

Rhythmische Konstanten in der Populärmusik am Balkan

Einleitung

Der griechische, in Deutschland wirkende Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades stellte in seiner 1958 erschienenen Arbeit *Musik und Rhythmus bei den Griechen* die Hypothese auf, in der siebenzähligen Basisformel (in westlicher Diktion: im Siebenachteltakt) des Syrtós kalamatianós, einem weitverbreiteten griechischen Tanz, liege die musikalisch-rhythmische Gestalt jenes Metrums weiter, das in der altgriechischen Dichtung 'Daktylus' genannt wurde (Georgiades 1958, S. 53ff). Seine Argumentation baut sich aus folgenden Schritten auf:

1. Der Daktylus besteht aus einer Länge und zwei Kürzen (–v v). Dazu kommt die Regel, dass zwar die beiden Kürzen durch eine Länge ersetzt werden können, wodurch ein Spondeus (– –) entsteht, nicht aber die Länge durch zwei Kürzen wie etwa beim Anapäst (Korzeniewski 1991, S. 87).
2. Wie antike Musiktheoretiker, insbesondere Aristoxenos (4. Jh. v. Chr.), bezeugen, gab es für das Quantitätsverhältnis Kürze : Länge in der antiken Metrik zwei Werte. Der dem Anschein nach häufigere war 1 : 2, d.h. eine Länge hatte die Dauer von zwei Kürzen. Daneben gab es jedoch auch die Relation 1 : 1½, auf ein ganzzahliges Verhältnis gebracht 2 : 3. In den erhaltenen Fragmenten der altgriechischen Theoretiker wird es zwar nirgends expressis verbis gesagt, doch ist offenkundig diese Eineinhalb- bzw. Dreizähligkeit der Grund, warum die Länge im Daktylus nicht durch zwei Kürzen ersetzt werden kann.
3. Andere antike Theoretiker mit Dionysios von Halikarnass (1. Jh. v. Chr.) als Kronzeugen sagen, dass der daktylische Hexameter Homers mit der Relation 1 : 1½ auszuführen sei. Der homerische Hexameter entspricht demnach keinem Drei-

vierteltakt (betont - unbetont - unbetont), wie ihn neuzeitliche Mitteleuropäer aufzufassen geneigt sind, und auch keinem Viervierteltakt (2 - 1 - 1), wie ihn möglicherweise die Römer zählten. Er hatte vielmehr die Struktur 3 - 2 - 2, in eine noch zu erläuternde Notation überführt: (I . . I . I .). Dieses Rhythmusgebilde ist identisch mit der Basisformel des Syrtós kalamatianós.

4. In der *Odyssee* 8, 261ff, tanzen am Hof der Phäaken zum Gesang des Demodokos, der sich auf der Phorminx begleitet, "blühende Jünglinge" den "göttlichen Reigen". Da der Schwank von Ares und Aphrodite, den er vorträgt, im epischen Hexameter verfasst ist, besagen diese Verse, dass zum Daktylus Homers getanzt werden konnte. Auch in der Schildbeschreibung *Ilias* 18, 590ff, macht ein "göttlicher Sänger" mit Gesang und Phorminxspiel die Musik zu einem Reigentanz von "blühenden Jünglingen" und "reichbegüterten Mädchen".
5. Syrtós war im Altgriechischen die Bezeichnung von Reigentänzen, die zumindest teilweise kultischen Charakter hatten. So berichtet eine böotische Inschrift aus dem 1. Jh. n.Chr.: "Er veranstaltete gottesfürchtig von den Göttern überlieferte Festzüge und den von den Vätern überlieferten Reigentanz der Syrtói" (Georgiades 1958, S. 56). Gleichzeitig ist syrtós die einzige altgriechische Bezeichnung eines Tanzes, die im Neugriechischen in gleicher Bedeutung weiterlebt.

Zur akustischen Vergewisserung ein Syrtós kalamatianós aus der Peloponnes (Ethnic Folkways Library FE 4454 A/2: Kalamatianos dance). Die daktylische Formel – v v (I . . I . I .) wird vom laóuto, einem Ableger der westlichen Laute aus dem 17. Jh., gespielt. Als Melodieinstrument fungiert eine lira, die kein Jochinstrument ist wie die antike lyra, sondern eine Kurzhalsfidel, die im Spätmittelalter auch im westlichen Europa verwendet wurde. Im griechischen Raum lässt sie sich in der bildenden Kunst vom 10. Jh. bis in das 20. Jh. verfolgen (Anoyanakis 1991, S. 259ff). Das Alter des Melotyps ist schwer bestimmbar, zumal er italienischen Einfluss vermuten lässt, der auf das südliche Festland und die Inseln seit dem Spätmittelalter wirkt. Er könnte wie auch die Instrumentenkombination in der frühen Neuzeit anzusetzen sein.

Kurz gesagt zeigt der Vergleich von alt- und neugriechischen Daten Kongruenzen in der rhythmischen Struktur wie auch im Namen des Tanzes. Da aus der Konfrontation von antiken Vasenbildern mit literarischen Dokumenten zu schließen ist, dass die altgriechischen Reigen nicht erheblich anders getanzt wurden als die neugriechischen, kann als dritte Kongruenz der Charakter des Tanzes dazugenommen werden. Die Argumentation wirkt so einleuchtend, dass sie ohne Hinzuziehung weiterer Prämissen nicht infrage zu stellen ist.

Dass Georgiades damit kein Echo in der Forschung fand, liegt ebenso an der Verachtung, die Altphilologen für die 'Volksmusik' am Balkan und in Griechenland hegen, wie daran, dass Balkanologen altgriechischer Metrik fremd gegenüberstehen. Die 'stille Kraft' der Fachgrenzen lässt eine Kombination philologischer und musikwissenschaftlicher Kriterien nur als subversiven Akt zu. Das Thema ist jedoch für die Populärmusikforschung des balkanisch-griechischen Raumes zu interessant, um es in Archiven entschlummern zu lassen. Klarer als in der Kurzfassung der Thesen von Georgiades wird die Bedeutung des Problemkomplexes durch die Betrachtung weiterer themenrelevanter Phänomene, auf die er nicht eingeht.

Die in diesem Kontext erforderliche Notation von Rhythmusformeln erfolgt nicht in der westlichen Notenschrift, da diese satztechnisch aufwendig und zur Wiedergabe nichteuropäischer Rhythmusstrukturen nur bedingt geeignet ist. Die von Rudolf Derler (Dauer 1988, S. 117ff) anhand afrikanischer Glockenformeln entwickelte Schrift zur Notation rhythmischer Konfigurationen umgeht diese Nachteile und ist zumindest zur Darstellung der Theorie ohne Änderungen auf balkanisches Material anwendbar. In Derler-Notation wird ein Impakt, etwa der Schall von Eisenidiophonen oder Claves, mit einem vertikalen Strich (|) notiert, die durch keinen Impakt markierten ('leeren') Zählwerte mit einem Punkt (.). Um die Formeln eindeutig von ihrer Umgebung abzugrenzen, werden sie hier in eckige Klammern gesetzt. Angewendet auf die altgriechische Metrik, bekommt der homerische Daktylus die Gestalt (I . . I . I .), die schon zitiert wurde.

Zum antiken Fragenkomplex ist festzuhalten, dass siebenzählige Metren nicht nur in daktylischer Gestalt (I . . I . I .) auftraten, sondern auch in anderen Konfigurationen. Für die neuzeitlichen Verhältnisse ist davon der 'Epitritus' am interessantesten. Mit epitritus (wörtlich 'Überdrittel' = 4 Drittel) wurden die Formeln -- v - und - v -- bezeichnet (Korzeniewski 1991, S. 140ff), von denen belegt ist, dass die Elemente - v : -- die Relation 3 : 4 haben. Das Verhältnis Kürze : Länge beträgt also 1 : 2. In Derler-Notation handelt es sich um die Gestalten (I . I . II .) und (I . II . I .). Verse, in denen Daktylen und Epitriten wechseln, werden nach R. Westphal 'Daktyloepitriten' genannt. Erstmals um 600 v.Chr. belegt, finden sie rund 100 Jahre später in Pindar ihren Virtuosen. Mit der Einschränkung, dass in der rezenten Musik die Formel (I . II . I .) eine weitaus höhere Frequenz hat als die Formel (I . I . II .), gehören 'Daktyloepitriten' auch heute noch zu den meist verwendeten siebenzähligen Formeln - im südslavischen Raum stärker als im griechischen.

Als Klangbeispiel für die epitritische Formel - v -- (I . II . I .) dient wieder ein Syrtós, diesmal aus Makedonien, der am reichsten mit Blaskapellen bestückten griechischen Provinz (BAM EX 296 M A/1: "Syrtos"). Hier wurde die Blasmusik westlicher Prägung nach der Mitte des 19. Jhs. eingeführt, jedoch nicht aus einem 'westlichen' Land, sondern aus dem Osmanenreich, wo sich dokumentieren lässt, wie sie aus Italien übernommen und türkisiert wurde (Tuğlacı 1986, S. 76ff). Sogar der betreffende Sultanserlass aus dem Jahr 1831 ist erhalten. Der erste usta-i evvel (1. Kapellmeister des osmanischen Gardeblasorchesters) war Giuseppe Donizetti (1788-1856), der ältere Bruder des Komponisten Gaetano Donizetti. Auf ihn folgte Callisto Guatelli (1820-1899), und dessen Schüler und Nachfolger war Mehmet Ali Bey (1825-1895), Schöpfer des populären Izmir-Marschs. Zugleich war er der berühmteste türkische Klarinetist seiner Zeit. Er gilt als Vater der türkischen Klarinettenschule, deren volkstümliche Ausläufer bis heute in den balkanischen und vorderorientalischen Ländern weiterleben.

Die türkisch gewordene Blasmusik wanderte im Osmanenreich - wie im 'europäischen' Europa - über die städtische Unterhaltung in die volkstümliche Musik. In den balkanischen Reichsteilen fand sie großen Anklang, obwohl diese im 19. Jh. dabei waren, sich

gewaltsam von der osmanischen Herrschaft zu befreien. Die deutschen Fürsten, die als erste Könige in den neu entstandenen Staaten eingesetzt wurden, brachten zwar deutsche Instruktoren für die Militärmusik, doch Orientalisierung und Balkanisierung der Blaskapellen war nicht mehr rückgängig zu machen. Am zitierten Beispiel ist damit auch der erste Beleg von 'Konstanz' der Formzahl 7 (FZ 7) zu demonstrieren. Sie setzte sich im Repertoire des neuen Ensembles ebenso durch wie in dem um 200 Jahre älteren des ersten Musikbeispiels. Die relative Schwerfälligkeit der Blechbläser unterstreicht sogar die archaische Feierlichkeit des Tanzes.

