

## Makâm-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition von Denis E. Mete

### Begriffserklärung

Mit dem Begriff Makâm-Musik<sup>1</sup> wird die klassische Musik des Nahen und Mittleren Osten bezeichnet. Makâm, arabisch: Ort oder Rang, ist die Überbezeichnung für Tongattungen, die durch Definition spezifischer Töne und ihrer ungefähren Melodieverläufe gekennzeichnet sind. Eine Makâm setzt sich aus einer Tonleiter und einer kompositorischen Melodiestructur, die durch einstimmige Melodielinien getragen werden, zusammen. Jede Makâm weist spezifische Charaktere auf, die mikrotonale Stimmungen beinhalten. Basierend auf einem Tetra- und Pentachord bildet die Tonleiter die modale Vorgabe, die aber durch spezifische Erweiterungen mittels Vorzeichen in höheren und tieferen Oktavlagen verändert werden. Der Name für diese Art der Musik ist im türkischen, arabischen und usbekischen Raum *Makâm*, im Turkmenischen und bei den Uiguren *Mukâm*, im Persischen als *Destgâh* und in Aserbajdschan mit *Mughâm* bekannt. Jede der Genannten weist eigene Besonderheiten im Stil, im Repertoire, in der Stimmung und dem Instrumentario auf.<sup>2</sup> Wir wollen uns hier vorerst auf die osmanisch-türkische Tradition konzentrieren.



### Allgemeines

Die Kunst in der Makâm-Musik besteht in der Balancierung zwischen melodisch vorgegebenen Strukturen und persönlichen Einfallsreichtum. Allen asiatischen Musikstilen ist die Bedeutung des musikalischen Ausdruckes, im Sinne einer Klanggestaltung, eigen. Die Instrumente, wie auch die Stimme, werden bis zu den Grenzen des Ober- und Untertonbereichs ausgeschöpft. In dieser Weise ist das schamanische Erbe Asiens wieder erkennbar. Eine gelungene Darbietung eines klassischen Makâm-Stückes erfordert ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen des Musikers in Bezug auf die Komposition, wie auch der Stimmung der Zuhörerschaft.<sup>3</sup>

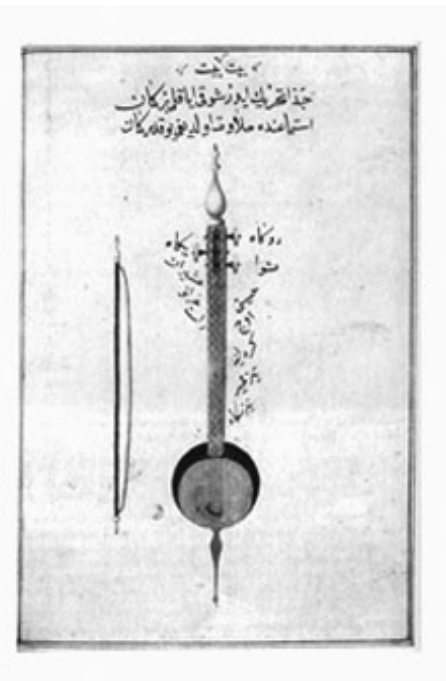
Der kreative Umgang mit den Strukturen innerhalb einer Makâm wird in der Improvisation (*taksim*) zum vollen Ausdruck gebracht. Das *taksim* geht zumeist bei einer Aufführung einem klassischen Stück voraus. Selbst in diesem *taksim* gelten kompositorische Regeln.<sup>4</sup> Zumeist wird mit freiem Tempo improvisiert, wobei der Anfang typische Melodiefiguren (*çeşni*) einer Makâm darstellen sollte, und im weiteren Verlauf werden der gesamte Tonumfang, in der Regel zweieinhalb Oktaven, ausgeschöpft. Im Mittelteil (*meyan*) werden die höchsten Höhen, wie auch andere Makâmat (Plural von Makâm) zum Klingen gebracht. Der Abschluss bewegt sich

üblicher Weise über mehrere Kadenzen zurück zu den anfänglichen Melodiefiguren. Die Eigenheit der Instrumente wird auch innerhalb der Improvisation dargestellt. Gesungene Improvisationen auf der Basis von Gedichten sind zumeist in der Form des *gazel*. Gerade darin finden sehr oft die Instrumentalisten ihr Vorbild: der innige Ausdruck menschlicher Stimme. Im zentralasiatischen Kulturbereich wurde die instrumentale Imitation der menschlichen Stimme über Jahrhunderte hin zur Perfektion gebracht.

