

Eine Kleine Musiklehre

arabisch-türkischer Musik

Vorbemerkung

1. Tonhöhenordnung

2. Zeitordnung (Rhythmus)

Vorbemerkung

Die arabisch-persisch-osmanisch-türkische ("orientalische") Musik hat folgende Grundmerkmale:

- Musik wird oral überliefert, es gibt keine Notation, es gibt aber (meist nachträglich formulierte) theoretische Aufarbeitung und Kodifizierung der herrschenden Musikpraxis.
- Es gibt keine Harmonien, keine Mehrstimmigkeit im Sinne abendländischer Polyphonie oder eines Kontrapunkts (also auch keinen Bass-Groove wie in der westlichen Popmusik).
- Die Musik basiert auf der menschlichen Stimme und deren Modulierbarkeit, der melodische Ausdruck der Instrumentalmusik ist dem Singen nachgestaltet (und nicht, wie im Abendland, die Sänger danach streben, möglichst so glockenrein wie eine Flöte zu singen).
- Der "ideale Sänger" beherrscht die "Koran-Rezitation", d.h. eine in die Musik hinein verlängerte Art des Sprechens vorgegebener Text, dessen Ziel die Suggestion und nicht das Textverständnis ist.
- Die Melodien verwenden ungewöhnlich viele sehr differenzierte Skalen, werden "heterophon" von gleichzeitig spielenden Instrumenten umspielt, ohne dass sich Gegenstimmen ergeben würden.
- Die Melodie wird getragen von einer Rhythmus-Basis, in der ein oft komplexes Pattern das ganze Stück über wiederholt (bzw. leicht umspielt, nicht aber essentiell verändert) wird.
- Die Rhythmik ist sehr kunstvoll. Die Patterns, haben wie die Skalen Bezeichnungen und sind meist "unregelmäßig". Sie bedienen sich zweier Klangfarben (dum-tak). Auch in der Tanzmusik gibt es viele "ungerade" Rhythmen.
- Insgesamt strebt die Musik keine Verschmelzung der Instrumentalklänge (wie im klassischen Sinfonieorchester) sondern eher einen "Spaltklang" (wie in der abendländischen Renaissancemusik) an. Die Instrumente klingen oft "nasal" (obertonreich) und werden gerne "geräuschhaft" gespielt.
- Die Interaktion der Musiker mit dem Publikum ist konstitutiver Bestandteil der Musik und Komposition. So gibt es stets Spielräume/Freiräume bei der Aufführung, die mit dem Begriff der "Improvisation" ungenau zu fassen sind.

1. Tonhöhenordnung

Unterscheide:

1. der "Tonhöhenvorrat", den ein Instrument bietet, um daraus Musik zu machen,
2. die von der Musiktheorie formulierten "Skalen", die Modelle für Melodien und Improvisationen liefern, deren Töne aber nicht zwingend alle benutzt werden müssen - diese heißen "maqam",
3. die in einem Musikstück konkret verwendeten Töne (die also eine Auswahl aus dem Tonvorrat und eine Umsetzung eines maqam darstellen).

1.1 Der Tonhöhenvorrat

- Bei bundlosen Instrumenten (Oud ohne Bündel, Geige), der Stimme und begrenzt bei "flexiblen" Instrumenten (wie der Ney) ist der Tonhöhenvorrat unendlich. Bei Instrumenten mit Bündeln (Saz, Oud mit Bündeln) oder mit "eine Saite pro Tonhöhe" (wie Qanun) ist der Tonhöhenvorrat bautechnisch bedingt begrenzt. Auf solche Instrumente bezieht sich die arabische Musiktheorie seit dem 7. Jahrhundert.