Themenrelevant ist auch der 'Spondeus'. Er ist kein eigenes Metrum, sondern eine durch die Silbenstruktur mancher Worte und Wortverbindungen erzwungene Substitution anderer Metren. Dementsprechend muss es Spondeen mit unterschiedlichen rhythmischen Valenzen gegeben haben. Beim Marschanapäst (v v - v v -) sind zwei Kürzen und eine Länge beliebig austauschbar (Korzeniewski 1991, S. 87ff). Beim Daktylus wird jedoch betont, dass zwar die Kürzen durch eine Länge, nicht aber die Länge durch zwei Kürzen ersetzt werden können. Der Spondeus muss nach den Argumenten der Einleitung in daktylischen Versen den Zählwert 7 haben (I . . I . . .), zumal der pulsierende Rhythmus eines Reigentanzes anzunehmen ist, wie es die homerischen Epen und spätere Autoren belegen. Neben einem 4-zähligen 'regulären' Spondeus muss ein 7-zähliger 'daktylischer' Spondeus angesetzt werden.

Das Klangbeispiel für diesen Spondeus -- (I . . I . . .) stammt aus dem im Jahr der Aufnahme (1977) noch sowjetischen Tadschikistan (Melodija 33S30-10885-6 A/6: "Pesni gor"). Diese geographische Devianz findet unten bei der Darlegung des Verbreitungsraumes der FZ 7 ihre Erklärung. Die spondeische Formel wird vom dröhnenden Schlag auf die Mitte des Trommelfells getragen. Die Aufnahme stammt vom ersten Allunionsfestival für Amateurkünstler. Die Besetzung mit Langhalslauten und Rahmentrommel ohne Schellen entspricht einem traditionellen Muster.

Von geringerer Bedeutung ist der 'Anapäst' (v v -), doch ist auch bei ihm kontextabhängig mit Siebenzähligkeit zu rechnen. Er gilt als 'regelmäßig', da bei ihm Längen und Doppelkürzen unbe-

schränkt austauschbar sind, d.h. den gleichen Zählwert haben müssen. Daneben existiert der 'kyklische' Anapäst (Korzeniewski 1991, S. 42f), der für die Lesart der FZ 7-kompatiblen Metren interessanter ist. Bei ihm bildet die Länge ebenso wie beim Daktylus eine 'alogía', d.h. sie ist kürzer als zwei Kürzen. Der Gedanke liegt nahe, dass es sich um die Formel (I . I . I . .) handelt. Korzeniewski (1991, S. 96) sagt: "Lyrische Anapäste und Daktylen sind nicht immer genau zu trennen". Eine zwanglose Interpretation ergibt sich aus der Annahme, dass es nicht nur 4-zählige Anapäste gab, sondern auch 7-zählige, die in der Vers- und Strophenbildung mit dem Daktylus wechseln konnten.

Als Indiz für diese Hypothese kann gelten, dass die Formel (I . I . I . .) in der rezenten balkanischen Musik belegbar ist, wenngleich beträchtlich seltener als die daktylische und epitritische Variante. Der Klangbeleg stammt aus Ostserbien (Aavidis B 6759 Nr.19: "Saren gajde"). Das Ensemble besteht aus drei Kernspatflöten duduk und einer Großen Trommel bubanj. Im heftig markierten Rhythmus, dem sich die Flötenphrasierung unterordnet, ähnelt der Stil der Musiker eher rumänischen als zentralserbischen Mustern. Dionysos und Orpheus waren der Legende nach Thraker, und Thraker spielten in den Mysterienkulten, der im Gegensatz zur olympischen Religion tatsächlich gelebten Volksreligion der antiken Griechen, eine bedeutende Rolle (Eliade 1979, S. 159ff). Da die Herkunftsregion der Aufnahme im Altertum zum thrakischen Siedlungsraum oder zumindest zu dessen Westrand gehörte, liegt die Annahme einer Beziehung zwischen dem Zentralbalkan und Griechenland zu jener Zeit weniger fern, als es ohne diese Information scheinen mag.

Eine Erweiterung der Datenbasis gegenüber Georgiades muss nicht nur für die antike Metrik, sondern auch für die rezente Musik vorgenommen werden. Drei Beobachtungen lassen die arealistische Bedeutung des Themas erkennen:

- a. In der neugriechischen Musik werden siebenzählige Rhythmusformeln nicht nur im Syrtós kalamatianós verwendet, sondern auch in zahllosen Liedern aus allen Stilrichtungen, die nicht als Tanzbegleitung gedacht sind.

- b. Siebenzählige Rhythmen werden nicht nur in Griechenland, sondern in allen Nachbarregionen (Albanien, Kosovo, Makedonien, Bulgarien, europäische Türkei und Marmaraküsten) und in verschiedenen Gebieten des Orients verwendet.
- c. Im Horizont siebenzähliger Rhythmen und darüberhinaus werden auch Formeln mit anderen, geraden und ungeraden Zählwerten verwendet, die in analoger Weise aus den Werten 2 und 3 zusammengesetzt sind.

Die Diskussion der Thesen von Georgiades vor dem skizzierten musikalischen Hintergrund wird ermöglicht durch einen wissenschaftsgeschichtlichen Tabubruch, den sich Georgiades als Grieche leisten konnte – durch die Synopsis von antiken und rezenten Daten, die hier weitergeführt werden soll. Inwieweit das Verfahren gerechtfertigt ist, wird parallel zur Auseinandersetzung mit dem Material untersucht. Ob es im Sinn von Georgiades gewesen wäre, slavisches und türkisches Material mit einzubeziehen, wagt der Autor nicht zu entscheiden. Zumindest der kulturhistorische Schatten von Byzanz müsste die Vorgehensweise rechtfertigen.

Exkurs zur Rhythmustheorie

Die arealistischen Dimensionen des Themas reichen nicht nur weit über Griechenland hinaus, sie berühren auch den tiefgreifenden Unterschied zwischen dem neuzeitlichen 'westlichen' Rhythmuskonzept und der Rhythmik des Areals, in dem siebenzählige Formeln verwendet werden. Georgiades (1958, S. 11ff) beschreibt ihn nachdrücklich, ohne seine arealistische Bedeutung bewusst zu machen. Es handelt sich um den Unterschied zwischen divisiver und additiver Rhythmik. Damit sind die theoretischen Grundlagen des vorliegenden Beitrags berührt, die in einer nur teilweise an Georgiades orientierten Terminologie dargelegt werden.

Divisive Rhythmik

Dieser Rhythmustyp beherrscht den sogenannten 'Westen', die Klassik ebenso wie den Jazz mit allen Zögling- und Kommerzderivaten. Die Betrachtung seiner Funktionen dient zum Ver-

ständnis anderer Rhythmuskonzepte. Die Grundgröße im divisiven Feld ist der Takt, eine in Metronomzahlen definierbare Zeiteinheit, die durch die Werte 2 und 3 oder ihrer Vielfachen unterteilt werden kann, wobei 2 als Divisor ungleich häufiger auftritt als 3. Der Divisionscharakter kommt in den Termini 'Viervierteltakt' (4/4), 'Achtachteltakt' (8/8) usw. zum Ausdruck. Eine theoretische Inkonsistenz liegt darin, dass es zwar einen 4/4-, aber keinen 3/3-Takt gibt. In der Bezeichnung 'Dreivierteltakt' wird dem Viertel implizit ein Eigenwert zugeschrieben, der durch Teilung allein nicht zu gewinnen ist.

Bewegung kommt in dieses zur Isometrie tendierende Schema dadurch, dass jeder Wert in seine Unterteilungen aufgelöst werden oder in einer größeren Einheit aufgehen kann. Die Polyphonie der westlichen Kunstmusik wird erst durch diese Regelung formulierbar. Die Grenzen des Konzeptes zeigen sich in den Triolen und punktierten Werten, d.h. in Bewegungen, die nicht mit einem einzigen Divisor zu gewinnen sind. Die Geschichte der westlichen Musik und ihrer Notation im 20. Jh. besteht in hohem Maß aus Versuchen, die taktfundierte Rhythmik aufzubrechen oder jenseits davon zu agieren.

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass es sich bei Bezeichnungen wie 'Siebenachteltakt' oder 'Elfachteltakt' um terminologische Monstren handelt. Ihre Ungereimtheit resultiert daraus, dass sie Bewegungen denotieren sollen, für die im theoretischen Substrat der Begriffsbildung kein Platz vorgesehen ist. In der 'westlichen' Musik sind solche Pseudotakte denn auch nur als Archaismen, Exotismen oder Modernismen zu finden. Anders steht es um die Musik jenes Kulturraumes, der ebenso unscharf wie gemeinverständlich 'Orient' genannt werden kann. In gleichem Maß wie im neuzeitlichen Westen das divisive, dominiert hier das additive Rhythmuskonzept, von dem Georgiades nur in Zusammenhang mit der altgriechischen Musik spricht.

Additive Rhythmik

Die Beschreibung dieses Rhythmustyps ist schwierig, da die westliche Musikterminologie dafür über keinen ausreichenden Begriffsapparat verfügt. Ein solcher ist in der orientalischen Musik-

terminologie vorhanden, von der hier die türkische gewählt wird. Ihrer Darstellung ist voranzuschicken, dass die türkische Rhythmustheorie ebenso wie die westliche nur wenig mehr als eine Rationalisierung der Musikpraxis ist. Ansätze zu einer Axiomatisierung sind zwar vorhanden, aber in keiner dem Autor zugänglichen Quelle (Öztuna 1969, 1974, 1976; Ungay 1981; Ünkan 1984; Yekta Bey 1986; Yilmaz 1988) konsequent durchgeführt. Die folgende Beschreibung ist daher ein Auszug aus den angegebenen Werken, die nur ausnahmsweise einzeln zitiert werden.