### Historisches

Die Makâm-Musik entstand an den Schnittstellen der großen Kulturen des Orients. Die Tonleiterstruktur der griechischen Musiklehre, wie auch die Neuntel Komma Unterteilung eines Ganztones, die auf Pythagoras zurückgeht, bildeten die ersten theoretischen Grundlagen. Arabische Gelehrte im achten Jahrhundert adaptierten diese, fügten wesentliche Stilelemente hinzu und wurde von persischen und türkischen Universalgelehrten zur Reife, im Sinne klassischer Kompositionen, gebracht.

Es wurden auch spezifische Eigenheiten der Musiktraditionen Asiens mitintegriert, wie z.B. die reichliche Verwendung pentatonischer Skalen oder der Spielweisen, die aus den spieltechnischen Anforderungen der unzähligen Saiten- und Blasinstrumenten Asiens herrühren.<sup>5</sup> Einige Makâmat tragen den Namen gewisser Regionen oder Städte, mit denen sie assoziiert wurden. Ebenso dienten poetische Umschreibungen ihrer Wirksamkeit als Namensträger, wie etwa die *Suz-i Dil* Makâm, übersetzt: Herzensbrand. Gerade die Wirksamkeit verschiedener Makâmat wurde und wird therapeutisch genutzt. Die Behandlung von Geisteskranken mittels Makâm-Musik im Osmanischen Reich ist belegt.<sup>6</sup> Die psychische Wirkung der Makâmat wird auch heute noch bei Gebetsrufen und Gebetsgesängen zum Teil bewusst eingesetzt. Die Behandlung von psychosomatischen Störungen durch Makam-Musik, u.a. bei Herrschern, ist ein Thema, welches sich auch in der orientalischen Dichtung und Märchentradition wieder findet.

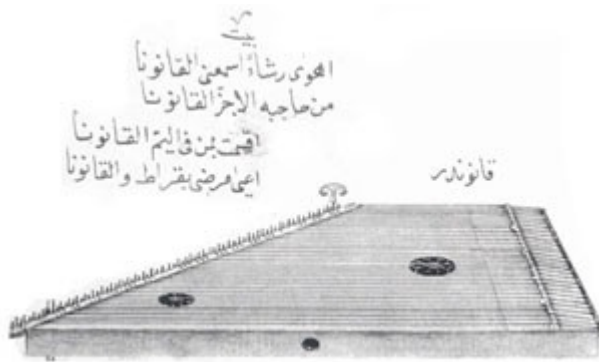


Rebâb-Stabgeige

Der Begriff Makâm selbst taucht im 13.Jh. auf.<sup>7</sup> Zuvor wurden andere Bezeichnungen wie *şadd*, *nağm* und *parda* verwendet. Dieser Begriff wurde später im Zusammenhang mit den Merkmalen der Lehren al-Farabis (gest. 930) wie auch der von al-Kindi (gest. 850) gleichgesetzt. Die Bezeichnung Musik wurde ebenso von den Griechen übernommen. Farabi erweiterte die 12stufige Tonschritteilung einer Oktave in eine 17stufige Oktavteilung. Aus den 17 Tonstufen wurden jeweils acht Töne für eine Tonleiter festgelegt. Ende des 19.Jahrhunderts wurde die 17stufige durch eine 24stufige ersetzt.<sup>8</sup> Diese Unterteilungen basieren auf Neunteltönen. In der natürlichen Obertonleiter zeigt sich in der fünften Stufe diese um ein Neuntel vom Ganzton erniedrigte Tonschwingung. Es ist das pythagoreische Komma. Die Verbindung zwischen

empirischen Hörerfahrungen und kosmischen Konzepten waren im vorderen Orient über Jahrhunderte hin Basis eigenständigen Forschens.

