

## Die Bağlama im nordrhein-westfälischen Musikleben

### Ein dreitägiger Kongress in Heek bilanzierte die Situation eines Kleinods

von Heike Stumpf, Hasret Tiraz und Robert v. Zahn

*Die Bağlama ist das zentrale Instrument nicht nur türkischer Einwanderer, sondern auch weiterer Kulturen in NRW. Während mehr und mehr öffentliche Musikschulen die Bağlama in ihre Angebote aufnehmen, tun sich die Musikhochschulen noch schwer mit dem Einrichtung entsprechender Studiengänge. Vom 7. bis zum 9. November tagten Musiker, Musikpädagogen, Kulturfunktionäre und Instrumentenfachleute in der Landesmusikakademie NRW und zeigten Wege auf, wie die Bağlama noch stärker in das nordrhein-westfälische Musikleben und in die Musikpädagogik einziehen kann.*

*Insbesondere tut es Not, die vielen künstlerisch hervorragenden Bağlama-Lehrer in NRW auf die Arbeit an öffentlichen Musikschulen vorzubereiten und mit Formen des kooperativen Lernens vertraut zu machen, so eines der Kongressergebnisse. Die Landesmusikakademie NRW bereitet einen Zertifikatslehrgang vor und wird ihn ab Herbst 2015 anbieten. Im Folgenden wird über den Kongress als Ganzes berichtet und dies mit Schlaglichtern auf einige der Workshops, Panels und Konzerte verbunden. Die Auswahl der Kongressteile zur Einzeldarstellung stellt keine Wertung dar.*

#### Inhalt

- I. Überblick (rvz)
- II. Workshop: Von der Improvisation zum Arrangement (ht)
- III. Workshop: Unterricht mit Kindern im Grundschulalter (hs)
- IV. Workshop: Musikgeragogik interkulturell (hs)
- V. Workshop: Bağlama-Lehrwerke (ht)
- VI. Konzerte

#### I. Überblick

Die sieben Häuser der Landesmusikakademie NRW haben in den Jahren ihres Bestehens Klänge aller musikalischen Genres erlebt. Alte Musik fühlt sich in Nienborg ebenso zu Hause wie Jazz, Avantgarde, Songwriter und weltweite Perkussion. Zwischen dem 7. und 9. November gehörte Nienborg nun den Zupfinstrumenten und unter diesen zumal der Langhalslaute Bağlama. In Workshops, Panels, Konzerten und Vorträgen gingen Fachleute Fragen zur Stellung der Bağlama im nordrhein-westfälischen Musikleben und in den Ausbildungsangeboten nach.

Dazu hatten sich Landesmusikakademie, die Hochschule für Musik und Tanz Köln, der Landesmusikrat NRW, der Landesverband der Musikschulen in NRW und das NRW-Kultursekretariat zusammengeschlossen. Seit Jahren engagieren sich diese Einrichtungen und ihre Mitglieder für den Einzug der Bağlama in die öffentlichen Bildungsangebote und für einen respektvollen Umgang der europäischen und der türkischen Musikkulturen miteinander – Zeit, eine Bilanz zu ziehen und weitere Entwicklungen zu konzipieren und einzufordern.

Herausragend war die Fülle der Workshops und Panels im Kongress. Auf bis zu neun Schauplätzen gleichzeitig beleuchteten sie die Situationen und Probleme der Bağlama im

Musikleben. Viele Tagungsteilnehmer hielten zum ersten Mal eine Bağlama in der Hand und lernten die filigrane Saitenführung und -stimmung kennen. Alpay Bozkurt stellte das Instrument in seinen Bauarten und in seinen Spielweisen in einem Workshop vor. Kemal Dinç lehrte Makam-Skalen, Fingersätze und Handpositionen im Bağlama-Spiel, Imam Yıldırım das Transponieren und das Stimmen der Bağlama. Besonderes Augenmerk des Kongresses galt dem Zusammenspiel von Bağlama und europäischen Instrumenten, dabei zumal dem Arrangieren von Werken und Volksmelodien für heterogene Ensembles.