- Heute gibt es zwei "Schulen": (1) Die "neu-arabische (temperierte) Schule" wird überwiegend in der arabischen Musik angewandt, wonach der Tonvorrat aus maximal 24 Tonhöhen pro Oktav besteht. Diese Musik wird (seit etwa 1930) "westlich" notiert und als "Zusatzvorzeichen" wird fast ausschließlich das "kleine b" verwendet, notiert als \flat oder inzwischen am häufigsten und wenigsten missverständlichen als \flat^2 . (2) Die "osmanische (reine) Schule" steht in der osmanischen Tradition und wird heute an Hochschulen (vor allem in der Türkei) gelehrt. Sie geht von "reinen" Intervallen aus und unterteilt den Ganzton (9:8) in mehr als zwei kleine Intervalle. Dabei gibt es nochmals zwei Theoriegebäude: Das von Suphi Ezgi (1933) entwickelte System geht von einer Aneinanderreihung (pythagoreisch-reiner) Quinten aus, wodurch ein Mini-Intervall "Koma" entsteht (zum Beispiel zwischen dem großen Ganzton 9:8 [204 Cent] und dem kleinen Ganzton 10:9 [180 Cent] als 24 Cent). Im zweiten Theoriegebäude, das sich scheinbar an Ezgi's pythagoreische Argumentation anschließt, wird gesagt, dass ein Ganzton (9:8 mit 204 Cent) in neun gleiche Kommas aufgeteilt werden kann. (Rechnerisch müssten diese 22,7 und nicht 24 Cent betragen.) Die beiden folgenden Tabellen versuchen einen Überblick über das gesamte Chaos. Zunächst die "pythagoreische" Argumentation:

Nummer	Stufe (Cent)	Intervall (Ezgi)	Ratio	Pythagoras	Intervall (Pyth)	Obertonrein	Name
1	0						c
2	90	90	256:243	5 Qui auf	90		
3	114	24					
4	180	66					
5	204	24	9:8	2 Qui auf	114	9:8	d
6	294	90	32:27	3 Qui ab	90		es (p)
	316		5:6			5:6	es (rein)
7	318	24					
	355		81:64				Zalza's neutrale Terz
8	384	66					
	386		4:5			4:5	e (rein)
9	408	24	81:64	4 Qui auf	114		
10	498	90	4:3	1 Qui ab	90	4:3	f
11	522	24					
12	588	66					
13	612	24					
14	678	66					
15	702	24	3:2	1 Qui auf	204	3:2	g
16	792	90	128:81	4 Qui ab	90		as (p)
17	816	24					
18	882	66					
19	906	24	27:16	3 Qui auf	114		a (p)
20	996	90	16:9	2 Qui ab	90		b (p)
21	1020	24					
22	1086	66					
23	1110	24	243:128	5 Qui auf	114		h(p)
24	1176	66					
25	1200	24	2:1		90		c'

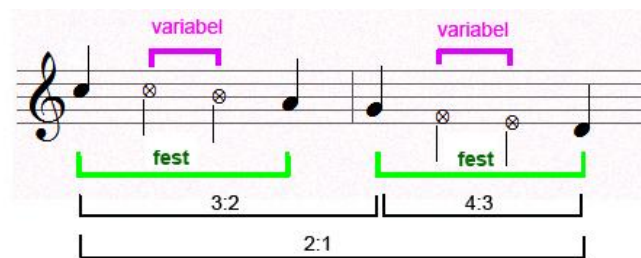
Und nun die "Koma-Theorie", die sogleich der rein-temperierten arabischen Schule gegenüber gestellt wird:

<i>osmanische/reine Theorie</i>			<i>arabisch/temperierte Theorie</i>				
Koma	Cent (Ezgi)	exakt	Kreuz	B	Bezeichnung	Cent	Notation
0	0	0,0		bb	Bezugston	0	
1	24	22,7	#	♭			
2		45,3					
					temperierter Viertelton	50	b ²
3		68,0					
4	90	90,7	#	b			
					temperierter Halbton	100	b
5	114	113,3	#	♭			
6		136,0					
					temperierter 3/4 Ton	150	
7		158,7					
8	180	181,3	#	d			
					temperierter Ganzton	200	
9	204	204,0					

Bemerkung 1: Diese Theorien sind Versuche, der musikalischen Praxis rechnerisch auf die Schliche zu kommen. Die Praxis gab es zuerst, die Theorie folgte (mühsam) hinterher. Wenn es heute Komponisten gibt, die diese Argumentation umkehren und aus einer rechnerischen Konstruktion Kompositionen "machen", so ist das eine ganz neuzeitlich-konstruktivistische Idee über die Verfügungsgewalt des Komponisten über das musikalische Material.