Safî ad-Dîn al-Urmavî legte im 13.Jh. in seinem Werk „*Kitâb al-adwâr*“ zwölf Hauptmakâmat und sechs Untertonarten fest.<sup>9</sup> Die Strophenform der Lieder erhielt durch die dichterischen Metren der arabischen Dichtung schon im 7.Jh. starke stilistische Elemente, aber erst der Meistermusiker und Komponist Abdulkâdir Merâgî (14.Jh.) erweiterte zur theoretischen Makâmlehre eine Vielzahl an Liedgestaltungsformen. Diese wurden vor allem durch die vielen Rhythmen definiert, z.B. ein Lied im 3/4 Takt wurde *semâ'î* genannt, eines im 10/8 Takt *aksak semâ'î*. Liedsammlungen wurden innerhalb einer Makâm zusammengestellt, wobei die Abfolge der Stücke durch die rhythmischen Vorgaben bestimmt wurden. Diese Form wurde als *fasl*-Suite aufgeführt.<sup>10</sup> Bis ins 19.Jh. waren solche Liedzyklen Bestand höfischer Konzerte, und erfuhren dann in den Kaffeehäusern und Vergnügungsorten Istanbuls eine Abänderung.<sup>11</sup> Das osmanische *fasl*, der usbekische *Şaş* Makâm, der aserbaidtschanische *Muqam* weisen alle eine Suiten-Form auf.

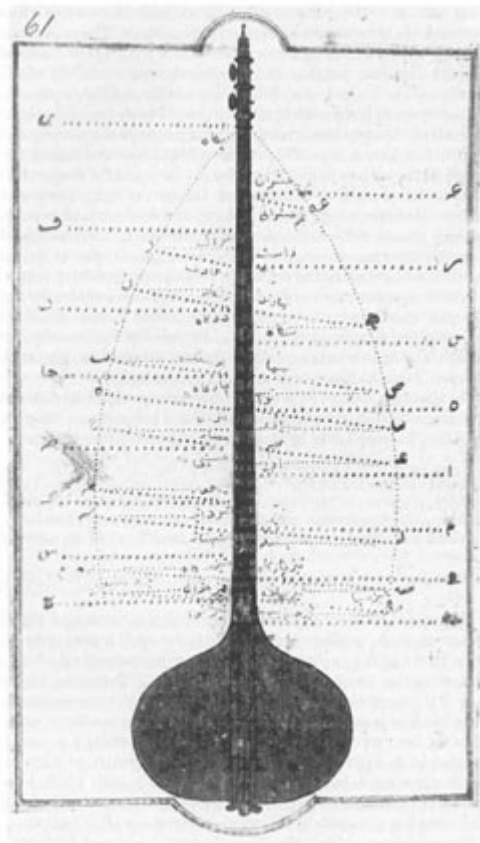


Kanun-Zither, Fonton 1751

Wenn ein Makâm-Komponist im osmanischen Stil eine neue Makâm kreiert, sollte er mindestens eine Instrumental-Suite (*sazende ma'an*), bestehend aus einem *pesrev* (Ouvvertüre) und einem *saz semâ'îsi* (instrumentales Finalstück) komponieren, damit andere Musiker die Struktur der Makâm erkennen können.<sup>12</sup> Denn eine Makâm setzt sich nach der Aussage des türkischen Ud-Virtuosen und Komponisten Cinuçen Tanrıkorur aus 20 Prozent Tonleiter (*dizi*) und 80 Prozent Melodieverlauf (*seyir*) zusammen.<sup>13</sup> So kommen die Besonderheiten einer Makâm vor allem durch ihre melodische Entwicklung zum Vorschein. Das *seyir* ist einhergehend mit dem Aufschreiben von improvisierten Stücken ebenso zur Grundlage der Makâm-Lehre geworden.<sup>14</sup>

