farahānī der letzten 80 Jahren sehen.



Nach dem Tod von Alī Akbar Farahānī wurden seine Söhne Mīrzā Abdollāh und Āqa Hosseynqolī von seinem Cousin, Āqa Ġolāmhosseyn betreut. Dieser wurde von Alī Akbar Farahānī in den Instrumenten Tār und Setār unterrichtet.

Obwohl Mīrza Abdollāh und Āqa Hosseynqolī ein großes Interesse an der Musiklehre hatten, war Āqa Ġolāmhosseyn mit musikalischer Information geizig. Infolge des Beharrens der Mutter von Mīrzā Abdollāh und Āgha Hosseynqolī nahm Āgha Ġolāmhosseyn die

¹ Hemmatī-Azizi, S. 1

musikalische Erziehung von Mīrzā Abdollāh und Āgha Hosseynqolī schließlich jedoch ernst.¹

Demnach wurde also durch Āqa Ġolāmhosseyn die musikalische Information von Alī Akbar Farahānī auf ihre Kinder übertragen. Mīrzā Abdollāh und Āqa Hosseynqolī spielten eine große Rolle in der Entstehung des *Radīf*. Wie gesagt, tragen die 2 Hauptüberlieferungen des *Radīf* den Name dieser Brüder. Indem sie viele Schüler unterrichteten, hatten sie einen bedeutungsvollen Einfluss auf Schutz und der Verbreitung der klassischen iranischen Musik. Ihr Musiklehresystem basierte auf mündlicher Überlieferung. Ein Schüler von Mīrzā Abdollāh namens Āqa Mohammade Iranī erinnert sich:

Eines Tages, als ich mit meinem Instrument unterwegs war, habe ich auf der Straße spontan Mīrzā Abdollāh getroffen. Ich fragte ihn nach einer vergessenen Melodie des *Radīf*. Er nahm mein Instrument und spielte einige Male diese Melodie. Dann spielte ich sie nach. Als er sicher war, dass ich diese Melodie gelernt hatte, hat er sich von mir verabschiedet.²

4. Die Entstehung einer schriftlichen Tradition in der iranischen Musik

Nach der Konstitutionellen Revolution entstand eine Denkweise in der iranischen Musik, die die iranische Musik modernisieren wollte. Die Anhänger dieser Denkweise meinten bezüglich der Modernisierung der iranischen Musik, dass die iranische Musik zur Modernisierung die europäische Musikkultur nachahmen müsse. Zwei der wichtigsten Wünsche der Vertreter dieser Denkweise waren:

1. Die iranische Musik muss die Harmonie der europäischen Musik übernehmen.
2. Die iranische Musik muss eine schriftliche Tradition entwickeln, die er europäischen Tradition vergleichbar ist.

Der wichtigste Vertreter dieser Denkweise war ein Musiker namens Alīnaqī Vazīrī.

Alīnaqī Vazīrī wurde im Jahr 1886 in Teheran geboren. Im Alter von 15 Jahren begann er bei seinem Onkel das iranische Instrument Tār zu lernen. Zusätzlich erlernte er auch das Spielen der Geige. Später war er ein paar Jahre Schüler bei den zwei ausgezeichneten Tār -Spielern Darvīš Kān und Āgha Hosseynqolī.³

Als Vazīrī 17 Jahre alt war, wurde er als Offiziersanwärter zum iranischen Militär zugelassen. In der Armee lernte er durch einen Offizier, der im Bereich Militärmusik beschäftigt war, die

¹ Mašhūn, S. 567, 568

² Ebd. S. 570

³ Našīrī far, S. 40

europäische Notenschreibweise. Er besuchte einen Musiktheoriekurs bei einem französischen Priester in Teheran und lernte das Klavierspiel.¹

Eine nennenswerte Arbeit Vazīrī, vor seiner Reise nach Europa, war die Transkription des Repertoires der klassischen iranischen Musik nach der Überlieferung von Mīrzā Abdollāh.