Jene Einheit, die in der orientalischen Musik eine dem westlichen Takt analoge Funktion erfüllt, trägt den Namen *usül* (sprich *usül*). Ursprünglich ein arabischer Plural 'Prinzipien, Elemente', wurde im Türkischen daraus ein Singular (Plural *usüller*) 'Methode, Programm, Verfahren'. Als Musikterminus vermittelt der Begriff die Vorstellung von 'Modus', nämlich das Verfahren, die Art und Weise, etwas zu tun. Vollständig anders die Semantik von lateinisch *tactus*: 'Berührung, Einwirkung, Gefühl'. Dementsprechend ist das Repertoire an konkret verwendeten Taktformen in der 'westlichen' Musik beschränkt, selbst unter Einschluss von Modernismen, wogegen die Anzahl der *usüller* in der türkischen Musikpraxis groß und im theoretischen Bestand kaum überschaubar ist.

Diese Fülle gründet in den Konstruktionsprinzipien der *usüller* und der daraus resultierenden Gestaltbarkeit. Die kleinsten Einheiten der türkischen Rhythmustheorie haben die Zählwerte 2 und 3. Als konkret verwendete Basisformeln tragen sie die Namen *nîm sofyân* (I .) und *semâî* (I . .). Im theoretischen Sprachgebrauch werden sie *ana usülleri* = 'Mutterformeln' genannt, da alle anderen *usüller* aus ihnen zusammengesetzt sind. Dieser Grundlage kommt Aristoxenos sehr nahe, wenn er schreibt:

"Von den Füßen bestehen die einen aus zwei Zeiten, aus dem Aufwärts und dem Abwärts, die anderen aus drei Zeiten, nämlich aus zwei Aufwärts und einem Abwärts oder aus einem Aufwärts und zwei Abwärts [...]" (zit. nach Georgiades 1958, S. 115).

Im Weiteren nennt Aristoxenos jedoch die Länge im epischen Daktylus *logos* = 'irrational', was in Widerspruch zu obiger Definition steht. Ein Erklärungsversuch führt zu seinem Lehrer Aristoteles, für den Schritt ('Fuß') und Silbe die kleinsten rhythmischen Maßein-

heiten waren (Georgiades 1958, S. 37), die in der choreía, dem altgriechischen Tanzgesang, zusammenwirkten. Dieses Haften an konkreten Erscheinungen scheint den antiken Musiktheoretikern die Annahme eines abstrakten Zählwertes 1 verwehrt zu haben, wie er der orientalischen Rhythmustheorie zugrunde liegt, jedoch nicht als konkrete Größe, sondern als Bildungselement der Kleinstbausteine 2 und 3. Ob diese Erklärung für das theoretische Defizit der Antike hinreicht, ist bezweifelbar, doch ist auf Basis der vorhandenen Informationen keine treffendere zu finden.

Zurück zur türkischen Musiktheorie. Die aus den ana usüleri gebildeten Formeln werden definiert durch die Begriffe zaman und vuruş. Zaman bedeutet im neutralen Sprachgebrauch 'Zeit, Zeitabschnitt'. In der Musikterminologie ist es jener Wert, der im Zähler der westlichen Taktangaben zum Ausdruck kommt. Ein 8/8-Takt wäre in türkischer Terminologie 8 zamanlı. Vuruş heißt standardwie fachsprachlich 'das Schlagen'. Dieser Ausdruck hat in der westlichen Terminologie keine Entsprechung. Er gibt an, wie viele betonte Akzente ('Schläge') ein usül enthält. So hat z.B. der devri turan usülü die numerische Definition 7 zamanlı 3 vuruşlu, d.h. er hat den Zählwert 7 (ein 'Siebenachteltakt') und 3 Hauptakzente, deren Position nicht verändert werden kann, es sei denn, ein Wechsel des usül ist beabsichtigt. In Derler-Schrift hat er die Gestalt (I . I . I . .) (Ungay 1981, S. 37).

Die Termini zaman und vuruş haben eine exakte Entsprechung im Derler-System. Die wiederkehrende Zählheit zaman heißt hier 'Formzahl' (Abkürzung FZ), die Summe der Hauptakzente (vuruş) 'Impulszahl' (Abkürzung IZ). In dieser Sprachregelung hat der homerische Daktylus FZ 7, IZ 3, notiert (I . . I . I .). Die gleichen numerischen Angaben gelten für den devri turan usülü, der jedoch die Konfiguration (I . I . I . .) hat. Ein und dieselbe Menge der Grundwerte 2 und 3 kann also in verschiedenen Gestalten auftreten. Darin äußert sich ein grundsätzlicher Unterschied zwischen divisiver und additiver Rhythmik. Ob der Takt der westlichen Musik tatsächlich 'leer' ist, wie Georgiades (1958, S. 12ff) sagt, wäre zu diskutieren. Auf jeden Fall präjudiziert dieser Begriff keine festgelegte Gestalt, wie sie in den oben dargestellten Formeln erscheint, die beide in westlicher Terminologie ununterscheidbar ein 'Siebenachteltakt' sind.

Die türkische Musikterminologie trägt auch dem Unterschied der Konfigurationen innerhalb der gleichen Formzahlen Rechnung, wengleich nicht in systematischer Weise. Die usüller sind nicht nur durch zaman und vuruş definiert, sie tragen auch individuelle Namen. Unter die Angabe FZ 9, IZ 4 fällt der aydin usülü (I . I . I . I . .) (Ungay 1981, S. 58) ebenso wie der raks aksağı usülü (I . I . . I . I .) (Ungay 1981, S. 61). Die Bezeichnungen aydin = 'klar, leicht verständlich, fröhlich' und raks aksağı = 'hinkender Tanz(rhythmus)' kennzeichnen den unterschiedlichen musikalischen Charakter der beiden Formeln.

Diese Unterschiede lassen sich zwar in der westlichen Notenschrift ausdrücken, nicht aber in der westlichen Musikterminologie, da diese nicht gefordert ist, derartige Differenzen begrifflich zu fassen. Auch im Derler-System werden sie nicht ausgeführt, doch bietet es die Handhabe dazu. Die Formeln der additiven Rhythmik lassen sich 'modulieren', wodurch – wie die Halb- und Ganztonschritte in den Modi – die Werte 2 (I .) und 3 (I . .) innerhalb der Formzahl die Position und damit die Gestalt der Formel verändern. Bei FZ 9 deckt sich die erste Konfiguration des Derler-Systems mit der des 'leicht verständlichen' aydin usülü.

1. Position: I . I . I . I . .
2. Position: I . I . I . . I .
3. Position: I . I . . I . I .
4. Position: I . . I . I . I .

Durch diese Operation lassen sich additive Basisformeln in ein von dreigliedrigen Zahlenangaben definiertes System einordnen. Die Anzahl der Positionen ergibt sich dabei aus der Impulszahl. Der aydin usülü hat die Daten FZ 9, IZ 4, P (Position) 1; der raks aksağı usülü FZ 9, IZ 4, P 3. Selbstverständlich lassen sich in der balkanischen und orientalischen Musik auch für die Positionen 2 und 4 Beispiele finden. Für Position 2 (I . I . I . . I .) sei das Beispiel "Nuk kam hall pa t'dasht uné ty" (Jugoton EPY-3829 B/1) aus dem Kosovo genannt, für Position 4 (I . . I . I . I .) "Bormikan" (Melodija 33M30-43763-64 A/1) aus Uzbekistan.

Nomenklatur und Struktur der türkischen usüller beweisen, dass die Gestalthaftigkeit der Rhythmik, die Georgiades für die altgriechische Musik in Anspruch nimmt, auch in der orientalischen

Musik vorhanden ist. Darin liegt jedoch nicht der einzige Unterschied zur divisiven Rhythmusauffassung. Wie schon erwähnt, ist hier die Anzahl der Taktarten in der Musikpraxis begrenzt. Das System der *usüller* ist dagegen nach oben offen, und den Komponisten der traditionellen osmanischen Kunstmusik steht es frei, *usüller* mit der Länge ganzer Kompositionen zu konstruieren. Das Grundprinzip bleibt dabei immer, dass sich die Formeln mit höherer Formzahl aus solchen mit niedrigeren Formzahlen zusammensetzen. So liegt etwa der Komposition "Dügâh Büselik" von Nayî Şeyh Osman Dede (1652?-1730) eine Rhythmuskonfiguration mit 304 Zählzeiten (*zaman*) zugrunde (Ungay 1981, S. 260), die aus verschiedenen Kombinationen der *usüller* Fahte (FZ 20), Çenber (FZ 24), Devr-i kebîr (FZ 28), Hafif (FZ 32) und Çifte düyek (FZ 16) zusammengesetzt wird.

Die türkische Musiktheorie nennt solche Gebilde *darbeyn usülleri* von arabisch *darbeyn* = 'die beiden Schläge' (Dual zu *darb* = 'Schlag'). Der Terminus ist semantisch nicht eindeutig. Sollte er eine ähnliche Vorstellung ausdrücken wie der mitteleuropäische 'Zweifache'? Es versteht sich von selbst, dass derartige Großformen der Kunstmusik vorbehalten sind. Sie werden für die Gattungen *Peşrev*, *Kâr* und *Beste* verwendet (Öztuna 1969, S. 150). In schlichterer Form finden sie sich aber auch in der volkstümlichen Musik Griechenlands und am südlichen Balkan. So hat die Perkussionsbegleitung zu "San evradiase i mera" aus dem Traditionsgut der kleinasiatischen Griechen (Venus V 1068 B/4) folgende Struktur:

I . . I . I . . I . I . I .
 I . . I . I . . I . I . I .
 I . . I . I . . I . I . .
 I . . I . I . I . . I . I .

Die Strophe enthält vier Zeilen mit FZ 14. Die zweite Zeile deckt sich mit der ersten, die dritte und vierte Zeile haben andere Konfigurationen der Hauptakzente. Die vierte Zeile lässt sich in zwei 'daktylische' Hälften teilen und bildet das Muster für Vor- und Zwischenspiel. Der Strophenbau entspricht nicht nur dem additiven Rhythmustyp der türkische Musiktheorie, sondern er erinnert auch an Strophen altgriechischer Lyriker. Georgiades (1958, S. 67) stellt das metrische Schema der *12. Pythischen Ode* von Pindar vor,

das in seiner Länge und Kompliziertheit einem türkischen *darbeyn usülü* näher steht als dem zitierten neugriechischen Lied. Es wird hier nicht in Derler-Notation transkribiert, da die Umsetzungsregeln der Längen nicht klar sind.

