



Uluslararası Sosyal Arařtırmalar Dergisi  
The Journal of International Social Research  
Cilt: 10 Sayı: 49 Volume: 10 Issue: 49  
Nisan 2017 April 2017

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**STUDIE ÜBER DIE LIEDARTEN IN DER DER TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK**  
**A SPECIES IN TURKISH ART MUSIC: REVIEW ON SONG AND STRUCTURE FEATURES**

**Haluk YÜCEL\***

**Zusammenfassung**

Die traditionelle türkische Musik durchlief verschiedene Phasen, unter Berücksichtigung bzw. Abhängigkeit des Kunstverständnisses der jeweiligen Zeit. Die Entwicklungsphase des Stimm-Systems war beeinflusst sowohl durch „Makam“ (Tongattungen, welche durch die Definition der Töne und den bestimmten Melodieverlauf die jeweilige Tonart ergeben) als auch „Usl“ (rhythmisches Muster). Aber auch die Art der Kompositionen war beeinflusst durch die Bedingungen der jeweiligen Zeit und erlebte einige Neuerungen. Untersucht man jedoch die zur Verfügung stehenden Ressourcen, die dem 16. Jahrhundert entstammen, so erkennt man, dass trotz der strukturellen Veränderungen der türkischen Musik im Laufe der Jahrhunderte die Popularität und Präsenz der Kompositionen weiterhin bestehen.

Dieser Artikel befasst sich mit der in der türkischen Kunstmusik am weitesten verbreiteten Liedform, ihrer Wortbedeutung, ihrem Platz in der Divan-Literatur, der charakteristischen Struktur ihrer Kompositionsarten, der Handhabung seitens der Komponisten im Lauf der Musikgeschichte, den Liedarten in der aktuellen Anwendung sowie den negativen Veränderungen, welche im Laufe der Zeit eingetreten sind. Ebenfalls wird der Einfluss der Verwestlichung, insbesondere durch Hacı Arif Bey und die durch ihn eingeführten Veränderungen, beginnend im 19. Jahrhundert, ausführlich in diesem Artikel diskutiert.

**Schlüsselwörter:** Türkische Musik, das Lied und Türkische Musik, Liedarten in der der Türkischen Kunstmusik.

**Abstract**

Traditional Turkish music has passed through various stages depending on the understanding of art during the period of its history. These developmental stages are influenced by the conditions of the time, such as the sound system, the makam and the procedures, that is, the theories and parts of the music, as well as some innovations. When we look at the available sources, the song we encountered in its first examples in the 16th century, despite its structural changes, maintained its popularity for centuries and maintained its existence as the most widely used verbal composition in Turkish music.

This article deals with the most common form of song used in Turkish art music verbal forms, the meaning of word, the place of Divan Literature, the characteristic structure of this composition, the composition of the composers in Turkish music history, the types of songs in current practice and the degenerations they have experienced over time. Especially the influence of the Westernization movement which started in the 19th century has been thoroughly examined in this article, especially in the light of Hacı Arif Bey and his innovations, which has changed and preserved its vitality nowadays.

**Keywords:** Song, Turkish Art Music Type, Hacı Arif Bey and Song, Song and Contemporary Practices.

**Einleitung**

In der türkischen Musik wurde die „Lied“-Art seitens sehr vieler Musikforscher untersucht, sowohl in Bezug auf die ursprüngliche Herkunft der einzelnen Worte als auch die strukturelle Form der Kompositionen im Lauf der Geschichte. Das Lied zeigte zum Ende des 18. Jahrhunderts, basierend auf der Musikwahrnehmung der Gesellschaft, große Veränderungen. Jedoch wird der Großteil dieser Studie sein Augenmerk auf das 19. Jahrhundert und die anschließende Zeit richten. In der türkischen klassischen Musik werden seitens der Komponisten, insbesondere in Anbetracht der Innovationen durch Hacı Ârif Bey, seit dem 19. Jahrhundert die meisten Werke nach dieser Form erstellt.

**1.Über den Ursprung der Wörter und Meinungen über das Lied**

In der İslam Ansiklopedisi (Islamischen Enzyklopedi) erhält man über den Ursprung des Wortes „Lied“ folgende Information: Aus phonetischer Sicht ist es nicht möglich, über den Ursprung des Wortes weitere Interpretationen zu geben als „rufen, mit lauter Stimme sprechen, schreien“ (Uzun, 1997: 358). Die Studien haben herausgefunden, dass das Wort „Lied“ zentralasiatischer Herkunft ist, belegt durch die Ähnlichkeit mit dem türkischen Dialekt; vom Ursprung her handelt es sich also um ein türkisches Wort. Gemäß Yılmaz Öztuna, welcher Informationen gibt über die Gesamtstruktur der Liedform, „Das Lied ist ein musikalischer und türkischer Begriff, ursprünglich in Arabisch.“ Es bedeutet, dass das Lied zum Orient

\* Yrd. Doç., Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü.

gehört (Öztuna, 2000: 447). Es gibt sehr viele Liedtext-Bücher, welche "Lied-Zeitschriften/şarkı mecmuası" genannt werden. Vor allem seit dem 18. Jahrhundert hat sich die Anzahl erhöht.