Bemerkung 2: Die Musikpraxis kennt heute weitgehend nur noch zwei Varianten des normalen Halbtons (16:15), die als \flat (1 Koma höher als b) und als \natural (1 Koma kleiner als der zugehörige natürliche Ton) notiert werden. Neben den B's kommen nur selten Kreuze # vor. Wenn überhaupt, so wird das "kleine #" verwendet, das mit \sharp (1 Koma höher als der zugehörige natürliche Ton) notiert wird.

Der gesamte Tonhöhenvorrat wird durch Zusammensetzen der hier aufgeführten Ganz- und Halbtöne erzeugt. (Dabei gibt es neben dem großen Ganzton 8:9 mit 204 Cent auch den kleinen Ganzton 9:10 mit 180 Cent.) In jedem Fall - und das gilt für alle Tonsysteme der Region (antik-griechisch, persisch, arabisch, osmanisch, indisch) - sind die Oktav (1:2), die Quint (2:3) und die Quart (als "Differenz" von Oktav und Quint 3:4) rein. In temperierter Schreibweise ist das: Oktav 1200 Cent, Quint 702 Cent, Quart 488 Cent. Die übrigen Töne sind variabel.



1.2 Die Skalen (maqam's)


Ein (einfaches) Musikstück - Lied, Tanz, Komposition - benutzt aus dem Tonhöhenvorrat eine ganz bestimmte Auswahl von maximal sieben Tönen, die die im vorigen Bild als "variabel" bezeichneten Tonstufen fest legen. Eine solche Auswahl kann man mit einiger Vorsicht als "Skala" bezeichnen. Man nennt sie "maqam" ("makam", Mehrzahl "makamat"). Allerdings ist solch ein maqam keine "neutrale" Intervallabfolge, sondern zugleich ein Improvisationsmodell mit gewissen Motiv-Formeln, mit einem Stimmungsgehalt, oft einem Herkunfts-Mythos und einer Art "Aufgabenstellung" für die Musiker.

"Modulationen", d.h. die Verwendung mehrerer maqam's in einem Musikstück, stellen (wie in der tonalen abendländischen Musik) eine Erweiterung des Einfachen/Normalen dar. So kann es entweder zu einem kompletten maqam- und damit verbundenen Stimmungs-Wechsel kommen, so kann aber auch quasi im Vorübergehen mal ein fremder Ton eingefügt werden (siehe unten).


In der arabischen Musik wird nicht transponiert. Ein maqam hat immer einen gleichbleibenden Grundton, meist auch noch einen "Zentralton", der besonders gerne umspielt wird (vergleichbar dem Rezitationston des gregorianischen Choral). Die gleiche Intervallabfolge kann je nach Lage des Grund- und Zentraltons zu verschiedenen maqams führen. So entstehen Familien von maqams, d.h. Gruppen von Skalen mit derselben Intervallabfolge aber unterschiedlichen Grund- und Zentraltönen.

Hier vier beliebte Familien (mit den türkischen Namen, die letztendlich Transkriptionen arabischer Bezeichnungen ins lateinische Alphabet sind):

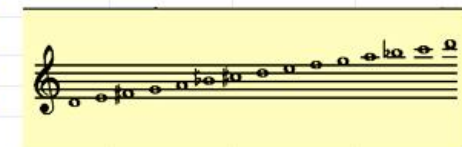
Gruppe "re ana aşit makamlari"															
	d	e	fis	g	a	♭	c	d	e	fis	g	a	♭	c	d
rast				1				2							
hüseyini					2				1						
yegah					2			1							
segah						1		2							