Wieder findet sich bei Aristoxenos eine Notiz (Georgiades 1958, S. 116), die zu einer Interpretation nach dem *darbeyn*-Modell herausfordert. In seiner Systematik der metrischen 'Füße' nach ihrem zeitlichen Umfang endet er bei einem 25zeitigen Fuß. Ein solcher kann sich zwar nicht mit den schier endlosen Formeln der osmanischen Kunstmusik messen, doch gälte er auch in dieser als 'großer' (*büyük*) *usül*. Unabhängig von Detailfragen beweist das Datum, dass bereits in der Antike metrisch-rhythmische Konfigurationen als Einheit wahrgenommen wurden, deren Umfang über neuzeitliche westliche Taktvorstellungen weit hinausgeht.

Damit wird der zweite Gegensatz zum divisiven Rhythmuskonzept erklärbar, denn angesichts der zitierten Großformen versagt der Taktbegriff. Selbst für die vergleichsweise simple Gestalt der neugriechischen Liedstrophe ist die Bezeichnung '14/8-Takt' nichts-sagend, wenngleich in westlichem Sinn 'richtig'. Zur Gestalthaftigkeit kommt die Kombinierbarkeit, die dem System der *usüller* Möglichkeiten bietet, die im westlichen Taktsystem nicht enthalten sind. Um diese Differenz nicht zu verwischen, wird im vorliegenden Beitrag die Verwendung des Begriffes 'Takt' in Bezug auf additive Phänomene vermieden und durch den gewollt unanschaulichen Begriff 'Formzahl' ersetzt.

Den historischen Hintergrund dieser offensichtlichen Verwandtschaft zwischen rhythmischen Phänomenen der griechischen Antike und der osmanischen Neuzeit bildet der Usus orientalischer Eroberer, sich die Fähigkeiten der Künstler und Kunsthandwerker einer eroberten Stadt zunutze zu machen. Auf diese Weise verfahren auch die *Seldschuken* und ihre Nachfolger, die Osmanen, die obendrein bei der Eroberung von Konstantinopel die griechische Bevölkerung zwar grausam dezimierten, aber nicht ausrotteten. Da die orientalischen Musiksysteme, die sie bis dahin kennen gelernt hatten, ebenso modal-additiv waren wie die byzantinische Musik, standen einer Rezeption der letzteren keine musikalischen Barrieren im Weg. Als sich mit fortschreitender Isla-

misierung griechischer Volkstiele auch die ethnischen Konnotationen der Musikstile verwischten, konnte sich die osmanische Kunstmusik bilden, deren byzantinisches Erbe nicht exakt, aber umfangreich einzuschätzen ist.

Diese Indizien, die durch einen Vergleich der Modus-Systeme vermehrt werden könnten, erweisen die von Georgiades angebahnte Synopsis antiker Texte mit rezenten Musikformen des griechisch-balkanischen Raumes und des Orients als fruchtbare Methode zur Verlebendigung der antiken Musiktheorie bzw. jener Bruchstücke, die davon erhalten geblieben sind. Dass er damit kein Echo fand, liegt an der irrationalen Idealisierung der klassischen (!) Antike im 18. Jh., die im 19. Jh. fortgesetzt wurde und bis heute die Denkmodelle des europäischen Bildungskanons durchdringt, obwohl die Altertumswissenschaften mittlerweile ein realistischeres Bild entwerfen. Der Abbau dieser Idealisierung, die jeden Strukturvergleich als unter Ihrer Würde zurückweist, macht den Weg frei für die Erkenntnis, dass zumindest die Musik der Antike nicht vollständig in der Flut der 'nördlichen Barbaren' untergegangen ist, sondern dass basale Strukturen bis in die Gegenwart erhalten blieben, zu denen die additive Rhythmusauffassung gehört.

Zurück zu Georgiades

Die scheinbar ausladende, bezogen auf das Gewicht des Themas jedoch mehr als flüchtige Betrachtung des additiven Rhythmustyps war nötig, um den Stellenwert diskutieren zu können, den Georgiades der FZ 7 einräumt. Angesichts der geographischen und musikalischen Dimensionen des additiven Feldes sind in seiner Arbeit zwei Lücken festzustellen:

- a) Er geht nicht darauf ein, dass in Griechenland nicht nur die FZ 7 additiv verwendet wird, sondern die gesamte Palette von FZ 5 bis zu darbeyn-Bildungen, wenngleich die letzteren nicht so ausufern wie in der osmanisch-türkischen Musik.
- b) Er geht nicht auf die Frage ein, ob in der antiken Metrik die Relation Kürze : Länge = 2 : 3 nur beim Daktylus auftritt oder nicht auch bei anderen Metren.

Was Georgiades davon ableitet, diese Problemkomplexe zumindest zu erwähnen, ist dem Autor nicht ersichtlich. Für die Konzentration auf die FZ 7 lässt sich jedoch ein Grund finden, wenngleich ihn Georgiades nicht nennt. Es ist die Verwendungsfrequenz dieser Formzahl im Musikleben des additiven Arealis. Nach allgemeinem Vorwissen konzentriert sich FZ 7 im balkanisch-griechischen Raum, gefolgt von den Ländern rund um den Pamir mit Ausnahme Tibets. Ausläufer und Inseln außerhalb dieser beiden Zonen bleiben im folgenden Quantitätsvergleich außer Betracht. Aufschlussreich ist jedoch der Anteil der Titel mit FZ 7 in der Musik der beiden Kulminationshorizonte.

Die folgenden Angaben stützen sich auf die Tonträgersammlung des Autors. Manche Mengenrelationen könnten sich bei Bearbeitung umfangreicherer Bestände verschieben, an der Gesamtrelation träte dennoch keine nennenswerte Änderung ein. Ausgewertet wurden die Ebenen der Traditionsmusik und der volkstümlichen Unterhaltungsmusik. Nicht einbezogen wurde das unter dem Etikett *Rebetiko* firmierende Repertoire, in dem FZ 7 nur in atypischen, folkloristisch wirkenden Einsprengseln vorkommt, desgleichen die griechische Tourismusfolklore seit den 1960ern, aus der die FZ 7 als für Mittel- und Nordeuropäer nicht rezipierbar ausgeschlossen wurde. Die Gliederung des Terrains erfolgt nach quantitativen Kriterien. Werden die Regionen mit über 20% herausgehoben, bilden sie mit einer Ausnahme einen geschlossenen Raum, der als globales Kulminationsgebiet in der Verwendung der FZ 7 gelten kann.

Kulminationsgebiet FZ 7 BALKAN - GRIECHENLAND

Region:	Aufnahmen:	davon FZ 7 =	%
Peloponnes	45	15	= 33,33%
Republik Makedonien	545	168	= 30,83%
Pirin-Makedonien	186	45	= 24,19%
Kosovo/Nordalbanien	196	45	= 22,96%
Griechisch Makedonien	189	41	= 21,69%
Aufnahmen	1.161	314	= 27,05%

Nicht zum geschlossenen Feld gehört die Peloponnes, die von Makedonien durch Mittelgriechenland und Thessalien getrennt ist. Bei der außerordentlich hohen Frequenz von 33,33% FZ 7 ist zu bedenken, dass die Datenbasis von 45 Aufnahmen verhältnismäßig klein ist. Ein einzelner zusätzlicher Tonträger könnte zu einer Veränderung des Prozentwertes führen. Andererseits verwundert nicht, dass die FZ 7 in der Heimat des Syrtós kalamatianós einen hohen Stellenwert hat und keineswegs nur für diesen Tanz, sondern in Liedern aller Art verwendet wird.

Der geographisch geschlossene Raum setzt sich aus Makedonien in seinen historischen Grenzen, d.h. aus dem griechischen und den beiden slavischen Teilen und aus Kosovo/Nordalbanien zusammen. Griechen und Skipetaren sind bei pauschaler Betrachtung balkanische Altsiedler, die slavischen Makedonier dagegen Zuwanderer aus dem Frühmittelalter. Dennoch ist bei ihnen die FZ 7 im volkstümlichen Musikleben stärker präsent als in Griechenland mit Ausnahme der Peloponnes. Die Datenbasis dieser Regionen ist für zuverlässige Aussagen umfangreich genug. Dadurch stellen sich zwei unbeantwortbare Fragen:

- a) Wie kommt es zu dieser hohen Frequenz von FZ 7 in Makedonien, das in mehr als einer Hinsicht den Kernraum der Balkanhalbinsel bildet und nicht zu den bevorzugten Plätzen der homerischen Geographie gehört?
- b) Wie wurde diese Vorliebe an die Slaven übermittelt, denen sie außerhalb des von der Liste abgesteckten Raumes und seiner unmittelbaren Nachbarschaft fremd ist?

Das Gewicht dieser Fragen potenziert sich dadurch, dass die FZ 7 auch in Griechenland nicht durchwegs hochfrequent ist. Im Folgenden die Werte aller bisher nicht genannten Regionen zuzüglich jener Balkanländer, die gegenüber dem Kulminationsraum 'Randgebiete' in der Verwendung der FZ 7 sind.

Randgebiete FZ 7 BALKAN – GRIECHENLAND

Region:	Aufnahmen:	davon FZ 7	=	%
Thrakien	85	12	=	14,12%
Mittelgriechenland	50	7	=	14,00%
Zypern	50	5	=	10,00%
Bulgarien ohne Pirin	442	43	=	9,73%
Rücksiedler Westtürkei	147	13	=	8,84%
Heptanes	23	2	=	8,70%
Südalbanien	110	9	=	8,18%
Thessalien	45	3	=	6,67%
Serbien	211	12	=	5,69%
Rumänien	346	17	=	4,91%
Epirus	146	6	=	4,11%
Ägäis/Dodekanes	210	7	=	3,33%
Rücksiedler Pontos	43	1	=	2,33%
Kreta	109	0	=	0%
Aufnahmen	2.017	137	=	6,79%

Schon das durchaus additive Bulgarien ohne Pirinregion fällt in der Verwendung der FZ 7 bei zuverlässiger Datenbasis unter 10%, und nördlich von Albanien/Kosovo und Serbien wird die Frequenz so niedrig, dass es sich nicht lohnt, diese Regionen in die Statistik aufzunehmen. Laut mündlicher Mitteilung von Ludvik Karničar (Pesmi 1991) wird FZ 7 im Jauntal in Kärnten beim pitrkavanje verwendet, einer Technik verzahnten (hoquetierenden) Glockenspiels, das auch in verschiedenen Gegenden Sloweniens gepflegt wird (Helidon 6.730013). Bei Ost- und Westslaven wie auch bei Germanen oder Romanen ist FZ 7 so gut wie unbekannt. In Rumänien ist sie wie in Serbien vorhanden, hat jedoch eine niedere Verwendungsfrequenz. Auch im übrigen Griechenland sind die Differenzen zur Peloponnes und zu Makedonien hoch. Zwar ist wieder wegen der teilweise geringen Datenbasis ein Spielraum anzusetzen, doch im Fall Ägäis/Dodekanes, Epirus und Kreta ist das Ausgangsmaterial umfangreich genug.