Das Lied, mit Aruz und Silbe geschrieben, ist ein von Musikern geschriebenes Stück. Der alte Name der Lieder ist "murabba"(quartet) und reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück (Onay, 1996: 63). Die Wurzeln der Wörter aus den "Şarkı" und "türkü" (oder aus den Liedern und Volksliedern) entstammen der alten türkischen Sprache, den Wörtern mit "ır, yr". Aus diesem Grund sind sie untrennbar miteinander verbunden.

Über die eigentliche Bedeutung des Wortes "Lied" haben bereits verschiedene Literatur- Wissenschaftler Studien verfasst. C. Dilçin sagt, dass erste Gedichte mit dem Namen "Lied" aus der Zeit Ende des 17. Jahrhunderts stammen (Dilçin, 1983: 214). Als die Lieder eine breite Gesellschaft ansprachen und eine größere Bedeutung gewannen, begann mit "Gazel" der Wettbewerb. Die schlichten und manchmal mit rein türkischen Versen gesungenen Lieder wurden auf einer bis dahin nicht gekannten musikalischen Ebene ausgeführt und erreichten eine hohe Popularität (Erkul, 2009: 168). Das Lied, welches man in der türkischen Literatur vorfindet, wird gezeigt als Gegen- stück zum türkischen Volkslied (İpekten, 1985: 115). Gemäß F. Köprülü trug die Musik in der türkischen Literatur anfangs einen religiösen Inhalt, aber nach dem Bekanntwerden dieser (neuen) Liedformen traten eher nicht -religiöse Liedtexte ins Blickfeld (Köprülü, 1981: 157). Die Themen der Lieder handeln meistens von Liebe, Trennung, Tod und Sehnsucht. Bei den Texten der religiösen Werke jedoch werden überwiegend göttliche Gesänge angewendet.

M. Uzun behauptet, dass manche Komponisten für ihre Kompositionen Gedichte auswählen, welche sie selbst oder andere Volksgruppen mögen. Seiner Meinung nach komponieren sie manchmal zu ihren Gedichten, so wie sie geschrieben wurden und ein andermal bringen sie ihre Liedtexte in eine Form für den Chor-Gesang. Aus diesem Grund findet man in der Divan-Literatur manche Gedichte in unterschiedlichen Formen (Uzun, 1997: 358). Diese Situation zeigte sich vor allem im 19. Jahrhundert häufiger. Einige Teile der Gedichte werden in den Liedern verwendet.

## **2. Lieder und Texte in der Divan-Literatur**

Die türkische Musik hat sich, in Interaktion mit anderen Bereichen der Kunst, weiter entwickelt, so wie es auch bei anderen Künsten der Fall ist. Die intensivste Kunstform, welche diese Interaktion mit der türkischen Musik erlebte, war zweifellos die Literatur. Bei Untersuchung der Arbeiten in der klassischen Form bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurde festgestellt, dass die Melodien mehr hervorgehoben wurden als die Texte. Der Komponist zeigt seine Geschicklichkeit in seinen Werken, indem er, nach einem festen Prinzip, bestimmte Gesänge zur Unterstützung der Texte verwendet.

Insbesondere in den Gesängen der klassischen Form wie Kâr, Beste, Ağır Semâi und Yürük Semâi werden "terennüm"(singen) genannte Wörter verwendet oder aber "hece"(silbe). Diese Gesänge tragen eine bestimmte Bedeutung wie zum Beispiel: Oh morgen, mein Lieber, mein Leben oder auch Worte jeder Art mit einer ganz normalen Bedeutung, z.B. Wind - yel lel li, te rel li, dir na; diese Wörter können nach Belieben in Silben getrennt werden. Der Grund für die Verwendung solcher Worte bzw. Texte ist es, dass der Komponist sich freier fühlen und besser seine "Traum-Gesänge" ehrlich und aufrecht ausdrücken kann. Die Interaktion zwischen Literatur und Musik verstärkte sich seit dem 18. Jahrhundert und hat den Grundstock gelegt für einen hervorragende Hintergrund für diese Liedformen.

Yavaşca erklärte seine Idee in dieser Hinsicht; „Die wichtigsten Werke in der türkischen Musik sind diejenigen der kleinen Form. Unsere Divan-Literatur wie *Gazel*, *Kaside*, *Mesnevi*, *Rubai*, *Müstezat* neben den herkömmlichen Formen der Gedichte. Der berühmte Dichter der Tulpen-Periode Nedim (1680-1730) gab uns eine Form der Poesie unter dem Namen „Lied“ in unserer Divan-Literatur (Yavaşca, 2002: 122).