So bildeten Tuğrul Türken und Rainer Buschmann aus Workshopteilnehmern Weltmusikbands und erarbeiteten Formen des Zusammenspiels zwischen Bağlama und Instrumenten der europäischen Kunstmusik. Koray Berat Sarı leitete Musiker dazu an, eine anatolische Melodie auf einem westlichen Instrument wiederzugeben. Yusuf Caners Workshop sprach Gitarristen an und vermittelte ihnen Grundlagen des Spiels auf der Langhalslaute – ein Workshop, der von einem zeitgleich an der Akademie stattfindenden Lehrgang zur Leitung von Zupforchestern besucht wurde. Kemal Dinç erarbeitete mit seinen Workshopteilnehmern Wege vom Improvisieren ins Arrangieren für heterogene Ensembles (s. Kapitel II dieses Berichts). Enver Yalcin Özdiker stellte typische türkische Instrumente vor und zeigte Beispiele von Arrangements für westliche und türkische Instrumente. Zu den gelungenen zählten nach seiner Ansicht Werke für die Kurzhalslaute Ud oder die Kastenhalslaute Kemençe Solo mit europäischem Ensemble. Ruddi Sodemann schilderte seine Projekterfahrungen mit dem Hürther West-Ost-Diwan Ensemble und dem Projekt KommUnity.

Weitere Workshops gingen Fragen der Vermittlung nach, Koray Berat Sarı diskutierte in einem Workshop Formen des Bağlama-Unterrichts mit Grundschulkindern (s. Kapitel III dieses Berichts), Nuray Ateş problematisierte in ihrem Workshop die interkulturelle Elternarbeit. Und Melisa Elgün beschäftigte sich mit interkultureller Musikpädagogik unter Berücksichtigung der Bağlama (s. Kapitel IV dieses Berichts). Die Gleichzeitigkeit und örtliche Verteilung der Workshops erzeugte einen Klangkosmos von Saitenklängen, der das Hauptgebäude der Akademie erfüllte und das Gehen durch die Flure zum Wandelkonzert machte.

In der pädagogischen Reichweite der Bağlama spielen die schriftlichen Unterrichtsschulen eine besondere Rolle. In der Türkei ist das Erlernen dieses Instruments längst nicht mehr Gegenstand der mündlichen Überlieferung und des Vormachens und Nachmachens. Viele Bağlama-Schulen liegen vor, doch für den Einsatz in NRW sind sie nur begrenzt zu verwenden. Deshalb diskutierte ein „Forum Lehrwerke der Bağlama“ Schulwerke und Schulansätze, die Imam Yıldırım (für „Jedem Kind ein Instrument“ [JeKi]), Yusuf Caner, Kemal Dinç und zudem Ismet Polat und Yücel Gök in Vertretung von Ulaş Hazar vorstellten. Martin Greve moderierte die lebhafteste Diskussion, die Argumente zu den Fragen austauschten, welche Spielweisen kindgerecht sind und welche Makame für Kinder geeignet erscheinen, und darum rang, ob man vorzugsweise türkisches Kulturgut spielen oder etwa auf Paganini-Bearbeitungen hinarbeiten solle.

Vor allem diese Frage einer „Entethnisierung“ der Bağlama bewegte die Gemüter, ohne zu einem konsensualen Ergebnis zu gelangen. Imam Yıldırım präsentiert die Schule, die eine Gruppe von Bağlama-Lehrern im Zuge einer von JeKi organisierten Fortbildung konzipiert und die er selbst dann für Schott fertiggestellt hat. Die Schule rückt die Bağlama in den Kontext des kooperativen Lernens, wie es bei JeKi gefordert ist. Yusuf Caner stellt seine Bağlama Schule für das erste Jahr vor, die sich an Kinder richtet (Nogatz, Düsseldorf). Kemal Dinç, der sich seit neun Jahren am Rotterdamer CODARTS auch mit Schulen beschäftigt,

stellte u.a. eine Handreichung mit Rhythmusübungen vor, die er in einem Projekt mit der LAG Musik NRW und WDR3 entwickelt hat. Die Kompatibilität zur westlichen Pädagogik ist wichtig. Martin Greve wies zum Jeki-Lehrbuch darauf hin, dass sich die Autoren zuerst die Lehrpläne des Verbands der Musikschulen für Gitarre angesehen haben und dann einiges davon in die Entwicklung des Bağlama-Lehrbuchs einbrachten. Im Falle Yusuf Caners war es der Duisburger Gitarrenlehrer Jörg Falk, der für ein pädagogisches Gerüst westlicher Prägung sorgte (s. Kapitel V dieses Berichts).