Wie weit Georgiades diese regionalen Schwankungen im Gebrauch der FZ 7 bewusst waren, ist aus seiner Arbeit nicht zu er-

mitteln. Ihre starke Verankerung in nichtgriechischen Regionen wirft die Frage auf, ob der homerische Daktylus nur von Griechen oder nicht auch von deren nördlichen Nachbarn (Thraker, Makedonier, Illyrier) verwendet wurde. Konsequenterweise muss sogar zur Debatte gestellt werden, ob die Verbindung 'daktylischer Hexameter – antikes Griechenland' aus historischer Sicht wirklich so innig war, wie sie in der Literaturgeschichte dargestellt wird. Dass der daktylische Hexameter als ältester überlieferter Vers der griechischen Dichtung gilt (Korzeniewski 1991, S. 28), besagt nicht zwangsläufig, er sei 'urgriechisch': "Die griechische Sprache war keineswegs für die daktylischen Verse prädestiniert; die schwierigen, der Sprache inadäquaten Rhythmen begünstigen das Entstehen von Formeln, eine epische Diktion" (Korzeniewski 1991, S.35).

Es wäre hier müßig, Überlegungen anzustellen, wie die frühantiken Griechen zum Daktylus kamen und welche Ereignisse der balkanischen Geschichte zur starken Rezeption durch Teile der Slaven führten, da sich nichts davon durch Datenmaterial erhärten ließe. Einsichtig ist jedoch, dass der Komplex der siebenzähligen Rhythmen kein rein griechisches Thema ist. Dass es sich anhand der antiken Literatur als ein solches darstellt, liegt an der frühen Verschriftlichung griechischer Idiome, durch die niedergeschriebene Texte erhalten blieben, während die mündliche Dichtung der illiteraten Balkanvölker mit dem Aussterben der Traditionsträger unwiederbringlich entschwand.

Im übrigen ist an der Bedeutung des Daktylus in der altgriechischen Dichtung nicht zu rütteln, durch deren Vorbildfunktion er schon in der Antike außerhalb des griechischen Sprachraums verbreitet wurde – wobei dahingestellt bleiben soll, auf welche musikalische Rhythmik ihn die Römer bezogen. Die italienische Musik kennt FZ 7 nicht, selbst nicht in jenen Teilen des Südens, die bis heute griechische und skipetarische Populationen beherbergen (PFF 6-7). Offenbar reicht selbst ein starkes griechisches Adstrat nicht aus, um die FZ 7 in ein divisives Milieu zu verpflanzen, zu dem die italienische Musik bis in ihre archaischsten Schichten gehört.

FZ 7
PAMIR - HINDUKUSCH

Region:	Aufnahmen:	davon FZ 7	=	%
Pakistan: Kalash	11	5	=	45,46%
Belutschistan	36	8	=	22,22%
Tadschikistan	126	19	=	15,68%
Afghanistan	231	27	=	11,69%
Aufnahmen	404	59	=	14,60%

Im Gegensatz zum Balkan wurde nur die Kulminationsregion dargestellt. Die FZ 7 verwenden auch Uiguren, Uzbeken, Turkmenen, Perser und Inder, doch reicht ihre Verwendungsfrequenz nirgends an den dargestellten Raum heran. Dem an das Balkanmaterial gelegten Maßstab 'über 20%' genügen nur die Kalash und Belutschistan, deren Werte kommentarbedürftig sind. Das Korpus ist nicht nur sehr klein, sondern im Fall der Belutschen auch musikalisch stark stillisiert. Es handelt sich um Aufnahmen aus dem Repertoire islamischer Bruderschaften und um Epenrezitation. Die Musik der Bruderschaften könnte eine traditionsbedingt höhere Frequenz der FZ 7 haben als die Populärmusik in eigentlichem Sinn. Genaueres dürfte nur durch Studien vor Ort zu ermitteln sein.

Aufschlussreich ist ein Blick auf die Geschichte der Belutschen. Zur Zeit der Eroberung des Sassanidenreiches durch die islamischen Araber lagen ihre Wohnsitze in Chorasán im Nordosten des Iran. Turkstämmige Invasoren drängten sie ab dem ausgehenden 1. Jahrtausend nach Süden, bis sie um 1200 ihre rezenten Sitze im Südwesten Pakistans und Südosten Persiens erreichten. Die Grenze, die ihr Territorium durchschneidet, wurde von der britischen und iranischen Regierung im Jahr 1872 festgelegt. Angesichts dieser Wanderbewegung ist in Betracht zu ziehen, dass die Belutschen Träger von musikalischen Traditionen sind, die von ihrem heutigen Umfeld abweichen.

Für Afghanistan und Tadschikistan ist die Datenbasis umfangreich und gemischt genug, um vertrauenswürdige Aussagen zu gewährleisten. Ein amüsantes Indiz für die Bedeutung der FZ 7 in diesen Gebieten stammt aus China. Das Orchester für Traditions-

instrumente des Zentralen Konservatoriums hat in seinem Repertoire den Titel "Spring on the Pamir Plateau" (CBS Masterworks 74038 B/2), dessen erster, längerer Satz ebendiese Formzahl als rhythmische Grundlage hat, wogegen der kürzere Schluss presto in eine FZ 4 verfällt. Derartige Musikstücke haben ihre Wurzeln in jener Zeit, als die verschiedenen Reichsteile dem Kaiser nicht nur mit dem Tribut, sondern auch mit ihrer Musik die Aufwartung machen mussten, und in der die Aufnahme entsprechender Ensembles in die Hofmusik eine Funktion hatte, die nach heutiger Terminologie eher in die staatsrechtliche als in die unterhaltende Sphäre gehörte.

Der Pamir selbst ist und war viel zu dünn besiedelt (Pamir 1978), um als Ausstrahlungszentrum einer alle Musikebenen durchdringenden rhythmischen Eigenheit der Nachbarvölker in Frage zu kommen. Tatsächlich ist er nur der griffigste geographische Merkpunkt des zur Debatte stehenden Raumes. Kulturhistorische Überlegungen führen zu einem politischen Gebilde der Antike. Werden die Belutschen gedanklich in ihre chorasansische Heimat zurückverlegt, rundet sich der Kulminationsraum der FZ 7, der durch die neue Heimat an der Makran-Küste in die Länge gezogen erscheint.

Dieser 'gerundete Raum' entspricht bei großzügiger Betrachtung jenem Gebiet, das in der Antike 'Baktrien' (Osten 1984) genannt wurde. Alexander d.Gr. legte hier um etwa 330 v.Chr. griechische Siedlungen an, die noch Jahrzehnte über seinen Tod hinaus Zuzug aus dem Ostmittelmeerraum erhielten. Dass er die baktrische Prinzessin Roxane heiratete, zeigt, wie viel ihm Baktrien bedeutete. Nach seinem Tod kam das Land zum Seleukidenreich, von dem es sich nach der Mitte des 3. Jhs. v.Chr. verselbständigte. Zu Beginn des 2. Jhs. dehnten die baktrischen Könige ihren Machtbereich bis Indien aus. Ab 140 v.Chr. eroberten Saken, Tocharer und schließlich Kushana Baktrien, von denen die letzteren eine mehrhundertjährige Herrschaft begründeten.

Die baktrischen Griechen verloren damit die politische Herrschaft, doch wurden sie weder ausgerottet, noch wanderten sie aus. In der bildenden Kunst ist dokumentiert, wie im Kushanareich die Synthese von griechischen und asiatischen Elementen zum

gräco-buddhistischen Stil führte, der auf die indische wie auf die zentralasiatische Kunst einen starken Einfluss ausübte. Der Skulpturenschmuck von Gandhara (Kaufmann 1981) illustriert ihn mit einer Fülle von Motiven. Griechischer Kultureinfluss auf asiatische Völker des Raumes (der Begriff 'autochthon' führt bei Anwendung auf Nomaden zu Aporien) ist mithin unwiderlegbar. Sollte er sich nur auf die bildende Kunst beschränkt haben?

Wann die baktrischen Griechen assimiliert wurden, ist unbekannt. Sicher ist, dass es erst in nachchristlichen Jahrhunderten geschah. Sie sind in den Vorfahren der heutigen Tadschiken aufgegangen. Wenn nun am Balkan in der Verwendung der FZ 7 eine Kontinuität von 2800 Jahren besteht, die sich sogar auf die zugewanderten Slaven ausdehnte, könnte ihre Kumulation im Raum des alten Baktrien ebenfalls ein Vermächtnis der Griechen sein, von denen im übrigen erst festgestellt werden müsste, wieweit sie Griechen im Sinn von 'Hellenen' waren, und wieweit Makedonier, Thraker oder sonstige Balkanvölker, die im Heer Alexanders dienten. Da die altiranische Dichtung wie die griechische eine quantifizierende Metrik hatte, handelte es sich nicht um eine Verpflanzung in ein fremdes Milieu wie in Rom, sondern um eine Wanderung an den Ostrand des gleichen additiven Feldes, dessen Westrand der Balkan bildet.

Aus diesen Ausführungen darf nicht geschlossen werden, der Konnex zwischen baktrischen Griechen und der FZ 7 in der tadschikischen Musik sei wissenschaftlich gesichert. Die Wahrscheinlichkeit einer Verbindung ist jedoch gegeben. Um die Hypothese zu erhärten, müsste sie im Rahmen aller Disziplinen diskutiert werden, die an der Erforschung der Kulturgeschichte des Raumes beteiligt sind. Sollte sie sich erhärten lassen, wäre sie ein weiterer Beleg für die Volkstümlichkeit der FZ 7 im antiken Griechenland, der manchen Zitaten altgriechischer Autoren ein unerwartetes Leben einhaucht.