Ab dem 13.Jh. findet im kleinasiatischen Raum in Folge der Migrationen durch den Mongolensturm eine neue Synthese der Musiklehren wie auch der Instrumentarien statt. Die Musiker bei den Drehtänzen des Mystikers Mevlânâ Rumi (gest. 1273) spielten vor allem Ney-Flöte, Tanbur-Laute, Rebab-Geige und Ud-Laute.<sup>15</sup> Diese Musikinstrumente gehören zu den wichtigsten Makâm-Instrumenten. Bis heute ist der auf Rumi zurückgehende Derwischorden der Mevlevi der Garant für künstlerisch hoch stehende Leistungen in der Makâm-Musik. Durch die

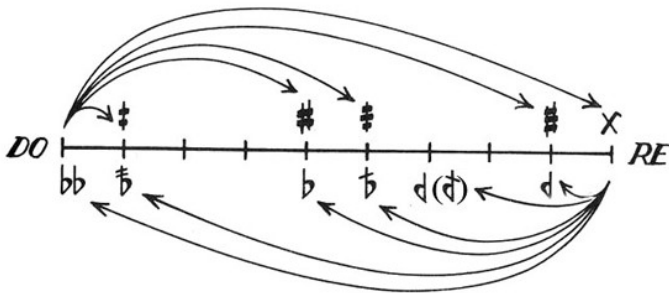
Ausdehnung des osmanischen Reiches im 15. und 16. Jh. auf den gesamten vorderen Orient, Balkan und Nordafrikas fanden die genannten Instrumente und die Makâm- Musik große Verbreitung. Einen Höhepunkt der Makâm- Entwicklung mit den facettenreichsten Melodiegestaltungen finden wir in den städtischen Zentren des osmanischen Reiches gegen Ende des 17. Jahrhunderts vor. Parallel zum europäischen Barock vollbrachten Meisterkomponisten wie Itri und Hafiz Post Werke von großer musikalischer Schönheit und tiefer Spiritualität. Zwei Europäer, Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu) und 'Alî Ufkî (Bobowski) waren Musiker und Gelehrte am osmanischen Hof und schufen Hunderte von Makâm-Kompositionen und musiktheoretischen Werken. Ihre Aufzeichnungen und Beschreibungen gehören zu den wichtigen Dokumenten der Musikwissenschaft.<sup>16</sup> Zu der ursprünglichen Buchstabennotation kam unter anderem die Zeit- und Tonhöhenangaben verwendende Hamparsum-Notation des armenischen Kirchenmusikers Hamparsun hinzu. Ab dem Ende des 18. Jh. wird die mündliche Übermittlungstradition anhand dieser Notationen zu großen Repertoiresammlungen bis ins 19. Jh. erweitert. Mit der Kolonialzeit begann auch die europäische Notation wie auch diverser Kompositionsmerkmale europäischer Art. Im kosmopolitischen Milieu Istanbuls wie auch Kairo fanden Meistermusiker unterschiedlicher Herkunft zu neuen Formen der Makâm-Komposition. Noch heute findet man im staatlichen Konservatorium von Tunis ein lebensgroßes Portrait des türkischen Komponisten und Tanbur-Virtuosen Tanburi Cemil Beys. Er vereinte hohe Improvisationskunst mit neuen Kompositionsweisen und schuf damit einen eigenen Stil. Durch die Verbindung ländlicher Tanzmusik und virtuoser Makâm-Spielweise entstand eine Populärmusik mit großer Verbreitung. Sie wird *sanat müzik* genannt und sie trug das Erbe der klassischen Kompositionen vereint mit der kürzeren Melodieführung der Volkslieder ins 20. Jahrhundert hinein.