Im Jahr 1918 reiste Vazīrī nach Europa. Er hielt sich drei Jahre in Paris auf. Dort beschäftigte er sich mit dem Studium der Fächer Musik, Theater und Ästhetik. Im Jahr 1921 zog er von Paris nach Berlin. Er setzte sein Studium an der Musikhochschule Berlin fort. Der Aufenthalt von Vazīrī in Berlin wurde oft diskutiert, da er mit vielen Aktivisten der iranischen Konstitutionellen Revolution, die sich im Exil befanden, in engem Kontakt stand. Im Jahr 1921 veröffentlichte Vazīrī ein Buch namens *Dastūre Tār* in der iranischen Druckerei Kāvīyānī in Berlin. Dieses Buch umfasst die Spielmethode des iranischen Instruments Tār nach der Lehre von Vazīrī. *Dastūre Tār* wurde bis hinein in die 50er Jahre in den iranischen Musikschulen als einziges Buch unterrichtet.“² In der iranischen Musik ist dieses Buch das erste, dessen Lehrsystem auf der europäischen Notenschreibweise basiert.

Als Vazīrī in den Iran zurückkehrte, versuchte er die iranische Musik zu modernisieren. Bezüglich der Notwendigkeit einer Modernisierung der iranischen Musik sagte er Folgendes:

Der Wandel kann eine Entwicklung der Kunst veranlassen. Meiner Meinung nach wird ein künstlerisches Werk infolge der Imitation der Lebensweise geschöpft. Da sich an der iranischen Gesellschaft und der Lebensweise der Iraner in den letzten 10 Jahren viel geändert hat, muss die iranische Musik sich ebenfalls verändern.³

1924 beschrieb Vazīrī in einer Rede die Lage der iranischen Musik vor der Gründung seiner Musikschule.

Die zeitgenössische iranische Musik bestand teilweise aus einigen Liedern in den Formen *Tasnif*, *Darāmad*, ..., die den Geist des Menschen schädigen. Der iranische Gesang ist eine Art des Trauerns. Die iranische Musik ist von geringer Qualität, obwohl das Potential der Entwicklung der iranischen Musik sehr hoch ist. Meiner Meinung nach ist das Problem der iranischen Musik die Tatsache, dass es zu wenig ausgebildete Musiker gibt.⁴

¹ Vgl. Haddādī, S.635

² Mīr Alīnaqī, S.21

³ Ebd. S.249

⁴ Ebd. S.77

Vazīrī glaubte daran, dass ein iranischer Musiker außer der iranischen Musik unbedingt auch die europäische Musiktheorie lernen müsse. Seiner Meinung nach sollte jeder iranisch ausgebildete Musiker sowohl die iranische Musik, als auch die europäische Musiktheorie gelernt haben muss. In seinem Buch „Musiktheorie“ stellt er außer der iranischen Musiktheorie auch die europäische vor. So gründete er 1923 in Teheran eine Musikschule. Ein Jahr später gründete er einen musikalischen Verein, dessen Mitglieder aus den damaligen iranischen Intellektuellen bestanden. Die Schüler der Musikschule gaben wöchentlich Konzerte in diesem Verein. Hāleqī, ein Schüler aus Vazīrīs Musikschule, der in den kommenden Jahren ein nennenswerter Musiker im Iran wurde, beschrieb das Lehrsystem dieser Musikschule wie folgt: „Vazīrī hatte den Anspruch Musik nach einer wissenschaftlichen Methode zu lehren. Am Anfang lehrte er uns die europäische Notenschreibweise. Unser Unterrichtsprogramm bestand anfangs aus europäischer Musiktheorie und Gehörbildung. Nach einigen Wochen fingen wir an, zusätzlich das Spielen eines Instruments zu lernen.“¹