Die Formzahl 7 in der rezenten Musik

Wie aus obigen Mengenrelationen der FZ 7 ersichtlich, verfügt der Autor über 451 themenrelevante Titel aus dem balkanisch-grie-

chischen Raum. Die Syrtói machen davon nur einen Bruchteil aus. Weitaus stärker sind Lieder aller Gattungen vertreten. Es wäre wünschenswert, einen Extrakt des angegebenen Materialbestandes vorlegen zu können, doch überschritte das den gegebenen Rahmen bei weitem. Die nachfolgend vorgestellten Titel sind so gewählt, dass sie den Rahmen der Gattungen und ihrer stilgeschichtlichen Einordnung abstecken, in denen die FZ 7 verwendet wird. Die Texte vermitteln zusätzlich einen Einblick, welche Weltanschauung und welche Stimmungslagen aus diesen Liedern sprechen.

Einer ethnographischen Faustregel zufolge überleben Altformen am ehesten in religiösen Brauchtumskomplexen, zumal dann, wenn sie von isolierten Populationen in geographischen Rückzugsgebieten gepflegt werden. Diese Bedingungen treffen auf die Kultmusik der Anastenaria zu, den 'Feuertänzern', die heute noch in den griechischen Provinzen Makedonien und Thrakien ihr Ritual pflegen, wohingegen die ehemaligen Gemeinden in Bulgarien und Rumänien allen Berichten zufolge während der kommunistischen Periode eliminiert wurden.

Am 23. Mai, dem Festtag eines Heiligen mit Namen 'O Mikrokonstantinos' ('Der Kleinkonstantin'), der der offiziellen Orthodoxie nicht bekannt ist, schreiten die Gläubigen um Mitternacht mit Hymnengesang und Musik barfuß über eine Straße aus glühender Holzkohle, ohne sich die Sohlen zu verbrennen. Diesem Höhepunkt des Rituals geht eine wochenlange Vorbereitung mit Fasten, Beten und Hymnengesang voraus. Wer sich nicht intensiv daran beteiligt, kann die Glutstraße nicht ohne Schaden betreten. Im Rahmen der Zeremonie werden Ikonen über die Glut getragen, die danach einen Schleier bekommen und dadurch 'Mantilate' ('Verschleierte') werden. Die orthodoxe Theologie der Ikone kann hier nicht dargelegt werden, doch sei darauf hingewiesen, dass die Bilder Christi und der Heiligen dort historisch bedingt einen bedeutenderen Stellenwert haben als im Katholizismus. Je mehr Schleier eine Ikone gesammelt hat, desto höher wird sie von den Anastenaria geschätzt. Der Auftritt der Ikonen ist ein besonderer Höhepunkt des Rituals.

Die Musik dazu ist der "Pidichtos Mantilato" (EMI Columbia SCXG 127 B/5), bei dem es sich allerdings um eine Studioaufnahme handelt. Kurze Ausschnitte von einer Feldaufnahme der Zeremonie wurden auf CDM LDX 74425 (A/1: "Air de la rue") veröffentlicht. Das Ensemble besteht aus einer lira (Anoyanakis 1991, S. 259ff) und einer Großen Trommel *daoúli* (Anoyanakis 1991, S. 117ff). Das Hauptinstrument ist – abweichend von westlichen Gebräuchen – nicht die melodiefähige lira, sondern die Trommel. Das äußert sich darin, dass der Trommler nicht jenen kontinuierlichen Fluss der Basisrhythmik erzeugt, wie er oben bei den Demonstrationen der metrischen Formeln vorgeführt wurde, sondern diese in vielfältigen Varianten umspielt, mit dem offenkundigen Bestreben, maximale kinetische Energie vermitteln. Träger pulsartiger Wiederholungen ist die lira. Dieses Trommelspiel lässt die ekstatischen Wurzeln des Kultes ahnen, die sowohl bei antiken Griechen als auch bei Thrakern vorhanden waren. Hier sei an das eingangs zitierte Fragment einer Grabinschrift erinnert: "Er veranstaltete gottesfürchtig von den Göttern überlieferte Festzüge und den von den Vätern überlieferten Reigentanz der Syrtói" (s.o.). Der Tanz bekam zwar mittlerweile einen anderen Namen, doch die Überlieferung der Väter wirkt offenbar weiter.

Den größten Teil der gezählten 451 Titel mit FZ 7 bilden Lieder, deren Gattungsrahmen hier nur angedeutet werden kann. Ein Genre aus dem Spätmittelalter sind die Ependerivate, in der deutschen Terminologie nur teilweise zutreffend 'Balladen' genannt. Ihr Inhalt entstammt dem heroischen Milieu, die Zeilenepik wird jedoch in Strophen gegliedert und der Rezitationsstrom der Rhapsoden zu wiederholbaren melischen Konturen verfestigt. Der Westdeutsche Rundfunk, WDR Kanal 5, brachte im Jahr 1993 eine repräsentative Auswahl derartiger Formen in der Sendereihe *Barden, Troubadoure, Bluespoeten*. Hier dient als Beispiel das Lied "Esis chelidonakia mu" aus der Peloponnes (Society SDNM 113 A/5). Der Text bezieht sich auf die Vorbereitungen zum Aufstand, der den Freiheitskampf gegen die Osmanen 1822 einleitete. Der Beginn "Ihr, meine Schwälbchen ..." ist doppeldeutig. Die Anrufung von Vögeln ist ein konventionelles Initium griechischer Volkslieder. Im vorliegenden Kontext sind jedoch auch die Boten mit den Aufstandsparolen gemeint (s. Originaltext auf S. 173).

Ihr, meine Schwälbchen

1. Ihr, meine Schwälbchen, die ihr in den Lüften fliegt,
2. zieht mit der Nachricht nach Morea, Wohl euch, Kinder!
Zieht mit der Nachricht nach Morea in alle Distrikte.
3. Die Tsakonensöhne sind aufgebrochen, auf, Kinder!
Die Tsakonensöhne sind aufgebrochen und Kapetan Georgakis.
4. Sie nahmen Dörfer und Städte ein, Wohl euch, Kinder!
Sie nahmen Dörfer und Städte ein, Städte und Distrikte.
5. Sie nahmen auch Monemvasia ein, Wohl euch, Kinder!
Sie nahmen auch Monemvasia ein, die besungene Festung.
6. Warte, warte, Tripolitsa, Wohl euch, Kinder!
Warte, Tripolitsa, zwei oder drei Tage!
7. Dann wirst du die prastiotischen Schwerter sehen, auf, Kinder!
Dann wirst du die prastiotischen Schwerter sehen, die Tsakonischen Gewehre.

(Übersetzung M. Hendler)

Tsakonen:

Volksguppe auf der Peloponnes,
deren Dialekt im Gegensatz zu allen
anderen neugriechischen Dialekten
nicht auf die spätantike Koine zurückgeht,
sondern auf das alte Dorische.

Prastos:

Die 'Hauptstadt' der Tsakonen,
der Größe nach ein Dorf.

ἙΣΕΙΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΚΙΑ ΜΟΥ

1. Ν' ἔσεῦς χελιδονάκια μου, 'που 'κάτε στὸν ἀέρα,
2. Σῦρτε χαμπέργια, σῦρτε χαμπέργια στὸ Μοργηά, γελά σας, παιδιά.
Σῦρτε χαμπέργια στὸ Μοργηά, σ' ὄλα τὰ βιλαέτια.
3. 'Πῆγαν τὰ τσα-, 'πῆγαν τὰ τσακωνόπουλα, μωρέ, παιδιά.
'Πῆγαν τὰ τσακωνόπουλα κι' ὁ καπετάν Γεωργάκις.
4. 'Πῆρανε χῶρες, 'πῆρανε χῶρες καὶ χωργιά, γελά σας, παιδιά.
'Πῆρανε χῶρες καὶ χωργιά, χωργιά καὶ βιλαέτια.
5. 'Πῆρανε τή, 'πῆρανε τή Μονεμβασιά, γελά σας, παιδιά.
'Πῆρανε τή Μονεμβασιά, τὸ καλυμένο κάστρο.
6. Περύμενε, περύμενε Τριπολιτσά, γελά σας, παιδιά.
Περύμενε Τριπολιτσά, σέ δυό, σέ τρεῖς ἡμέρες.
7. Θά 'δῆς κραστιώ-, θά 'δῆς κραστιώτικο σπαθί, μωρέ, παιδιά.
θά 'δῆς κραστιώτικο σπαθί, τσακωνίκο ντουφέκι.

(Transkription S. Karas und M. Hendler)

Als Kontrast zu diesem zwar historisch datierbaren, typologisch jedoch erheblich älteren Gesang eine Aufnahme von Istanbuler Griechen aus dem Jahr 1928 (FM records 635 Nr.18: "Politissa"). Sie gehört zur Gattung der kantades, türkisch kantolar, die auf eine Rezeption italienischer Unterhaltungsmusik im ausgehenden 19. Jh. zurückgeht, an der alle Istanbuler partizipierten, Griechen ebenso wie Türken. In Arrangement und Darbietungsattitüden hat der Titel darüber hinaus die Merkmale der Istanbuler Tango-Rezeption der 1920er Jahre (Kalan CD 159). Der Sänger Antónis Daigás (1892-1945) war der griechische Exponent der internationalen Caruso-Mode. Dass sich die FZ 7 auch in diesem 'westlich' durchtränkten Milieu behauptet, lässt auf ein sehr starkes Beharrungsvermögen schließen (s. Originaltext auf S. 175).

Istanbulerin

1. Istanbulerin, meine Kleine, braunhaarige Schönheit,
wie süß habe ich dich geliebt, und mein Herz schmerzt.
Komm in meine Arme, dass ich dir das Geheimnis sage,
meine kleine Istanbulerin, dass ich dir sage, wie ich dich liebe.
Diese zwei Augen brechen viele Herzen,
und ein süßer Blick von dir offenbart das Geheimnis.
Komm in meine Arme, dass du mein Küsschen empfängst,
Istanbulerin aus Tatavlya, mein Herz schmerzt.
2. Istanbulerin, deine Augen und deine schwarzen Haare,
wenn ich mich umdrehe und schaue, zerreißen sie mir das Herz.
Komm in meine Arme, dass ich dir das Geheimnis sage,
meine kleine Istanbulerin, dass ich dir sage, wie ich dich liebe.
Diese zwei Augen brechen viele Herzen,
und ein süßer Blick von dir offenbart das Geheimnis.
Komm in meine Arme, dass du mein Küsschen empfängst,
Istanbulerin aus Tatavlya, mein Herz schmerzt.

(Übersetzung M.Hendler)

Tatavlya:

Stadtbezirk von Istanbul,
der von Griechen bewohnt wurde.