Gruppe "kürdili aşit makamlari"															
	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d
kürdi					2			1							
acemaşiran						3		2		1					
ferahfeza								2		1					



Gattung "hicaz aşit makamlari"															
	d	e	fis	g	a	♭	cis	d	e	f	g	a	b	c	d
hicaz					1			2	2						
nikriz				1				2							



Gattung "nihavend"															
	d	es+	fis	g	a	b	c	d	es	f	g	a	b	c	d
nihavend				1				2							



1 bedeutet "1. güçlü" = Haupt-Dominante
 2 bedeutet "2. güçlü" = Neben-Dominante
 ist "Durak", "Haltetön"

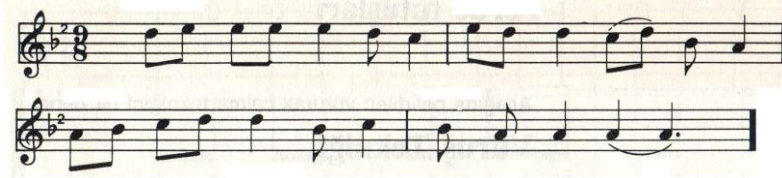
Das arabische oder türkische Musikstudium besteht weitgehend darin, wichtige maqams zu lernen und sich in ihnen ausdrücksgemäß bewegen zu können. Die Didaktik ist dabei heutzutage an den Musikhochschulen eine "westliche". Die Notenschrift im obigen Beispiel ist ersichtlich der osmanischen Tradition angelehnt.

Eine ausführliche ("arabische") maqam-Liste befindet sich unter <http://www.maqamworld.com/>. Die ("osmanische") Liste von Kurt und Ursula Reinhard ist [hier](#) zu finden.

1.3 Die Tonhöhen von Musikstücken

In der arabischen Kunstmusik sind die maqams ähnlich den Modi des Jazz so etwas wie Improvisationsmodelle. Zugleich basieren aber auch Volkslieder, Tanzstücke und bekannte, immer wieder nachgespielte Kompositionen (mit namentlich bekannten Autoren) erkennbar auf einem maqam. Der Unterschied zwischen Kunst- und Volksmusik besteht darin, dass die maqam-Theorie für die Volksmusik gar keine Rolle spielt, weil da die Melodien relativ fix sind, während in der Kunstmusik auch improvisiert wird, so dass dort maqam-Kenntnisse vonnöten sind.

Viele Lieder haben einen ganz begrenzten Tonvorrat und nutzen nicht einmal die sieben Töne eines maqam's. Oft ist auch gar kein eindeutiger maqam zu erkennen. In Deutschland und auch in vielen Liederbüchern der Türkei gibt es überhaupt nur noch einen "Viertelton", das b^2 zwischen dem h und b (Lied "dere geliyor dere" mit dem Tonraum a' bis e'':



... oder ein ägyptisches Lied:



Ähnlich reduziert verwendet auch arabische Popmusik das maqam-System, hier die Geigenmelodie eines Algerischen Titels ("entre nous"):



Noch das Beispiel einer Komposition aus dem Bereich der Kunstmusik, in der im Titel der einschlägige maqam "Nikriz" angesagt ist, der Notentext und die Interpretationen aber gelegentlich "fremde" Tonstufen verwenden. "Sirto" ist eine in der Kunstmusik verbreitete Tanzform, die mit dem griechischen "Sirtaki" verwandt ist. Die Komposition zeigt auch, wie osmanisch/arabische und abendländische Kompositionsvorstellungen sich durchdringen können. Der Komponist lebte 1873-1916 und gilt als "letzter großer Komponist" osmanischer Tradition:

Usûlü:Nim Sofyan

Nikriz Sirto

Beste: Tanbûri Cemil Bey

Analyse: Nach der vorigen Tabelle lautet "Nikriz": g-a- \flat c#-d-e-f-g. Diese Nikriz-Skala erscheint in Takt 7 explizit. Das e \flat schon im 2. Takt kann entweder so gedeutet werden, dass Nikriz zwischendurch auf eine andere Stufe (hier d statt g) transponiert wird, oder aber einfach - m.E. wahrscheinlicher - als eine hörpsychologische Variante, die die Musik "interessanter" machen soll. Auch das f# in Takt 1 und den folgenden ist wie auch der Quintspruch g-d-g in Takt 8 m.E. eine (bewusste oder unbewusste) Übernahme abendländischer Leitton-Dominant-Hörgewohnheiten durch den Komponisten, der in der Endphase des Osmanischen Reichs gewirkt hat. In Takt 11 wird statt des \flat das erheblich höhere \flat verwendet. Auch dies ist einer Art "Leitton-Hören" geschuldet (h'-c"). Im nächsten Takt wird das \flat ja dann wieder als Wechselnote zu a' tief genommen. Vollends "leittönig" ist dann das h in Takt 15, wo Nikriz ganz verlassen wird und in einem abendländisch-chromatischen Lauf die "Dominante" d des Grundtons g angepeilt wird.

1.4 Die Mythen

"In der arabischen Musik gibt es Vierteltöne"

Was ist gemeint, wenn jemand von "Vierteltönen" spricht? Sinnvoll wäre das Wort nur, wenn man darunter ein Intervall - also ein Verhältnis zweier Töne - versteht, und dies Intervall sollte dann die (temperierte) Hälfte eines (temperierten) Halbtons sein. Exakt: 50 Cent betragen. Solche kleinen Intervalle gibt es in der praktizierten Musik nicht. (Ausnahmen wie die chromatische Tonfolge im "Nikriz Sirto" gelten als un-arabisch.) Der "Tonvorrat", die Menge aller überhaupt auf einem Instrument wie dem Qanun oder der Saz spielbaren Töne, ist nicht identisch mit allen real verwendeten Töne. Und die auf einer Saz ersichtlichen "Mikro-Bundabstände" erklingen in keinem maqam oder Musikstück real als Intervalle...

"In der arabischen Musik gibt es Mikrintervalle"

Die Skalen der arabischen Musik verwenden den "Mikro-Tonvorrat", um Tonstufen der Diatonik - der siebentönigen Unterteilung einer (reinen) Oktave - leicht zu verändern, zu färben. Das obige Schema der "Koma"-Theorie lässt erkennen, dass mit dem \flat das h und mit dem \sharp das b jeweils um 24 Cent verschoben werden sollen. Wer kann schon 24 Cent hören! In der temperierten Theorie werden daraus ja immerhin für beide Stufen einheitlich 50 Cent. Kurzum: hörbare Mikrintervalle gibt es nicht, arabische Musik ist keine Vierteltonmusik (wie beispielsweise die von Alois Haba).

"In der arabischen Popmusik gibt es keine maqams mehr"

Sicherlich komponiert kein Popmusiker mehr nach der traditionellen maqam-Theorie. Dennoch kommen sehr häufig in der arabischen und türkischen Popmusik als Duftmarken "maqam-Rest" vor. Am beliebtesten ist das \sharp bzw. \flat^2 auf der 2. Stufe, wie in "dere geliyor" oder "entre nous" (siehe oben). Auch sehr beliebt ist der maqam hijaz, der bei uns als Zigeunertonart oder in der Klezmerszene als "freygish" (= phrygisch mit erhöhter Terz) kursiert. Der türkische Beitrag auf der Eurovision 2013 beispielsweise verwendete den hijaz in der Form d-es-f#-g-a-b-c-d, dabei wird es etwas höher und f# etwas tiefer intoniert.

"Maqam-basierte Musik ist eine Konstruktion des Westens"

Diese Aussage ist sehr ernst zu nehmen: Viele arabische Avantgarde-Musiker wollen nichts mehr mit MBM ("maqam-basierter Musik") zu tun haben, genauso wie kein Cage oder Ligeti sich den Schuh der Funktional-Harmonielehre anziehen will. Insofern ist die westliche Suche nach maqams in der arabischen Musik durchaus nicht immer adäquat. Die Abweichungen von der temperierten Skala, die heute ein deutsch-türkischer Unterhaltungsmusiker auf seinem Casio-E-Piano erzeugt, erfreut aber jeden türkischen Hochzeitsgast in Delmenhorst oder anderswo: "unsere Volksmusik kann mehr als Eure abendländische Kunstmusik", ist die Botschaft. Und, wenn sie ankommt, hat die "Konstruktion" funktioniert, aus einer Fremdzuschreibung wurde eine Selbstzuschreibung.