5. Rückkehr-Bewegung in der iranischen Musik

Nach der Konstitutionellen Revolution (1906) beherrschte der Konflikt zwischen Tradition und Moderne das gesellschaftliche Klima Irans. Die Iraner, die für Modernisierung waren, wollten die iranische Gesellschaft mehr gegenüber dem Westen öffnen. Nach Gründung der Pahlavī-Dynastie (1925-1979) wurde die Modernisierung der iranischen Gesellschaft beschleunigt. Auch die iranische Musik wurde nach der Gründung der Pahlavī-Dynastie von der Modernisierungswelle heimgesucht. Neben Vazīrī gab es in den 20er und 30er Jahren noch andere Musiker, die die Modernisierung teilweise noch radikaler vorantrieben. Iranische Musik galt ihnen als unwissenschaftliche Musik, weil sie keine Notenschreibweise hatte. Infolgedessen wurden die Musiker, die an ein mündliches Musiklehresystem der klassischen iranischen Musik (*Radīf*) glaubten, nicht ernst genommen. Die Gründung des „Zentrums zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik“ 1968 hat die Lage der klassischen iranischen Musik verändert. Man kann hierin einen Wendepunkt in der Geschichte der klassischen iranischen Musik sehen. Der iranische Musiker Dāryūš Safvat, der in Paris studierte, schrieb im Auftrag der Universität Sorbonne ein Buch über die iranische Musik. Am Ende des

¹ Hāleqī, S. 4

Buches schlug Safvat vor, ein Institut speziell zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik zu gründen.¹

1966 wurde das Buch von Dāryūš Safvat im Frankreich veröffentlicht. Der Verlag schickte dem nationalen Fernsehen und Radio des Irans das Buch, der damalige Leiter des nationalen Fernsehens und Radios, Reza Qotbī, fand Gefallen daran. Nach einigen Sitzungen mit Safvat war Qotbī bereit das Projekt der Gründung eines Instituts zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik in finanzieller Hinsicht zu unterstützen.²

Im ersten Schritt wurden die Musikstudenten der Teheraner Universität im Institut zugelassen. Das Angebot des Zentrums zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik umfasste 3 Teile:

1. Musiklehre
2. Musikforschung
3. Musikperformance

Während der Gründung war die Musiklehre der iranischen Musik die wichtigste Aufgabe des Zentrums. Die Lehre des Repertoires der klassischen iranischen Musik (*Radīf*) stand hierbei im Mittelpunkt. Dies geschah nach der Überlieferung von Mīrzā Abdollāh durch eine mündliche Methode. Safvat stellte die Musiker, die in Radīf Experten waren, im Zentrum ein. Eine der wichtigsten dieser Musiker, der in der Lehre der iranischen Musik im Zentrum eine große Rolle spielte, hieß *Nur Alī Ḥāne Borūmand* (1906-1976). Da er selbst von Esmā'īl Qahremānī, einem Schüler von Mīrzā Abdollāh, gelernt hatte, konnte er Mīrzā Abdollāhs Überlieferung des *Radīf* gut vermitteln. Maḡīd Kīyānī, einer der wichtigsten Schüler von Borūmand, beschrieb dessen Lehremethode wie folgt:

Borūmand lehrte *Radīf* mündlich und ohne Noten. Er verlangte auch von den Schülern *Radīf*

mündlich und ohne Noten zu lernen. Er spielte eine Melodie vor, die der Schüler dann auf seinem eigenen Instrument wiederholen musste. Borūmand glaubte daran, dass die Feinheiten von Radīf mit einer schriftlichen Methode nicht lehrbar sind.³

¹ Vgl. Mosayeb Zade, S.81

² Ebd. S.81

³ Šahrnāzdar, S.90

6. Die derzeitige Stellung des mündlichen Musiklehresystems im Iran

Der wichtigste Vertreter des mündlichen Musiklehresystems ist Mağīd Kīyānī. Er war das Mitglied des „Zentrums zum Schutz und zur Verbreitung iranischer Musik“. Kīyānī ist dem mündlichen Musiklehresystem sowohl an der Teheraner Universität als auch in seiner privaten Schule treu geblieben. In den letzten 10 Jahren wurden einige Artikel von Kīyānī veröffentlicht, in denen er die Vorteile und Eigenschaften des mündlichen Musiklehresystems beschrieb. In einem Artikel „Āmūzeše Mūsīqī Dastgāhī“, ¹ der von der Lehre der klassischen iranischen Musik handelt, definiert Kīyānī die mündliche Lehre der iranischen Musik wie folgt:

Als es noch keine Notation in der iranischen Musik gab, nahm ein Schüler einen Lehrer. Er besuchte ihn ein oder zweimal pro Woche. Der Schüler musste alles was der Lehrer spielte, nachahmen. Alle Feinheiten des Musizierens wurden durch die Imitation beigebracht. ²

Hier sieht man, dass die Imitation nach der Meinung von Kīyānī im Mittelpunkt des mündlichen Musiklehresystems stand. Kīyānī beschrieb die Wichtigkeit der Imitation in einem anderen Artikel wie folgt:

Die Imitation spielt eine große Rolle in der Musiklehre. Der Schüler muss am Anfang der Lehrphase des *Radīf*, alles was er vom Lehrer gelernt hat, wiederholen. Der einzige Weg des Fortschritts im *Radīf* ist die Nachahmung früherer nennenswerter Musiker des *Radīf*, deren Lehrsystem auf einem mündlichen System basierte. Die Schüler können durch diese Imitation besser ihre Musikkultur wahrnehmen. ³

Kīyānī war überzeugt, dass diese Imitation nicht nur die musikalischen Werke der früheren Musiker des *Radīf*, sondern auch ihr Musiklehresystem enthielt. Er war der Meinung, dass die Schüler dem mündlichen Musiklehresystem früherer Musiker, wie Mīrzā Abdollāh und Āqa Hosseynqolī, nachfolgen müssen. Nach Meinung von Kīyānī hat iranische Musikkultur ihr eigenes Musiklehresystem. „In den Kulturen, die eine uralte Tradition in der Kunst und Wissenschaft haben, gibt es einige Methoden zum Lehren von Musik, die wegen ihrer Eigenschaften, die auf einem mündlichen System basieren, nicht übersehen werden sollen.“ ⁴

¹ Auf Deutsch bedeutet: Die Lehre von Dastgāh
Kīyānī, 1998, S.33

Kīyānī, 1999, S.63

⁴ Ebd. S. 64

Obwohl Kīyānī an das alte Musiklehresystem glaubt, lehnt er die Benutzung der neuen Technologie zur Verbesserung der mündlichen Lehre nicht ab. „Die Anwendung von Kassettenrekorder, CD und Videoaufnahme kann für die unter mündlicher Anleitung musizierenden Schüler sehr hilfreich sein.“¹

Kīyānī teilt den Prozess der Lehre des *Radīf* in 3 Teile:

1. Grundstufe
2. Mittelstufe
3. Oberstufe

Er beschreibt diese Stufen folgendermaßen:

Am Ende der Grundstufe, die mindestens 2 Jahre dauert, müssen die Schüler in der Lage sein, alles was sie hören, nachspielen zu können. Am Ende der Mittelstufe können die Schüler die ganzen Melodien des *Radīf* auswendig. Die Schüler müssen im Lauf der Mittelstufe einige Seminare besuchen. Diese Seminare sind:

1. Einführung in die iranische Musik. Dieses Seminar besteht aus: Definition der Musik, Intervalle der iranischen Musik, Erkenntnis des uralten Systems der iranischen Musik namens *Maqām*.
2. Einführung in die europäische Musik. Dieses Seminar besteht aus: europäische Musiktheorie, europäische Notenschreibweise.

In der Oberstufe versuchen die Schüler ihre Kenntnisse des *Radīf* zu vertiefen. Hier wird neben der Wiederholung der Melodien des *Radīf* vorgeschlagen, dass die Schüler die Kunstgeschichte des Irans und der Welt studieren.

Sie sollen auch einige Grundkenntnisse über die anderen traditionellen iranischen Künste sammeln, um besser den Geist der traditionellen iranischen Künste zu verstehen.²

Wie oben erläutert ist nach Meinung von Kīyānī das Lernen der europäischen Notenschreibweise notwendig. Er glaubt daran, dass das Lernsystem des *Radīf* auf einer mündlichen Methode basieren muss, obwohl daneben das Lernen der europäischen Notenschreibweise hilfreich sein kann. Obwohl infolge der Bemühungen von Kīyānī die Lage des mündlichen Musiklehresystems verbessert worden ist, ist das schriftliche Musiklehresystem in der iranischen Musik weiterhin beherrschend.