Tanbûr, Kantemiroğlu 1700

Musiktheoretisches

Ein Ganzton wird in der osmanisch-türkischen Makâm-Musik in neun gleiche Teile gegliedert. In der Spielpraxis verwendet man in der Regel die 1., 3., 4., 5. oder 8. Teilung. Es werden spezielle Vorzeichen hierfür verwendet.<sup>17</sup>



Die dritte Teilung der Erniedrigungszeichen wird nur in manchen Makâms bei absteigender Melodieführung anstatt der ersten Teilung verwendet. Dieser Ton variiert zwischen zwei und drei Kommas. Er wird in der Regel mit dem Erniedrigungszeichen des ersten Kommas dargestellt.<sup>18</sup> Ein Komma hat ca. 23 Cent. Ein Halbton ist in der Makâm-Musik 4 Komma (90 Cent), der nächst größere Intervall liegt um ein Komma darunter bei 114 Cent. Diese besonderen Mikro-Intervalle innerhalb eines Ganztones sind seit 70 Jahren in Symbolform von Großbuchstaben ebenso notierbar.<sup>19</sup>

Intervall-bezeichnung	Komma wert	diyaz	bemoll	Symbol	Berechnung
<b>Koma</b>	1	#	d	F	$\frac{531441}{524288}$ oder 74/73
<b>Bakiye</b>	4	#	ḍ	B	256/243
<b>Müçenneb-i sagîr</b>	5	#	b	S	2187/2048
<b>Müçenneb-i kebîr</b>	8	#	ḥ	K	65536/59049
<b>Tanîni</b>	9	X	bb	T	9/8
<b>Artık ikili</b>	12-13	—	—	A <sub>12</sub> A <sub>13</sub>	7/6 32/27
<b>Eksik Bakiye</b>	3	—	d oder ḍ	E	$\frac{134217728}{129140163}$ oder 25/24

In der Makâm-Musik wird selten über einem Tonumfang von drei Oktaven hinaus gespielt. Jeder Ton hat einen eigenen Namen, der auch als Grundton für viele Makâmats als Namensgeber dient.



Tonbezeichnungen der osmanischen Makam-Musik

ÇÂRGÂH (DO)	Kaba Çârgâh (DO)
Nîm Hicâz	Kaba Nîm Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Nîm Hisâr	Kaba Nîm Hisâr
Hisâr	Kaba Hisâr
NEVÂ (RE)	YEGÂH (RE)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Nîm Hicâz	Kaba Nîm Hicâz
Hisâr	Kaba Hisâr
HÜSEYNÎ (MI)	HÜSEYNÎ AŞİRÂN (MI)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hisâr	Kaba Hisâr
ACEM (FA)	ACEM AŞİRÂN (FA)
Dik Acem	Dik Acem Aşîrân
Evic	Irak
Mâhûr	Gevest
Dik Mâhûr	Dik Gevest
GERDÂNIYE (SOL)	RÂST (SOL)
Nîm Şehnâz	Nîm Zîrgüle
Şehnâz	Zîrgüle
Dik Şehnâz	Dik Zîrgüle
MUHAYYER (LÂ)	DÜĞÂH (LÂ)
Sünbûle	Kürdî
Dik Sünbûle	Dik Kürdî
Tîz Segâh	Segâh
Tîz Bûselik (Sİ)	BÛSELİK (Sİ)
Tîz Çârgâh (DO)	ÇÂRGÂH (DO)
Tîz Dik Bûselik	Dik Bûselik

Die Makâmat bauen auf einem Grundton (*durak*), von dem ausgehend entweder ein Tetrachord (*dörtlü*) oder ein Pentachord (*beşli*) gebildet wird, und dieser vierte oder fünfte Ton gilt als Dominante (*güçlü*), an die wiederum ein Penta – bzw. Tetrachord anknüpft. Ein Tetrachord bildet mit einem Pentachord bei gemeinsamer Nützung der Dominante eine Oktave. Der *güçlü* der Tonleiter wird als Verbindungston in der melodischen Entwicklung einer Makâm zum Haltepunkt der Melodie. So zeigen sich in der Regel zwei Aufbaustrukturen der Tonleitern: 5 + 4 Töne bzw. 4 + 5 Töne. Hier als Beispiel die Makâm *Uşşâk*. Sie baut auf einem Tetrachord gefolgt von einem Pentachord auf. Der *güçlü*-Ton ist ein d.



Die Makâm *Hüseynî* beginnt mit einem Pentachord gefolgt von einem Tetrachord, *güçlü* ist e.