2. Zeitordnung (Rhythmus)

Weniger spektakulär aber immer noch ungewöhnlich reichhaltig ist die Zeitordnung und Rhythmik der arabischen Musik. Grundlage ist zunächst eine Strukturierung von Zeit, die sich eher mit "time line" als mit dem abendländischen - Jazz, Rock, Volkslied, Kunstmusik beherrschenden - Periodizitäten beschreiben lässt: vor allem die komplizierten Rhythmen entstehen durch Addition kleiner Einheiten ("Puls") und nicht durch Unterteilung eines großen Werts wie in der abendländischen Musik: der 9/8-Aksak-Rhythmus zum Beispiel ist nicht als 1-2-3 -- 4-5-6, also Halbierung einer Ganzen und dann Drittelung dieser Hälften, zu spielen und zu tanzen, sondern als 2 -- 2 -- 2 -- 3, d.h. 4 Einheiten unterschiedlicher Länge.

Sowohl die Tanz- und Unterhaltungs- als auch die Kunstmusik verwenden in der Regel als rhythmische Basis ein durchgehendes Pattern (arabisch "wahda" oder "wazn", türkisch "usul"), das - bisweilen virtuos ausgestaltet - das ganze Musikstück über wiederholt wird. Die Patterns haben ähnlich den maqams individuelle Namen. Neben der bloßen Zeitstrukturierung gibt es auch eine

	Dum / Düm = tiefer Ton Schlag mit der offenen rechten Hand auf die Hauptmitte der Darbuka
	tak / tek = hoher Ton Schlag mit den Fingern auf den Außenrand des Felles und auf die abgerundete Außenkante der Darbuka
	taka / teke = Ein Doppelschlag zweier miteinander verbundenen tak-Schläge

Klangfarben-Differenzierung, zumindest mit zwei Klangfarben (dum/tief - tak/hoch bzw. lang - kurz etc.):

Wie bei den maqams haben auch die Rhythmuspatterns Namen, sind von Theoretikern kategorisiert worden und werden systematisch gelehrt. In der Tanzmusik sind die Rhythmen eng mit den Tanzformen verbunden, eine so ausdifferenzierte Lehrer vom Ausdrucksgehalt wie bei den maqams gibt es aber nicht. Die einfachste Art, Rhythmuspatterns zu notieren (und sich zu

merken) geschieht mit drei Zeichen: D für "dum", T für "tak" und P für eine "leere" oder P' für eine durch kleine Improvisationen ausgefüllte Pause (nach Touma verwenden die Araber I für tak und O für dum und einen Punkt . für Pause).

Im Internet findet man eine metrisch geordnete ("arabische") Wasn-Liste:

Ayyub 2/4	Yuruk Samai 6/8	Jurjina 10/8	Mukhammas 16/8	Dawr Al Kabir 28/4
Malfuf 2/4	Dawr Hindi 7/8	Awis 11/8	Nawakht Hindi 16/8	Mukhammas Turki 32/4
Samai Ta'er 3/8	Nawakht 7/4	Nim Oyun Havasi 11/8	Sadah Duyek 16/8	Sittatu Ashar 32/4
Maqsum 4/4	Masmudi Kabir 8/4	Mudawwar 12/4	Khush Rank 17/8	Warshan Arabi 32/4
Masmudi Saghir 4/4	Aqsaq 9/8	Dharafat 13/8	Awfar 19/4	Shanbar Kabir 48/4
Wahda 4/4	Samai Thaqil 10/8	Murabbaa 13/4	Fakhit 20/4	Shanbar Masri 48/4
Aaraj 5/8		Muhajjar 14/4	Hazaj 22/4	
			Shanbar Halabi 24/4	