Ein späterer wichtiger Vertreter des mündlichen Musiklehresystems ist der Musiker Faršād Tavakolī, welcher in der Schule von Kīyānī erzogen wurde. Auch Er versuchte mit der Veröffentlichung einiger Artikel die Eigenschaften und die Vorteile der mündlichen Lehre des *Radīf* darzustellen.

¹Kīyānī, 1998, S. 35

²Kīyānī, 1998, S. 37

7. Fazit

Es gibt keinen Zweifel, dass die Lehre des Repertoires der klassischen iranischen Musik mündlich erfolgen sollte, weil diese Musik grundsätzlich in einer mündlichen Tradition entstand. Wie gesagt, glauben die Anhänger der mündlichen Lehre daran, dass die Nachahmung früherer nennenswerter Musiker des *Radīf* entscheidend ist. Meiner Meinung nach ist beim Umgang mit Imitation allerdings Vorsicht geboten. Sie darf beim dem Schüler/der Schülerin nicht zur Entstehung eines Klischees führen. Wenn man die Musik der beiden Hauptüberlieferer des *Radīf*, Mīrzā Abdollāh und Āqa Hosseynqolī untersucht, sieht man, dass sie trotz desselben Lehrers und Unterrichts zwei verschiedenen *Radīf*-Überlieferungen folgten. Die mündliche Lehre muss die Schüler zur Kenntnis der Feinheiten des *Radīf* führen, und nicht nur in einem klischeeartigen Nachahmen früherer bekannter *Radīf*-Musiker resultieren.

Bibliographie

Asadī, Hūman: *As Maqām tā Dastgāh*. In: *Māhūr* Nr. 11, S. 59-75

During, Jean: *Radīfe Sāzīye Mūsīqīye Sonatīye Iran*. Teheran: Sorūš, 1991.

Hemmatī- Azīzī: *Die Beilage von Cd Sad Sāl Tār2*. Teheran: *Māhūr*, 2001.

Haddādī, Nosrat: *Farhangnāme Mūsīqīye Iran*. Teheran: Totīyā, 1997.

Ḥāleqī, Rūhollāh: *Sargozašte Mūsīqīye Iran*. Teheran: Marvī, 1956.

Kīyānī, Maḡīd: *Āmūzeše Mūsīqīye Dastgāhī*. In: *Maqām* Nr. 1, Frühling 1998, S. 33-37

Ḡāyegāhe Taqlīd va Tekrār dar Mūsīqīye Iran. In: *Māhūr* Nr. 2, 1999, S.
63-71

Mašhūn, Hassan: *Tārīḥe Mūsīqīye Iran*. Teheran: Sīmorg-Fāḥte, 1995.

Masūdīyeh, Mohammad Taqī: *Radife Āvāzīye Mūsīqīye klāssīke Iran be Revāyate Mahmūd Karīmī*. Teheran: Anḡomane Mūsīqīye Iran – *Māhūr*, 1997.

Mīr Alīnaqī, Alīrezā: *Mūsīqī Name Vazīrī*. Teheran: Moʻīn, 1998.

Mosayeb Zāde, Eynollah: *Negāhī be Tārīḥe Markaze Hefz va Ešāʻeye Mūsīqīye Iran*. In: *Māhūr* Nr. 20, Sommer 2003, S. 77-95

Nasīrī Far, Habīb: *Mardāne Mūsīqīye Sonatī va Novīne Iran*. Teheran: Rād, 1990.

Šahrnāzdār, Mohsen: Goftego bā Mağīd Kīyānī darbāre-ye Mūsīqī-ye Iran. Teheran: Našre Ney, 2004.

Šīrāzī, Forsatodole: Bohūrol Alhān. Teheran: Forūqī, 1988.

Talāī, Dāryūš: Negārešī No be Teorī-ye Mūsīqī-ye Iran. Teheran: Māhūr, 1993.