Das Lied in der Divan-Literatur ist eine Vers-Form, welche sich aus vier Halb-Versen zusammensetzt. In dieser Hinsicht ist es ähnlich wie „*murabba*“(quarte). Es ist also auch möglich, Lieder zu komponieren, bei welchen die Texte in der „*murabba*“-Form geschrieben wurden. Einige der Lieder in den Literatur-Zeitschriften sind im „hece“-Silbestil geschrieben und sind in Inhalt und Form ähnlich der Volksmusik. Es wird festgestellt, dass zu den Gedichten, welche im „Gazel“-Stil geschrieben sind, Lieder komponiert werden in Linien von 3 bis hin zu 8 unterschiedlichen Linien.

Er hebt ebenfalls die Bedeutung bzw. das Gewicht der Lied-Texte hervor, zu welchen komponiert wird. Wenn man ein Werk komponiert, ist es notwendig, den Lied-Text gut zu beachten und fügt hinzu: „Es wäre angemessen, die Differenz zu den Lied-Texten passend einzubeziehen. Komposition und *Semai* entfernen nicht die schlichte Lyrik vieler Lieder. Darüber hinaus gibt es die Trennung von Rhythmus und Form. Auch wenn Komposition und *Semai* in der „*Gazel*“-Form stehen (weitere Formen sowie „*rubai*“ gibt es wenige), findet man die Lied-Texte relativ selten in der „*Gazel*“-Form (Öztuna, 2002: 442). Es kann In einem Lied neben der „*Aruz*“-Lyrik sowohl „*hece*“(Silbe)-Rhythmus und sogar freien Rhythmus geben, aber bei Komposition und *Semai* ist es wichtig, die „*Aruz*“- Lyrik zu beachten.

Die Entwicklung der Vers-Form des Liedes in der Divan-Literatur hat Auswirkungen auf die Volksliteratur und die Volkslieder. Es ist auch eine Tatsache, dass Volks-Dichter in der Divan-Zeit nach dem XVII. Jahrhundert angefangen haben aufzutreten und dass es ein Effekt von *divan*, *selis*, *Semai* und *kalenderi* ist, welche nach Jahrhunderten bekannt wurden, geschrieben in der „*murabba*“-Form und vorgetragen mit speziellen Melodien. Es handelt sich um eine normale Situation, dass das Verständnis von Musik und Literatur vermischt wird mit den Gefühlen und Gedanken einer Gesellschaft. Mustafa Uzun, es ist bestätigt, dass in der Divan-Literatur Lied-Formen ähnelnde erste Gedichte im XVII. Jahrhundert von Nâilî geschrieben wurden und drückt wie folgt aus: „Viele Lieder, geschrieben in Vierzeilern, werden in der türkischen Musik häufig mit dem gleichen Namen bezeichnet, wenn sie in einer bestimmten Struktur komponiert wurden. In den Liedern geht es in der Regel um Themen wie Liebe, Trennung, Sehnsucht, Geliebter, Trinken und Vergnügen“ (Uzun, 1997: 358).

In der Entwicklung der Lieder bekamen Meister-Dichter wie Nabi und Nedim einen großen Einfluss auf Komponisten wie Hâfız Post und Itri, welche sowohl die Lyrik schrieben als auch mit großer Feinfühligkeit die zugehörigen Kompositionen. Daher sind für die Entstehung der Lieder beide sehr wichtig, sowohl die Lyrik-Schreiber als auch die Komponisten. Im XVII. Jahrhundert und anschließend wurden sehr viele Lieder und Texte in Zeitschriften veröffentlicht, zu Beginn ohne Zweifel die Werke von Hâfız Post und Hekimbaşı Abdülaziz Efendi.

### 3. Historischer Verlauf der Liedformen

Die türkische Musik basiert auf einer Kultur, welche ein Transfer-Bildungssystem bereitstellt, bei welchem Lehrer und Schüler zusammen Lieder lesen/singen („*meşk*“). Dieses System, basiert überwiegend auf der Wissens-Vermittlung über Rhythmus sowie Erinnerungen, wodurch die Möglichkeit besteht, dass die schönen Gedichte der Dichter, die Werke der Komponisten bis heute nicht vergessen werden.

Im Lauf der Entwicklung des Liedes sind wichtige Beiträge von Komponisten sowie Divan-Dichtern wie Sâmi, Nâbî, Nedîm entstanden. „Aus diesem Grund wurden die Lieder sowohl seitens der Komponisten als auch seitens der Dichter entwickelt. Es ist bekannt, dass seit dem 17. Jahrhundert viele Dichter Texte für Lieder geschrieben haben bzw. Ihre Gedichte in Lied-Form“ (Uzun, 1997: 358).