Die folgende Abbildung zeigt die türkischen Bezeichnungen in westlicher Notation. So würde beispielsweise das beliebte Pattern "Düyek" (arabisch: maqsum) in Buchstabenschrift als

4/DT/PT/DP/TP

geschrieben. Beim Vergleich mit der "arabischen" Liste sieht man, dass einige Namen übereinstimmen (z.B. Yürük Semai, Aksak), andere aber nicht.

büyük (groß)

Nim Fahte $\frac{10}{4}$	düüm teek düm teek te ke	Şarkı Devri Revani $\frac{13}{4}$ $\frac{13}{8}$	düm tek tek düüm teek düüm teek te ke
Çengi Harbi $\frac{10}{8}$	düm tek düm tek düm tek tek düm tek tek	Nim Evsat $\frac{13}{4}$ $\frac{13}{8}$	te ka te kaa düüüm düüüm
Tek Vuruş $\frac{11}{4}$ $\frac{11}{8}$	düüm teek tek düüm teek teek	Devri Revani $\frac{14}{4}$ $\frac{14}{8}$	düüüm düüm teek düüüm teek teek
Frenkçin $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$	düm düüm düm düüm te ke te ke te ke	Raksan $\frac{15}{4}$ $\frac{15}{8}$	düm tek tek düüm te kaa düüm teek te ka

küçük (klein)

Sofyan $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{2}$	düüm te ke	Düyek $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{4}$	düm teek tek düüm teek
Nimsofyan $\frac{2}{4}$	düm tek	Müsemmen $\frac{8}{8}$	düüüm teek teek
Semai $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$	düm tek tek	Aksak $\frac{9}{8}$	düüm te ke düüm teek tek
Türk Aksağı $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$	düüm teek tek	Evfer $\frac{9}{8}$	düüm te ke düüm tek teek
Yürük ürük Semai $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$	düm tek tek düm teek	Oynak $\frac{9}{8}$	düm tek tek düüm teek teek
Devri Hindi $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$	düm tek tek düüm teek	Raks Aksağı $\frac{9}{8}$	düüm teek düüm teek
Devri Turan $\frac{7}{16}$ $\frac{7}{8}$	düüm teek teek	Curcuna $\frac{10}{16}$	düüm te kaa düüm teek tek
		Aksak Semai $\frac{10}{8}$	düüm te kaa düüm teek tek

Auf dem "Oriental Synthesizer" AT-3 von Casio befinden sich 64 "orientalische" Patterns, deren Namen wiederum von den denjenigen der beiden angeführten Listen abweichen: (12) Saidi, (2) Maksoum, (3) Malfout, (7) Baldi, (11) Zaffa, (12) Wehda Kabira, (13) Wehda, (14) Sambati, (22) Samei, (29) Dosary, (36) "Oriental1", (37) "Oriental2", (38) Cifteteli, (41) "5/9 Classic", (44) Rumeli, (47) "Classic", (54) Kardilama, (68) "9/8 Oyno", (73) Jerk Maksoum, (83) Karsi Roma. Im Internet befindet sich ein Musikbeispiel dieser Rhythmen ([download](#)):

The image shows 14 staves of handwritten musical notation, each representing a different rhythmic pattern. The patterns are numbered in circles above the staves. The notation uses various time signatures and rhythmic values (dots, stems, beams, and 'x' marks) to represent the patterns. Some patterns include additional notation like '3+2+2+3' or '2+2+2+3'.

In einer Zeile sind hier verwandte Rhythmen notiert: d.h. die Schlagabfolge ist jeweils dieselbe, nur die Verteilung der Schläge auf dum und tak ist unterschiedlich. Dies zeigt, dass ein Rhythmuspattern nicht allein durch die "nackte" Schlagabfolge, sondern durch deren klangliche Realisierung charakterisiert ist. (Das Pattern 26 kann auch als 6/8 notiert werden.)