Nach den Musiktheoretikern Yekta, Ezgi und Arel werden sechs Tetrachorde unterschiedlicher Intervallstruktur zu den Grund-Tetrachorden der Makâm-Musik: *Rast*, *Bûselik*, *Çârgâh*, *Kürdî*, *Hicaz* und *Uşşâk* geformt.<sup>20</sup> Sie bilden mit ihren um eine Tonstufe erweiterten Pentachords die meisten Grund-Makâm.


Mit Ausnahme des Pentachords, der aus dem *Uşşâk* Tetrachord entsteht und *Hüseyinî beşlisi* genannt wird, übernehmen die Pentachords die Bezeichnung der Tetrachords. Als einfaches Beispiel einer Tonleiter: *Râst* Pentachord und *Râst* Tetrachord ergeben die *Râst* Makâm-Tonleiter.

Makâmat werden in 3 Gruppen unterteilt:

1. Grund-Makâmat - *basit makâmat*
2. zusammengesetzte Makâmat - *mürekkeb makâmat*
3. transponierte Makâmat - *şedd makâmat*

1. *basit makâmat*: Heute spricht man von 13 Grund-Makâmat, jedoch in älteren Literaturen wurden zwölf angegeben, wobei Variationen über die Jahrhunderte hin festzustellen sind. Sechs dieser Grund-Makâmat weisen einen typisch orientalischen 1,5 Tonschritt auf. Sie werden die

*Hicaz Makâm*-Familie genannt. In der *Hicaz Makâm* sehen wir diesen Tonschritt zwischen b und cis:



2. *mürekkeb makâmat*: Die zusammengesetzten Makâmat bauen auf der Kombination verschiedener Grund-Makâms und ihrer modifizierten Untertonarten auf.

Beispiel Makâm Büzürk:



3. *şedd makâmat*: Die transponierten Makâmat sind Makâmat der ersten und zweiten Gruppierung, wobei diese in spezifischen Transpositionslagen gespielten Makâms durch häufige Anwendung großer Beliebtheit erlangt haben und dadurch als eigenständige Makâmat Eingang fanden. Hier das Beispiel der Makâm *Nihâvend* als transponierte *Bûselik* Makâm:



Der melodische Verlauf einer Makâm hat tendenzielle Richtungen nach oben oder unten hin, beziehungsweise eine Kombination von beiden. Mit Ausnahme der Grund-Makâms die alle drei Richtungen aufweisen können, sind die zusammengesetzten Makâms von absteigender Tendenz. Am Beispiel eines Musikstück in der Makâm *Sûz-i Dil* ist der absteigender Melodieverlauf offensichtlich:



**SÛZ-İ DİL SAZ SEMÂİSİ**MÜZİK:FAHRI KOPUZ  
SEDAT ÖZTOPRAK

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ

♩ = 160

TESLİM

SON

2.HÂNE

Wenn wir die Aussage Cinuçen Tanrıkorurs näher analysieren: Makâm = 20 Prozent Tonleiter und 80 Prozent Melodieverlauf, dann zeigt sich, dass das europäische Konzept der modalen Tonleiterstruktur auf die Makâm-Musik nicht völlig anwendbar ist. Jede Makâm hat einen ungefähren Weg der Melodie-Entwicklung, wobei darin auch viele Variationen zum Ausdruck gebracht werden. Im Mittelteil des Melodieverlaufs (*meyan*) werden typische Elemente anderer Makâmات eingeflochten. Hierbei kommt die Kunst des *geçiş-taksim*, der Improvisation von einer Makâm in eine andere zur Anwendung. Dies erfordert viel Wissen über die Besonderheiten der Makâmات, wie auch der Gemeinsamkeiten, die als Verbindungselement für den Transfer notwendig sind. Hieraus ergibt sich, dass die Makâm mehr als eine modale Struktur aufweist. Eine Makâm ist in ihrem Profil kompatibel zu spezifischen Makâm's, und zu einigen anderen wiederum nicht. Warum z.B. in der *Acemaşîrân* Makâm die *Sabâ* Makâm gerne eingebaut wird und die *Acem* Makâm aber die *Sabâ* Makâm nicht aufweist, sind offene Fragen, die vielleicht nur durch sehr viel altes Liedwerk und Spielpraxis erforschbar ist.