ΠΟΛΙΤΙΣΣΑ

1. Πολύτισσα μικρούλα μου, έμορφη μελαχροινή,
πόσο γλυκά σ' αγάπησα κ' η καρδιά μου σε πονεύ.
'Ελα στην αγκαλιά μου να σου πω το μυστικό,
Πολύτισσα μικρή μου να σου πω πως σ' αγαπώ.
Αυτά τα δυό σου μάτια κάνουν καρδιές κομμάτια,
και μ' ένα βλέμμα σου γλυκό μαρτυράει το μυστικό.
'Ελα στην αγκαλιά μου να πάρεις τα φιλιό μου,
Πολύτισσα Ταταυλιανή, η καρδιά μου σε πονεύ.
2. Πολύτισσα τα μάτια σου και τα μαύρα σου μαλλιά,
όταν γυρίζω και τα δώ μου ξεσκίζουν την καρδιά.
'Ελα στην αγκαλιά μου να σου πω το μυστικό,
Πολύτισσα μικρή μου να σου πω πως σ' αγαπώ.
Αυτά τα δυό σου μάτια κάνουν καρδιές κομμάτια,
και μ' ένα βλέμμα σου γλυκό μαρτυράει το μυστικό.
'Ελα στην αγκαλιά μου να πάρεις τα φιλιό μου,
Πολύτισσα Ταταυλιανή, η καρδιά μου σε πονεύ.

(Transkription P.Tampoures)

Die beiden letzten Titel spannen typologisch einen Bogen vom Spätmittelalter zu den Moden des 20. Jhs. Dazwischen sind alle Liedgattungen zu denken, die während dieses Zeitraums im griechischen Volksgebrauch Fuß fassen konnten. Die gleiche Bandbreite zeigt der südslavische Teil des additiven Feldes. Eine Aufnahme aus der Pirin-Region (Nonesuch 979 195-2 Nr.14: "Trägna mi Jane Sandanski"), dem bulgarischen Anteil am historischen Makedonien, gehört zu den Ependervativen. Sie bezieht sich auf Jane Sandanski (1872-1915), einem Freiheitskämpfer gegen die Türken und linken Revolutionär, der von Agenten des Zaren Ferdinand von Sachsen-Coburg-Kohary ermordet wurde.

Wie für den Titel "Esis chelidonakia mu" gilt, dass der Text zwar eine historische Ortung hat, der Melotyp jedoch mittelalterlich ist. Das aus Musikinstrumenten der Region zusammengestellte Ensemble entspricht ebenso wie das Arrangement den Vorgaben der kommunistischen Staatsfolklore, die sich von altständigem Volksgut durch stärkere Annäherung an die Zöglingästhetik unterscheidet. Die drei Strophen des Liedes sind ein Ausschnitt aus einem umfangreicheren Text. Für westliche Rezipienten wirken sie merkwürdig ereignislos, doch entspringt die Auswahl kommunistischer Didaktik: Sie zeigen die Verbundenheit des Revolutionärs mit dem Volk.

	<i>Trägna mi Jane Sandansk</i>	<i>Fort ging Jane Sandanski</i>
1.	Trägna mi Jane Sandanski, lele, po taja Pirin planina. Namejna kōsa karabina, lele, prepasa dvoen patrondaš.	Fort ging Jane Sandanski zum Pirin-Gebirge. Er warf den kurzen Karabiner um, gürtete sich mit zwei Patronentaschen.
2.	Nasrešta ide ovčarče, lele, ovčarče malko čobanče. Jane go pita, razpitiva, lele: "Ne mi le vieie četata?"	Entgegen kommt ein Schäferbub, ein Schäferbub, ein kleiner Hirtenjunge. Jane fragt ihn, fragt ihn aus: "Hast du nicht meine Schar gesehen?"
3.	Ovčarče duma, produma, lele: "Dejgidi, Jane vojvoda! Četata ti e v balkana, lele, na vrāch na Pirin planina."	Der Schäferbub antwortet: "Dejgidi, Jane, Anführer! Deine Schar ist am Berg, am Gipfel des Pirin-Gebirges."

(Transkription und Übersetzung M. Hendlar)

Das südslavische Beispiel für das 20. Jh., eine Aufnahme des serbischen Pop-Sängers KNEZ, stammt aus dem Jahr 1996 (Lazarevic CD L966118 Nr. 8: "Šar Planina"). Stilistisch ist sie am ehesten unter 'Fusion' einzureihen. Oberflächlich betrachtet handelt es sich um die Verpoppung eines auch in Serbien bekannten makedonischen Volksliedes. Die Schar Planina ist das Grenzgebirge zwischen Kosovo und Makedonien. In der Volksüberlieferung erscheint sie als Fee mit teilweise dämonischen Zügen.

(Text und Übersetzung s.S. 178)

Der Vergleich mit der makedonischen Originalvariante (RTV LP 0518 A/3: "Šar Planina") zeigt zusammen mit dem Erscheinungsdatum 1996, dass es sich bei der Version von KNEZ um ein folkloristisch camoufliertes Protestlied gegen den Militärdienst im Kosovo handelt.

(Text und Übersetzung s.S. 179)

Die Personen, die in der makedonischen Version genannt werden, sind die Frauen, die im Leben eines Mannes die wichtigsten Rollen spielen: Gattin, Schwester und Mutter. Zum Verständnis dieser Reihenfolge ist anzumerken, dass die emotionale Bindung zwischen Bruder und Schwester nach balkanischer Tradition enger ist als die Beziehungen zwischen Ehepartnern. In der 5. Strophe entschlüsselt sich der Sinn des Vorfalles – die Hervorhebung der Mutterliebe, die jede andere Liebe überragt.

KNEZ lässt diese Strophe weg und ersetzt die Frau durch den Bruder. Die Beschränkung auf die engste Blutsverwandtschaft evokiert die Vorstellung von Witwen mit Kindern. Da im patriarchalischen Milieu die Söhne die 'Stütze der Witwe' sind, wiegt für sie der Verlust eines Sohnes doppelt schwer. Durch diesen Traditionshintergrund kann die "Schar Planina" von einer Sagengestalt zum Symbol für die Einberufung zum Militärdienst im Kosovo umcodiert werden, der schon vor dem Beginn des Krieges eine zunehmende Anzahl von Opfern forderte. Wie KNEZ durch geringfügige Eingriffe den Sinn eines bekannten Liedes umdeutet und auf eine aktuelle Situation bezieht, lässt die Schule der Diktatur erkennen, deren Zensurmechanismen solche Masken erzwingen.

Šar Planina

1. Navali se, navali se Šar Planina, ajde,
navali se, navali se Šar Planina
i pofati, i pofati tri čobana, ajde,
i pofati, i pofati tri čobana.

Schar Planina

- Ging los, ging los die Schar Planina, ajde, .1
ging los, ging los die Schar Planina
und ergriff drei Hirten, ajde,
und ergriff drei Hirten.
2. Prvi čoban, prvi čoban, joj, se moli, ajde,
"Pusti mene, pusti mene, Šar Planino!
Imam brata, imam brata, što me žali, ajde,
imam brata, imam brata, što me žali."
Der erste Hirt, der erste Hirt, joj, bat, ajde, .2
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina!
Ich habe einen Bruder, einen Bruder, der um mich trauert, ajde,
ich habe einen Bruder, einen Bruder, der um mich trauert."
3. Drugi čoban, drugi čoban, joj, se moli, ajde,
"Pusti mene, pusti mene, Šar Planino!
Imam sestru, imam sestru, što me žali, ajde,
imam sestru, imam sestru, što me žali."
Der zweite Hirt, der zweite Hirt, joj, bat, ajde, .3
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina!
Ich habe eine Schwester, eine Schwester, die um mich trauert, ajde,
ich habe eine Schwester, eine Schwester, die um mich trauert."
4. Treći čoban, treći čoban, joj, se moli, ajde,
"Pusti mene, pusti mene, Šar Planino!
Imam majku, imam majku, što me žali, ajde,
imam majku, imam majku, što me žali."
Der dritte Hirt, der dritte Hirt, joj, bat, ajde, .4
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina!
Ich habe eine Mutter, eine Mutter, die um mich trauert, ajde,
ich habe eine Mutter, eine Mutter, die um mich trauert."

(Transkription und Übersetzung M.Hendler)

Šar Planina

1. Raspukala, raspukala Šar Planina, ajde,
raspukala, raspukala Šar Planina.
Mi podfati, mi podfati tri ovčara, ajde,
mi podfati, mi podfati tri ovčara.

Schar Planina

- Ergrimnte, ergrimnte die Schar Planina, ajde, .1
ergrimnte, ergrimnte die Schar Planina.
Sie ergriff, sie ergriff drei Schäfer, ajde,
sie ergriff, sie ergriff drei Schäfer.
2. Prvi ovčar, prvi ovčar i se moli, ajde,
prvi ovčar, prvi ovčar i se moli:
"Puštaj mene, puštaj mene, Šar Planino, ajde,
imam žena, imam žena što me žali."
Der erste Schäfer, der erste Schäfer bat, ajde, .2
der erste Schäfer, der erste Schäfer bat:
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina, ajde,
ich habe eine Frau, eine Frau, die um mich trauert."
3. Vtori ovčar, vtori ovčar i se moli, ajde,
vtori ovčar, vtori ovčar i se moli:
"Puštaj mene, puštaj mene, Šar Planino, ajde,
imam sestra, imam sestra što me žali."
Der zweite Schäfer, der zweite Schäfer bat, ajde, .3
der zweite Schäfer, der zweite Schäfer bat:
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina, ajde,
ich habe eine Schwester, eine Schwester, die um mich trauert."
4. Treći ovčar, treći ovčar i se moli, ajde,
treći ovčar, treći ovčar i se moli:
"Puštaj mene, puštaj mene, Šar Planino, ajde,
imam majka, imam majka što me žali."
Der dritte Schäfer, der dritte Schäfer bat, ajde, .4
der dritte Schäfer, der dritte Schäfer bat:
"Lass mich los, lass mich los, o Schar Planina, ajde,
ich habe eine Mutter, eine Mutter, die um mich trauert."
5. Odgovara, odgovara Šar Planina: "Ajde,
žena žali, žena žali to godina,
sestra žali, sestra žali tri godini, ajde,
majka žali, majka žali dur' do veka."
Antwortet, antwortet die Schar Planina: "Ajde, .5
die Frau trauert, die Frau trauert dieses Jahr,
die Schwester trauert, die Schwester trauert drei Jahre, ajde,
die Mutter trauert, die Mutter trauert ihr ganzes Leben."