Auch WDR3 war zugegen und produzierte im Rahmen des Kongresses eine Folge seines „Kulturpolitischen Forums WDR3“. Werner Wittersheim (WDR3) moderierte ein Gespräch von Nuray Ateş (IFAK e.V. Bochum), Arif Ünal (Integrationsausschuss Landtag NRW), Christian Höppner (Deutscher Musikrat), Louwrens Langevoort (Kölner Philharmonie) und Hans Neuhoff (Hochschule für Musik und Tanz Köln) und fragte, ob die türkische Musik der Bağlama und auch die anderer Kulturen nun erfolgreich im öffentlichen Musikleben von NRW etabliert sei. Das konnten die Gesprächsteilnehmer so nicht bejahen.

Louwrens Langevoort schilderte das Bemühen der KölnMusik GmbH, mit neuen Konzertformaten, Kooperationen und speziellen Strategien der Öffentlichkeitsarbeit die gesamte Gesellschaft des Kölner Großraums anzusprechen. Aber auch mit SMS und Facebook kommt man nicht zu allen Mitbürgern durch, nicht jeder migrationsverbundene Kooperationspartner sichert den Zugang zu einer bestimmten Klientel und nicht jede Musikform kann im 2000-Plätze-Konzertsaal glaubwürdig präsentiert werden. Langevoort bekannte etwa seine Bewunderung für iranische Musik, die für ihn eine besonders artifizielle Form von Kammermusik ist, die aber gleichwohl in der Philharmonie nicht gut platziert sei.

Arif Ünal erläuterte, wie politische Reformen in NRW in den vergangenen Jahren die Integrationsräte in den Kommunen gestärkt haben, so dass man über diese auch verbessert mit Bürgern in Einwanderungs-Communities kommunizieren kann. Nuray Ateş beherrscht als interkulturelle Trainerin diese Arbeit: Sie arbeitet mit Bochumer Kindern und Jugendlichen aus Familien mit Migrationshintergrund, meist aus benachteiligten Milieus, zusammen. 21 Sprachgruppen hat ihr Trägerverein IFAK bilden müssen. Für ihre Arbeit ist der Symbolcharakter von Musik wichtig, der aber immer stark von Sprach- und Zuwanderungsgeschichte beeinflusst ist. Ihre Projekte zur Persönlichkeitsentwicklung der Kinder und Jugendlichen wären chancenlos, würden sie die individuellen Zuwanderungsgeschichten nicht ständig einbeziehen.

Christian Höppner wies darauf hin, dass die Bağlama mittlerweile an vielen öffentlichen Bildungseinrichtungen gelehrt wird und dass das Interesse an ihr sowohl bei türkischstämmigen wie bei europäisch geprägten Menschen besteht: Nordrhein-westfälische Musikschulen bieten die Bağlama an, ebenso der Wettbewerb Jugend musiziert, und zwar nun auch auf Bundesebene. Das sind Entwicklungen, die ganz im Sinne der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der kulturellen Vielfalt sind und die weiter verstärkt werden müssen. Wichtig ist es, dass nun auch die Musikhochschulen die Bağlama in die Studiengänge aufnehmen.

Hans Neuhoff vom Institut für Weltmusik der Hochschule für Musik und Tanz Köln bestätigte diese Sicht: Die Bağlama muss Hochschulinstrument werden. In Berlin wird sie bereits angeboten, aber mangels Kommunikation wenig nachgefragt. In Mannheim kann sie in Kürze bereits als Hauptfachinstrument studiert werden. An der Kölner Hochschule gibt es immerhin Bemühungen im Verbund mit Hochschulen in Detmold, Hannover, Würzburg und Weimar.