Lehrer – Schüler

Abschließend sei gesagt, dass das eigentliche Verständnis einer Makâm nur durch Meistermusiker vermittelt werden kann. Sie kennen die Besonderheiten aus jahrzehntelanger Praxis und haben zumeist ebenso Wesentliches von ihren Meisterlehrern erfahren. Die Ausbildung zum Makâm-Musiker setzt die Adaption der Spielweise des Meisterlehrers zwar nicht voraus, wird aber als Schulung für den eigenen Stil als äußerst nützlich angesehen.

Angaben

<sup>1</sup> Zur Aussprache: für Eigennamen und Begriffe türkischer, arabischer und persischer Herkunft wird die neutürkische Schreibweise verwendet, worin sich einige Buchstaben in ihrer Aussprache von der deutschen unterscheiden:

<i>Türkisch</i>	<i>Deutsch</i>
c . . .	dsch;
ç . . .	tsch
ğ . . .	stummer Konsonant, verlängert vorherigen Vokal
ı . . .	stimmloses, dumpfes i
ş . . .	sch
v . . .	w
y . . .	j
z . . .	ß

<sup>2</sup> Eine Übersicht der unterschiedlichen Musiktraditionen findet man in den Musik-Enzyklopädien: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter u. Metzler, Basel 1997. Sowie: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2.Edition.

<sup>3</sup> Auch das gesellschaftliche Umfeld einer Aufführung wurde früher im Stil der Wiedergabe miteinbezogen. Der Stil wird *tavır*-Haltung genannt, z.B. *dergâh-tavır* ist der musikalische Stil in Derwischkonventen; vgl. Gültekin Oransay, *Die melodische Linie und der Begriff Makam*, Ankara 1966, p 36.

<sup>4</sup> Der Ablauf eines größeren *taksim*: Einleitung (*zemin*): Vorstellung der Einzelemente der grundlegenden Melodien, Ausführung (*zaman*): Die melodische Figur wird in ihrer gesamten Form gezeigt; Mittelteil (*meyan*): Man erreicht die höchste Tonlage, zumeist mit Transposition des Grundthemas und Abwandlung in andere Makâmât; Abschluss (*karar*): Mit einem schnellen Abstieg in die Grundlage und einer Unterspielung in der Tieflage wird das *taksim* abgeschlossen.

<sup>5</sup> Es stellt sich die Frage, ob nicht die Spielweise eine eigene Übermittlung und Wissenschaft in sich selbst darstellt, und somit neben der Musiktheorie, zentral in der Entwicklung der Makâm-Musik war. Hinweise geben Meistermusiker, die nicht unbedingt die Musiktheorien als zentrale Lehre auffassen, sondern die Methodik in den Vordergrund stellen.

<sup>6</sup> Dr. Rahmi Oruç Güvenç, *Geschichtlicher Abriss der Musiktherapie im Allgemeinen und im Besonderen bei den Türken und ihr heutiger Stand*, Schloss Rosenau 1991; p 30.  
Dr. Oruç Güvenç reaktivierte die Makâm-Musiktherapie, nach dem sie über hundert Jahre vergessen war.

<sup>7</sup> Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*, Hamburg 1989 , p 67.

<sup>8</sup> Karl Signell, *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, New York 1986, p 26.

<sup>9</sup> Jung, *Quellen*, p 64.

<sup>10</sup> Ein *fasl* kann in eine instrumentale und eine großteils gesungene Suite unterteilt werden. Die häufigere Form ist die gesungene Suite (*fasl-i hânende*) und bestand vor dem 19.Jh.zumeist aus: *peşrev*, *kâr*, *beste*, *kâr*, *nakiş* (*yürük semâ'î*), *saz semâ'îsi*. Die Liedformen *kâr*, *beste* und *nakiş* beinhalten zumeist Texte sufischer Dichtung.