(Transkription und Übersetzung M.Hendler)

Dieses letzte Beispiel aus Serbien zeigt zwar die FZ 7 im Kontext der rezenten Populärmusik, doch kann es nicht als paradigmatisch für ihre Verankerung im Pop-Milieu gelten. Eine solche lässt sich im Kulminationsraum der FZ 7 konstatieren, der im Rahmen der Arealistik herausgearbeitet wurde. Vor allem in der Republik Makedonien scheint die Verwendung nicht nur der FZ 7, sondern der ungeraden Formzahlen generell zu den Elementen nationaler Selbstvergewisserung zu gehören, die alle Sparten des populären Musiklebens durchdringt. Bei den Skipetaren ist die Musiksituation weniger klar zu durchschauen, doch scheint sie ähnlich zu sein.

In jüngerer Zeit greifen auch Gruppen in romanischen Ländern, die stilistisch zwischen Revivalismus und Fusion oszillieren, durch Kontakte mit balkanischen Musikern die FZ 7 auf. Ein Beispiel dafür bietet der galicische Dudelsackspieler Xosé Manuel Budiño (Resistencia RESCD 066 Nr. 1: "Paralaid"), der über griechische Kontakte dazu kam; ein anderes Beispiel bringt Andreas Kisters in seinem Beitrag zur okzitanischen Musikkultur heute (*Neues aus dem Land der Troubadoure. Okzitanische Musikkultur heute*, im vorliegenden Band S. 187ff). In diesem Fall ist Rumänien die Quelle. Es wäre verfehlt, von zwei Belegen auf eine 'Ausbreitung' der FZ 7 zu schließen, doch hat sie offenbar in manchen Teilen Westeuropas mehr Anziehungskraft, als es bei einer Fixierung auf die mittel-europäische Musikszene scheinen mag.

Zum Abschluss des Beitrags ein Blick zurück an seinen Beginn. Homer, mit dem die Betrachtung einsetzt, wurde von den Dichtern der Sturm und Drang-Periode zum 'Originalgenie' erhoben und galt als Inbegriff und Vorbild des 'Göttlichen Sängers'. Zu welchen schwärmerischen Höhen sich diese Verehrung erheben konnte, klingt im *Hyperion* von Hölderlin an. Unausgesprochen und unreflektiert schwelt sie bis heute im europäischen Bildungsbewusstsein weiter. Mittlerweile ist geklärt, dass Homer entweder überhaupt keine historische Persönlichkeit war, oder wenn, dann einer von mehreren Rhapsoden, deren Texte unter diesem Namen in die Literatur gingen. Sie waren keine über den trivial Sterblichen schwebenden Genies, sondern die 'Populärmusiker' ihrer Zeit und ihrer Gesellschaft.

Bibliodiskographie

- Anoyanakis 1991: Anoyanakis F., Greek popular musical instruments (2nd ed.). Athens 1991.
- Auvidis B 6759: Ethnic. Serbia. Pastoral dances and melodies. Traditional music of eastern Serbia. Aufnahmen 1970 und Kommentar: H.C. Vuylsteke. o.O. 1991.
- BAM EX 296 M: Disques BAM. Musique populaire greque. Aufnahmen o.J.: C. und L. Panassié. Paris o.J.
- CBS Masterworks 74038: Columbia Broadcasting System. Phases of the Moon. Traditional Chinese Music. Aufnahmen 1980 und Kommentar: E. Price. o.O. 1981.
- CDM-Le chant du monde LDX 74425: Ethnologie vivante. Grece. Aufnahmen o.J. und Kommentar: D.Samiou. o.O. o.J. A/1.
- Dauer 1988: Dauer A.M., Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: JAZZFORSCHUNG/ JAZZ RESEARCH 20, Graz 1988, S. 117ff.
- Eliade 1979: Eliade M., Geschichte der religiösen Ideen II. Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Freiburg, Basel, Wien 1979.
- EMI Columbia SCXG 127: Anastenaria. The authentic music of the fire dance ceremony of Anastenaria in northern Greece. Aufnahmen o.J.: G. Konstantinopoulos. Kommentar: M. Michael-Dede. Thessaloniki 1974.
- Ethnic Folkways Library FE 4454: Folk music of Greece. Aufnahmen o.J.: J.A. Notopoulos. Kommentar: J.A. Notopoulos, G.A. Megas, Sp. Peristeres. New York 1955.
- FM records 635: The Greek Archives. Constantinople in old recordings. The Greek Phonograph Vol.9. Aufnahmen 1928-1950. Kommentar: P. Tampoures. Athens o.J.
- Georgiades 1958: Georgiades Th., Musik und Rhythmus bei den Griechen (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 61). Hamburg 1958.
- Helidon 6.730013: Pritrkavanje. Aufnahmen 1968-1985: I. Cvetko u.a. Kommentar: J. Strajnar. o.O. 1992.
- Jugoton EPY-3829: Kangë popullore shqipëtare këndojnë Ismet Peja, Gonxhe Qausi dhe Njazi Nikoliqi. Zagreb o.J.
- Kalan CD 159: Arşiv serisi. Geçmişten günümüze tangolarimiz. Kommentar: N. Ergan. Istanbul 2000.
- Kaufmann 1981: Kaufmann W., Altindien. Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Altertums. Bd. 8. Leipzig 1981.
- Korzeniewski 1991: Korzeniewski D., Griechische Metrik. Die Altertumswissenschaft. Darmstadt 1991.
- Lazarević production CD L966118: KNEZ. Iz dana u dan. Urednik: S. Popović. Wien, Beograd 1996.

- Melodija 33M30-43763-64: Keksa san-at ustalari. Starejšie mastera iskusstv. Red.: S. Pulatov. Taškent 1982.
- Melodija 33S30-10885-6: Pervyj vsesozuznyj festival samodejatel'nogo chudožestvennogo tvorčestva trudjaščichsja 1977 god. Red.: A. Kacalina. Moskva o.J.
- Nonesuch Explorer Series 979 195-2: A harvest, a shepherd, a bride. Village music of Bulgaria. In the shadow of the mountain. Bulgarian folk music. Aufnahmen 1968 und Kommentar: E. Raim, M. Koenig. New York 1988.
- Osten 1984: Aus dem Osten des Alexanderreiches. Völker und Kulturen zwischen Orient und Okzident. Iran, Afghanistan, Pakistan, Indien. In: Festschrift zum 65. Geburtstag von Klaus Fischer. Hg. v. J. Ozols u. V. Thewalt (DuMont Dokumente). Köln 1984.
- Öztuna 1969, 1974, 1976: Öztuna Y., Türk musikisi ansiklopedisi. Bd.1: Istanbul 1969. Bd. 2-1: Istanbul 1974. Bd. 2-2: Istanbul 1976.
- Pamir 1978: Großer Pamir. Österreichisches Forschungsunternehmen 1975 in den Wakhan-Pamir/Afghanistan. Hg. v. R. Senarclens de Grancy u. R. Kostka. Graz 1978.
- Pesmi 1991: Pesmi in glasba z južne Koroške zbrala in uredila dr. Ludvik Karničar in mag. Bertej Logar. Graz 1991ff. Zv. 4 (1992) S. 33, 34; zv. 5 (1992) S. 18; zv. 14 (1996) S. 6, 14, 15, 32.
- PFF 6-7: Peloponnesan Folklore Foundation PFF 6-7: Volume VI-VII: The hellenic musical traditions in South Italy. Hellenophones – Albanophones. Salento – Calabria – Sicily. Aufnahmen 1980-1981 und Kommentar: N. Dionyssopoulos, L. Liavas. Nauplion, Athenai 1984.
- Resistencia RESCD 066: Xosé Manuel Budiño. Paralaia. Madrid 1998.
- RTV LP 0518: Radio-Televizija Ljubljana. Petranka Kostadinova. Narodne pesme Makedonije. Aufnahmen o.J.: A. Panajotov. Ljubljana 1979.
- Society for the Dissemination of National Music SDNM 113: Songs of the Peloponnesos. Red.: S. Karas. Athens 1976.
- Tuğlacı 1986: Tuğlacı P., Mehterhane'den Bando'ya. Istanbul 1986.
- Ungay 1981: Ungay M.H., Türk musikisinde usüller ve kudüm. Üsküdar 1981.
- Ünkan 1984: Ünkan E., Ünkan B., Ünkan H., Türk sanat musikisinde temel bilgiler. 1000 yıllık türk sanat musikisi 1. Istanbul 1984.
- Venus V 1068: Chamenes Patrides No 1. Mikrasiatika tragoúdia mé tîn 'Amalia Patsoúmi. Aufnahmen o.J.: G. Anastopoulos. Kommentar: K. Stratigakis. Athine o.J.
- Yekta Bey 1986: Yekta Bey R., Türk musikisi. Istanbul 1986.
- Yılmaz 1988: Yılmaz Z., Türk musikisi dersleri. Istanbul 1988.

Abstract

Rhythmic Constants in the Popular Music on the Balkans

The Greco-German musicologist Th. Georgiades in his "Musik und Rhythmus bei den Griechen" (published in 1958), already points to the hypothesis of the seven-eighth beat of the syrtos kalamatianos (a popular Greek dance) as the natural continuation of ancient Greece's daktylus verse. He documents this via texts by Greek authors from that period. A visit to ancient Greek versification shows that the epitritus, the spondeus in daktylus verses and the kyklic anapaest must have also followed a seven-beat rhythm, which forms the basis of song and dance to this very day in Balkan-Greek music. These odd-beat rhythms belong to the greater area of additive rhythmic. Its traditional use stretches from Albania to the Pamirs, where it branches out into two distinct lines – one leading into the Tarim Basin, the other reaching as far as northern India. The oriental rhythm theory is demonstrated via the Turko-Osmanic variant. Seven-beat rhythm statistics show Macedonia – and in a wider context Kosovo and northern Albania – to be the global epicentre of its application. It is in use intermittently as far as Tadjikistan, where it once again clearly dominates musical expressions. This may have been induced historically through Bactric-Greek expansion which took place at the time of Alexander the Great and for some time thereafter. As evident in the analysis of 7 Greek and 4 South Slavic titles strong characteristics of seven-beat rhythms can be traced from ancient tradition to present-day pop.