Ein Werk, welches die Lied-Form erfüllt, ist das von Alberto Bobowski, ebenfalls bekannt unter dem Namen Ali Ufkî, im 17. Jahrhundert geschriebene Werk „*Mecmûa-i Sâz ü Söz*“. Alberto Bobowski verwendete die Rechts-nach-Links-Schreibtechnik, entsprechend den Osmanischen Schreibregeln, und hat somit nach dem Notensystem der westlichen Musik 544 Werke aufgenommen. Innerhalb der Arbeiten liegen 11 Kompositionen sowie auch Instrumentalwerke vor. Darüber hinaus finden sich vier Werke in der „Lied-Form“.

Wir können die technischen Informationen des Komponierens der Lied-Form bei Kantemiroğlu sehen. In seinem Werk, welches den Titel „*Kitabu İlmi'l Musiki ala vecih'l- Hurûfat*“ trägt, schreibt er sowohl über die Theoretik der türkischen Musik und gibt in dieser Arbeitsquelle eine Erklärung der Tonsysteme (*makamlar*) und der Noten (*perdeler*) als auch 355 *peşrev* und *Saz Semâisi*. (Tura, 2001: 186)

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erhöhte sich das Interesse seitens der Komponisten an der Lied-Form, so dass diese ihren Platz fand neben den großen Formen. Vor allem seit dem 19. Jahrhundert wurden die verbalen Liedformen die am häufigsten verwendeten Kompositions-Formen. Viele Komponisten, insbesondere Tanburi Mustafa Çavuş, komponierten Werke in dieser Form und das Interesse an klassischen Formen wie „*beste*, *kar*, *karçe*“ verringerte sich.

Als Grund für dieses nicht mehr „Zeitgemäße“, kann man die Wandlung nennen, welche sich innerhalb der türkischen Gesellschaft bezüglich der ästhetischen Ideen entwickelte, basierend auf Vergnügen und Unterhaltung. Vor allem im 19. Jahrhundert neigten Dichter zu Werken, welche dem „*murabba*“-Stil ähnelten und schrieben Gedichte in der Lied-Form, welche die Komponisten weiter inspirierten.

Das 18. Jahrhundert war der Beginn einer Periode, in welcher auf verschiedene Weise Neuerungen innerhalb des Osmanischen Musiklebens feststellbar sind und sich eine Ver-westlichung bemerkbar machte. Einen weiteren Bereich kontinuierlicher Innovationen kann man sowohl durch das Musikverständnis seitens des Palastes als auch außerhalb feststellen bezüglich der Aufführungen größerer Zyklen, der „*fasıl*“. An die Stelle der in der klassischen Form geschriebenen Kompositionen wie *Kâr*, *Beste*, *Ağır Semâi* trat nun die populärere „Neue Lied-Form“. In den Werken der nach einer ganz bestimmten Reihenfolge aufeinanderfolgenden „*fasıl*“ ist es notwendig, Lieder so zu komponieren, welche miteinander verknüpft werden und mit einer reinen Instrumentalform (*saz semai*) enden. Dies ist nicht der Fall bei der klassischen Lied-Form. Es ist bekannt, dass seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts alle Komponisten dazu neigen, nur noch Werke in der Lied-Form zu erstellen und in dieser Form eine große Anzahl Werke komponiert haben.

Die Lied-Form, welche seitens der Musikliebhaber großes Interesse findet, da sie kleiner und leichter wirkt als die klassische Form der türkischen Musik mit ihren festen Regeln wie *Kâr*, *Nakış*, *Beste*, hat in der Musikunst zu einer gewissen Reduktion geführt.

Es ist festzustellen, dass durch die Entwicklungen und Neuerungen in der türkischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert auch bezüglich des Erlernens, im Gegensatz zur klassischen großen Form, eine Erleichterung/Vereinfachung stattfand und die Komponisten nun diese Form verwendeten, ebenfalls aufgrund der großen Popularität der „*fasıl*“. Insbesondere berühmte Lied-Komponisten wie Sultan III. Selim, Sultan II. Mahmud, Şakir Ağa, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Hacı Ârif Bey und Şevki Bey haben eine wichtige Rolle bei der zunehmenden Verbreitung dieser Form gespielt.

Seit dem 20. Jahrhundert kann man bezüglich des Wortes „Lied“ einen ernsthaften Wandel feststellen. Mittlerweile trägt jede verbale Melodie den Namen „Lied“, bedingt auch durch den großen Einfluss der Medien und des populären Musikmarktes. Diese Fehler werden auch seitens der Künstler gemacht, da jeder, der ein Werk stimmlich/musikalisch von sich gibt, „Sänger“ genannt wird. Somit wird jede schriftliche verbale Melodie zu einem Lied und die Person, die diese Arbeiten, in welcher Form auch immer, vorträgt, gilt als Sänger. Aufgrund dessen wurden sowohl die Terminologie der türkischen Musik geschädigt als auch ihre Bedeutung, bezogen auf die nächsten Generationen, missverstanden wird.