<sup>11</sup> Ab ca. 1870 wurden die für die leichte Unterhaltung zu moralisch empfundenen Texte des *kâr* und *beste* und deren wechselnde Rhythmen durch die mit einfacheren Texten und Formelementen ausgestattete *şarkı*-Liedform ersetzt.

<sup>12</sup> Zum Beispiel schuf Dr. Güvenç 1979 die *Taz-i Vefâ Makâm*, und komponierte hierzu ein *peşrev* und ein *saz semâ'îsi*. Eine Instrumental- Suite (*sazende ma'an*) besteht aus *taksim*, *peşrev* und *saz semâ'îsi*.

<sup>13</sup> Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Istanbul 2003, p 166.

<sup>14</sup> Nach Angaben von *neyzen* (Ney-Flötist) Ömer Erdoğdular ist ein *peşrev* im Grunde ein ausgeschriebenes *taksim*. Ab dem 17. Jh. wird auch das *taksim-i külli*, die umfassende Improvisation, in den Theoriebüchern besprochen. Man durchspielt in einer Makâm alle bekannten Makâmat in der hierfür geeigneten Abfolge. Komponisten wie Dede Efendi schufen Werke (*râst kâr-i natik*), in denen solch eine Abfolge von Makâmat auch als eine Lehrhilfe für die Schüler vorgesehen war.

<sup>15</sup> In der Lebensbiographie Mevlânâ Rumis, die 70 Jahre nach seinem Tod verfasst wurde, findet man in einigen Beispielen der Drehtanz-Seancen Instrumente erwähnt. Vgl.: Shams al-Dîn Aḥmad-e Aflâkî; *The feats of the knowers of God (Manâqeb al-'ârefîn)*, Leiden 2002., p 161. Aber auch in seinen Rubais, deren viele während des Drehtanzes entstanden sind, werden die Instrumente genannt. Vgl: Mevlâna Celâleddin, *Mevlânâ Rubailer*, trans. Nuri Gençosman; Ankara 1971. Rub 37, Rub 66.

<sup>16</sup> Dimitri Kantemir, *Kitâb-i İlmü'l Mûsikî ,alâ Vechi'l Hurûfât*, Istanbul 1710, ebenso: *Dimitrius Cantemir, the collection of Notations*, ed. Owen Wright, London 1992. 'Alî Ufki, *Mecmu'a-i Saz ü Söz*, ed. Şükru Elvin, Türk Kültür Bakanlığı, Istanbul 1976.

<sup>17</sup> Die nachfolgenden Graphiken sind aus dem musiktherotischen Werk des Ismail Hakkı Özkan entnommen, und wurden teilweise leicht modifiziert. Özkans Arbeit ist in der Türkei das am meisten benützte Nachschlagwerk für an die 200 Makâmat. Ismail Hakkı Özkan, *Türk Makam-Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri, Küdüm Velveleri*, Istanbul 2000.

In den Makâm-theoretischen Werken und Notationen des 20.Jh. finden wir vor allem das selbige Vorzeichen für zwei unterschiedliche Töne. Da dieser 2-3 Komma erniedrigte Ton im Eigentlichen eine Besonderheit im melodisch-absteigenden Verlauf einiger Makâmat ist, und keine Entsprechung im selben Kommawert als Erhöhungszeichen besitzt, wurde er nicht als Symbol in die Vorzeichensymbole des Yekta/Sezgi /Arel-Notationssystem aufgenommen.

(siehe hierzu: Özkan, *Türk Makam*, p 62.) Jedoch tauchte es später wieder auf: Zeki Yilmaz, *Türk Mûsikîsi Dersleri*, Istanbul 1988. In der nachfolgenden Intervalltabelle trägt es den Namen *Eksik Bakiye*.

Wir wählten für diesen Ton das umgedrehte Zeichen des *Bakiye*. Mehr über dieses Thema findet man bei: Walter Feldman, *Music of the ottoman court*, Berlin 1996, p 206.

<sup>18</sup> Rauf Yekta, *La Musique Turque*, in: *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Bd.5, Paris 1922, p 2945-3074.

<sup>19</sup> Signell, *Makam*, p 31.