Im 20. Jahrhundert begann eine Schwemme von Fantasie-Liedern, welche im ganzen Land zu spüren war. Bezüglich der Einfachheit der Texte und der Mittelmäßigkeit der Melodien stellt Öztuna folgendes fest: „Fantasie-Lieder existieren seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts und man findet sie nicht in der vorherigen türkischen Musik (Öztuna, 2002: 443).

Nach 1940 begann das Lied in eine neue Phase einzutreten. Durch das Interesse an ägyptischen und arabischen Filmen in der Türkei wurden jetzt Lieder komponiert, welche vollständig auf die Filmindustrie zugeschnitten waren.

#### **4. Zur Liedform gehörende aktuelle Anwendungen**

Im klassischen Sinne hatte seit dem 16. Jahrhundert als eine Kompositions-Form die Lied-Form ihren Platz in der türkischen Musik-Terminologie. Veränderungen fanden statt durch die Bewegungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts und fanden ihre Fortsetzung im 19. Jahrhundert durch die neu entwickelte Form seitens Hacı Arif Bey. Im 20. Jahrhundert haben im Hinblick auf die Filmmusik sehr viele Komponisten Werke nicht mehr in der klassischen Form, sondern in der neuen, aktuellen Form komponiert. Zu den wichtigsten dieser Komponisten zählen Sâdettin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk.

Am Anfang und in den Entwicklungsjahren des türkischen Kinos hatte insbesondere das Ägyptische Kino einen großen Einfluß. Viele Komponisten haben Film-Musik komponiert, besonders Sâdettin Kaynak. Bei den Liedern, deren Texte von Vecdi Bingöl und deren Kompositionen von Sadettin Kaynak stammen, handelt es sich um sehr effektive Werke für die Arbeiten der Film-Industrie, gleichwohl weit entfernt von der Lied-Form im klassischen Sinne.

#### **5. Strukturelle Merkmale in Bezug auf die Auswertung des Liedes**

Yılmaz Öztuna betrachtet das Thema „Lied“ im Detail in seinem Werk *“Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi“*, und sagt: „Lied in der westlichen Musik und Volkslied in der türkischen Volksmusik ist gleichwertig und für das Lied ist es ein kleine Textform (Öztuna, 2000: 442).

Die Lieder wurden komponiert in kleinen rhythmischen Mustern (*usul*) bis zu zehn, aber es finden sich auch Werke in 9/4 schwierigen Zählheiten. Ebenfalls gibt es, wenn auch selten, Lieder, die mit sechszwanzig „*evsat*“ *usul* komponiert wurden.

Yılmaz Öztuna erklärt, dass bei den meisten Liedern das rhythmische Muster „*aksak*“ zu finden ist und dass von diesem *usul* verschiedenste Variationen angewandt werden. Kritisch betrachtet gibt es in der letzten Zeit viele Komponisten auf dem Markt, welche das rhythmische Muster „*aksak*“ nicht verwenden und als schwierig empfinden und sich kaum noch an „*sofyan*“ erinnern bzw. an diesem *usul* „*düyek*“ finden. Nach der „*aksak*“ - Methode wird am häufigsten „*curcuna*“-*usul* seitens der Komponisten verwendet, welche in der Kategorie „*ağır aksak, aksak Semâi, yürük curcuna*“ repräsentiert sind. Öztuna unterstreicht, dass 25 verschiedene Lied-Beispiele von Subhi Ezgi zeigen. In den Texten zu „*Beste ve Semâiler*“ müssen mit Sicherheit „*murabba*“, also vier Verse vorhanden sein, aber bezogen auf das Lied ist dies nicht notwendig (Öztuna, 2000: 443).

Kurt und Ursula Reinhard nennen im zweiten Teil ihres Buches *“Musik der Türkei“* namens *“Formen und Stil der Kunstmusik“* als Quelle bezüglich der Lied-Form Subhi Ezgi's *“Nazari ve Ameli Türk Musikisi“* und stellen in dieser Quelle 25 unterschiedliche Kompositions-Zusammensetzungen fest. Auch geben sie Informationen über Lied-Formen wie „*zemin, nakarat, meyan (miyan) und wieder nakarat*“ (Reinhard, 1984: 93).

Obwohl die Lieder auf vielfältige Weise angewendet werden, muss die Hauptform in der Komposition in einer vierer-Art zusammengesetzt sein. In den Text-Magazinen finden sich keine Noten zu

Liedern, welche nach der großen Rhythmusform (usul) komponiert wurden. Man findet in den alten Magazinen Lieder, welche nach großen usul wie *Hafif, Bereşan, Muhammes* getextet wurden, aber leider wurden die Noten hierzu aus dem Repertuar der türkischen Musik nicht aufgeschrieben oder sind verloren gegangen (Yavaşca, 2002: 134).

#### **6. Betrachtung der Lieder im Hinblick auf Vers-Anzahl und Form**

1- Es gibt Liedformen mit drei Versen, genannt "*müselles*" (dreier).

Demnach sind die Musikformen folgende:

A Arrangement

B 1. Vers

C 2. Vers

D 3. Vers

E Wiederholungs-Teil

F Wiederholung

G Wiederholung

2- Bei den Liedformen mit vier Versen unterscheiden sich die Kompositions-Formen voneinander.

Kurzgefasst sind die Namen der Verse und Kompositionsarten wie folgt:

Das Schema der Hauptstruktur ist wie folgt:

1. Vers A: Einleitung

2. Vers B: Kehrreim

3. Vers C: höchste Höhen/Töne

4. Vers B: Kehrreim

3- Lieder mit fünf Versen

1. Vers A: Einleitung

2. Vers B: Kehrreim

3. Vers C

4. Vers D: höchste Höhen/Töne

5. Vers B: Kehrreim

4- Die Texte der Lieder mit sechs "*gazel*" beinhalten meistens drei "*beyt*"

Lieder mit sechs Versen:

1. Vers A: Einleitung 1. Vers A: Einleitung

2. Vers B: Kehrreim 2. Vers B: Kehrreim

3. Vers C: 1.höchste Töne oder 3. Vers C

4. Vers B: Kehrreim 4. Vers D höchste Töne

5. Vers D: II. höchste Töne 5. Vers E

6. Vers B: Kehrreim 6. Vers B: Kehrreim

5. Lieder mit acht Versen:

1. Vers A: Einleitung 1. Vers A: Einleitung

2. Vers B: Kehrreim 2. Vers B: Kehrreim

3. Vers C: I.höchste Töne 3. Vers C: I.höch. Töne

4. Vers D: Kehrreim oder 4. Vers D: Kehrreim

5. Vers E: II. höchste Töne 5. Vers E

6. Vers F: Kehrreim 6. Vers F II. höchste Töne

7. Vers G: III. höchste Töne 7. Vers G

8. Vers B: Kehrreim 8. Vers B: Kehrreim

Hacı Ârif Bey ist der Begründer der Kunstbewegung namens „neoklassisch“ und „romantisch“ in der türkischen Musik. Vor ihm haben im neoklassischen Stil Komponisten wie III. Selim, Hammâmîzâde İsmâil Dede, Şâkir Ağa Werke komponiert und Hacı Ârif Bey gelang auf diesem Gebiet ein Durchbruch. Hacı Ârif Bey hat durch sein überragendes Niveau im Bereich der Komposition, welches sich durch die bemerkenswerte Vielfalt der Rhythmen, die Farbigkeit und den Reichtum der Melodien auszeichnet, diese Form im wahrsten Sinne angewendet (Sezgin, 1997: 441).

Heute liegen uns ungefähr 400 Werke vor. Ein großer Teil dieser Werke verfügt über einen hohen künstlerischen Standard und findet in unserer klassischen Musik einen hohen Stellenwert (Salgar, 2005: 267). Auch im Texte (Güfte)-Magazin *Mecmûa-i Ârifî* werden diese aufgeführt. Weiterhin ist bekannt, dass bei einigen der Werke, welche er komponiert hat, die Worte bzw. Texte von ihm selbst stammen, er komponierte mehr als 100 Lied-Formen und mehr als 100 Werke in anderen Formen, von welchen uns ein Drittel zur Verfügung steht (Sezgin, 1997: 442).

Hacı Ârif Bey ist nicht die erste Person, welche Lied-Formen erfand, aber ein Komponist, welcher Innovationen für die Lied-Formen brachte. Vor Hacı Ârif Bey haben auch schon Komponisten wie Tamburi

Mustafa Çavuş Werke in dieser Form geliefert. Durch die Veränderungen in der Form seitens Hacı Arif Bey wurde diese zur am häufigsten genutzten Form seitens der Komponisten. Die Melodie des Kehrreims in den Liedern des Hacı Arif Bey ist immer noch die gleiche:

Das Lied-Schema des Hacı Ârif Bey ist folgendermaßen:

1. Vers A: Einleitung
2. Vers B. Kehrreim
3. Vers C: höchste Töne
4. Vers B: Kehrreim

Die Kompositionen im Nihavend-Tonsystem (makam), von welchen man nicht weiß, wer sie den Text geschrieben hat, sind auch für diese Form geeignet.

Vücut ikliminin sultânı sensin. (A)

Efendim derdimin dermânı sensin. (B)

Bu cism-ü na-tüvânın cânı sensin. (C)

Efendim derdimin dermânı sensin. (B)

## **7. Allgemeine Lied-Arten**

Ziel des Komponierens von Liedern ist es, die Ausführung unter dem Gesichtspunkt der melodische Struktur zu unterteilen.

### **7.1 Lieder für Kinder und junge Leute**

Für den Zeitraum vor Schulbeginn als auch für die Jahre der höheren Schulbildung werden Lieder benötigt, welche sowohl zu Bildungszwecken als auch für die Freizeit geeignet sind. Stimmumfang und Gesangs-Technik müssen dem Durchschnittsalter angepasst sein. "Für diese Lieder müssen Worte/Texte gewählt werden, welche den Geschmack und die Wünsche der Kinder aller Altersstufen berücksichtigen. Die Texte können in Silben oder freier geschrieben werden. Auch hier muss bei der Musikweise wieder die altersgemäße Stimmbreite berücksichtigt werden "(Akdoğan, 1996: 276).

Die Lieder können für einzelne Stimmen oder für mehrere geschrieben werden. Die Lieder für den Grundschul-Bereich beinhalten in der Regel den Stimmumfang einer Oktave. Bei diesen Liedern werden einfache Texte mit vier Versen geschrieben.

### **7.2 Lieder für einen Zyklus (Fasil)**

Die "Fasil"-Lieder werden in einem aufeinanderfolgenden Rhythmus-Gleichgewicht gespielt. Sie werden nach einem festgelegten Tonsystem (makam) in einer bestimmten Reihenfolge nacheinander vorgetragen.

Fasil-Lieder werden bezüglich der Form von der großen hin zu kleinen und vom rhythmischen Muster (usul) her vom schnellen zum langsamen Tempo vorgetragen. Um die Lieder schnell nacheinander vortragen zu können, muss auf jeden Fall zwischen zwei Werken ein Instrumentalsstück gespielt werden. Die Tatsache, dass "die Fasil-Lieder grundsätzlich in der traditionellen Lied-Form komponiert werden, kann als weiteres bestimmendes Element für dieses Genre betrachtet werden." (Akdoğan, 1996: 278) Die herausragendsten Beispiele für die letzte Periode dieses Bereichs stammen von Komponisten wie Bimen Şen ve Selanikli Ahmed Efendi.

Die bis zum XIX. Jahrhundert aufgeführten "Fasil" werden "klassische Fasil" genannt. Für die Bildung eines klassischen Fasil müssen die Werke hinsichtlich ihrer Form auf folgende Weise angeordnet werden:

Peşrev. Kâr, Birinci Beste, İkinci Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi, Saz Semâisi.

### **7.3 Unterhaltungslieder und Lieder für die Öffentlichkeit**

Es werden auch Kompositionen zum Zwecke der Unterhaltung hergestellt. "Neben den Rhythmus-Grundelementen werden Grundpartikel sehr häufig herausgenommen. Außerdem finden sich hier bezüglich der verbalen Inhalte Phrasen und Wortlaute aus der Alltagssprache "(Akdoğan, 1996: 280). Viele Phrasen sind hier von entscheidender Bedeutung. Wörter werden in ähnlicher Weise benutzt wie im täglichen Gespräch und sind nicht mehr sehr künstlerisch.

### **7.4 Fantasy-Lieder**

Während der republikanischen Ära, vor allem in den Jahren nach 1935, haben einige Komponisten Werke geschaffen, welche der Lied-Form zwar nicht ähnelten, aber ihr nahe kamen. Auch aus technische Sicht handelte es sich um Lieder, weit entfernt vom klassischen Verständnis her. Der formale Stil der heutigen Lieder geht mehr in Richtung Fantasie. In diesen Liedern findet man keine festen Regeln. Die Stücke der Fantasie-Lieder sind freier und geprägt von den Träumen, der Fantasie des Komponisten.

### **7.5 Solo-Lieder**

Es handelt sich um Lieder, die oft frei gesungen werden und bei welchen der Sänger die Charakteristik seiner Stimme zeigen kann. Verbunden mit dem Rhythmus liegt hier eine Struktur vor, bei welcher der Künstler sich freier bewegen kann.

## FAZIT

Bei der Entwicklung der Lieder im Laufe der Musik-Geschichte muss neben dem Blick auf die Musik-Forschung auch der Blick auf die Texte gerichtet werden, da es sich hier hinsichtlich der Sprachforschung, um eine wichtige Quelle handelt. Die am häufigsten verwendete Kompositions-Form in der türkischen Musik ist die Lied-Form.

Die kulturellen Veränderungen in der Osmanisch-Türkischen Gesellschaft hatten, insbesondere seit dem 19. Jahrhundert, auch Auswirkungen auf die Kompositions-Formen, so dass die "Sprach-Werke" nun zu der am häufigsten verwendeten Form wurden.

Durch den Formalismus und die schwierigen Konstruktions-Regeln der klassischen Kompositions-Form hat sich die Popularität der Lied-Form erhöht. Vor allem im 19. Jahrhundert hat die Verwestlichung in der osmanischen Gesellschaft einen großen Einfluss auf die Bevölkerung ausgeübt, vor allem aus soziologischer und kultureller Sicht.

Die Innovationen des Hacı Ârif Bey bezüglich dieser Form haben es ermöglicht, dass sich die Liedtexte in einer neuen Form zeigten, was wiederum zu einem erhöhten Einfluss führte bezüglich der Methoden bei der Komposition, der Gestaltung ihrer rhythmischen Muster (usul).

Die Lied-Form hat grundsätzlich seit dem 16. Jahrhundert in der türkischen Musik-Terminologie ihren Platz gefunden, gewann im 19. Jahrhundert eine feste Struktur durch Hacı Arif Bey und war bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschützt vor einer negativen Entwicklung, welche zu Veränderungen vom ursprünglichen Zustand führten.

Es kann gesagt werden, dass es seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zu Veränderungen bezüglich der wahren Bedeutung des Wortes kam und die negativen Auswirkungen ihren Anfang nahmen. Es ist bewiesen, dass nun für alle Wörter, die für Melodien geschrieben wurden, das Wort Lied verwendet wurde und für diejenigen, welche diese Lieder vortrugen, das Wort Sänger. Sowohl die Komponisten als auch die Musikliebhaber wiederholten in einheitlicher Weise das Wort Lied und dieser Fehler wurde durch die häufige Erwähnung seitens der Medienorgane verstärkt. Dies alles führte auch dazu, dass die jüngere Generation sowohl mit falschen Informationen ausgestattet wurde als auch die anderen Kompositionsformen ihnen fremd blieben. In den "fasıl" wurde nur noch die Lied-Form verwendet und alle Stimm-Vortragenden wurden als "Sänger" bezeichnet. Diese Situation kann nur durch Musik-Erziehung, Musik-Kultur, unterstützt durch soziologische Studien, gelöst werden.

Kurz zusammengefasst kann gesagt werden, dass sich die Phasen des Liedes seit dem 16. Jahrhundert bis heute immer sowohl aus soziologischer als auch aus künstlerischer Sicht entwickelt haben. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts hat das Lied durch die Veränderungen, welche durch das Aufkommen der Filmkunst, insbesondere durch die Filmlieder und die Meinung/Gedanken der Sänger entstanden sind, seine klassische Struktur verloren.

## BİBLİOGRAFİE

- AKDOĞU, Onur (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: 2.Baskı Ege Üniversitesi Basımevi.
- BEHAR, Cem (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- CEVHER, M. Hakan (2003). *Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz (Çeviriyazım-İnceleme)*, İzmir.
- DİLÇİN, Cem. (1983). *Örnekle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERKUL, Rasih (2009). "Mahallileşme ve Nedim'in Şarkı'ları", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/5, ss. 166-181.
- EZGİ, Suphi (1953). *Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi*, (c.5). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- İPEKTEN, Haluk (1985). *Eski Türk Edebiyatı-Nazım Şekilleri*, Ankara: Birlik Kooperatifi Yayını.
- İPEKTEN, Haluk (1996). "Şarkı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, cilt 13, ss. 440-442.
- KAHRAMAN, Bahattin (2009). "Vahid Mahtumi Divan'ında Görülen Bir Terim: Türkmeniyat", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.39, ss.511.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1986). "Sazâirleri: Dün ve Bugün", *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara.
- ONAY, A. Talat (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*, Ankara: Akçay Yay.
- ÖZALP, M. Nazmi (1986). *Türk Müziği Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZALP, M. Nazmi (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: MEB. Yayınevi.
- ÖZKAN, İ.Hakkı (1998). *Türk Musikisi Nazariyat ve Usulleri*, İstanbul: Özener Matbaası.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1974). *Nedim*, İstanbul: Toker Yayınları.
- ÖZTUNA, Yılmaz (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1986). *Hacı Arif Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- REINHARD, Kurt. und Ursula. (1984). *Musik der Türkei*, Band I: Kunst Musik, Wilhelmshafen: Heinrichshofen's Verlag.
- SALGAR, M. Fatih (2005). *50 Türk Müziği Bestekârı*. İstanbul: Ötügen yayınları.
- SEZGİN, B. S. (1997). "Hacı Ârif Bey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. XIV, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- TURA, Yalçın (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l- Hurufat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANRIKORUR, Cınuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Dergâh Yayınları,
- UZUN, Mustafa, (1997). "Şarkı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 357-359.
- YAVAŞÇA, Alaeddin (2002). *Türk Musikisinin 'de Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.