Tags darauf machte ein „Hochschulforum“ des Kongresses klar, dass die Zugangs-voraussetzungen zum Hochschulstudium in jedem Fall hoch bleiben werden. Christine Stöger, Professorin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, erläuterte, dass im Schulmusikstudium nur ein Sechstel der Creditpoints dem künstlerischen Bereich gelten, was für die Implementierung der Bağlama bedeuten würde, dass die Anforderungen für die Bewerber so hoch bleiben, dass sie auf die Aufnahmeprüfungen vorbereitet werden müssen. Nevzat Çiftçi hat bei der Einführung des Berliner UdK-Studiengangs erfahren müssen, dass sich türkische Musikschulen und Kulturvereine gegenüber der Anforderung bedeckt halten, Schüler auf die Aufnahmeprüfungen von Hochschulen vorzubereiten. Hans Neuhoff, Moderator des Forums, sah hier eine neue Aufgabe für die kommunalen Musikschulen. Viele bieten Studienvorbereitende Ausbildungen (SVA) an, sie werden sich auch auf ein Bağlama-Studium ausrichten müssen.

Dass solche Studiengänge funktionieren können, zeigte das Hochschulforum durch Praxisberichte von Kemal Dinç über die World Music Academy am CODARTS in Rotterdam, von Johannes Kieffer über die Orientalische Musikakademie und den neuen Studiengang an der Musikhochschule Mannheim sowie von Martin Greve über das Orient-Institut Istanbul und die Ausbildungsmöglichkeiten an den Istanbul Hochschulen. Doch man kann die Struktur vieler möglicher Vorbilder nicht einfach nach NRW übernehmen – das machte der Hürther Musikschulleiter Ruddi Sodemann in einem **Referat zur musikpädagogischen Verortung der Bağlama** klar: Das Instrument wurde ursprünglich meist in einem Meister-Schüler-Verhältnis gelehrt, oft damit in Unterrichtsformen des individuell gesteuerten Lernens, wie sie auch in NRW geläufig sind. Hinzu kommen muss aber eine Dimension des gemeinsamen Lernens, denn an öffentlichen Musikschulen in Deutschland wird auch Gruppenunterricht an der Bağlama angeboten, zumal im Programm „Jedem Kind ein Instrument“, in dem die Bağlama nach der bisherigen Programmkonzeption im 3. Grundschuljahr auch ins „Ensemble Kunterbunt“ einzieht. Die Hürther Musikschule lehrt die Makame in einer Gruppe von 30 Schülern und lässt diese einzelne Makame in Tischrunden ausprobieren. Dozenten gehen herum und betreuen, aber die Schüler lernen auch von Schülern am Nachbartisch, die Entdeckungen vorführen.

Das Ganze braucht gut strukturierte Lernumgebungen, eine Einbeziehung der Elternhäuser und Netzwerke in die Communities. Um kompetente Bağlama-Lehrer in die Formen des gemeinsamen Lernens und die Systeme der öffentlichen Musikschulen einzubeziehen, ist die Einrichtung einer berufsbegleitenden Zertifizierung in NRW dringend notwendig. Die Landesmusikakademie NRW bereitet bereits einen Zertifikatslehrgang vor und wird ihn voraussichtlich ab Herbst 2015 anbieten, so kündigte Akademiedirektorin Antje Valentin an.

Die Einbeziehung der Elternhäuser: leicht gesagt, schwer getan. Dass es kein Hexenwerk ist, erläuterte Nuray Ateş in einem **Referat über die Elternarbeit zwischen den Kulturen**. Ausgangspunkt muss das Wissen darum sein, dass sich die Gesellschaftsbilder zwischen Deutschen und Türken unterscheiden. In der Elternarbeit erlebte man andere Rollenzuweisungen an die Kinder durch die Eltern, die wiederum von den Rollen beeinflusst sind, in denen sie seitens ihrer Mütter und Väter standen. Aus europäischer Perspektive erlebt man oft Erziehungshaltungen, die man als falsch empfindet, die dort aber als einziges Kapital zur Verfügung stehen.

Berücksichtigen muss man migrationsspezifische Merkmale in Anbetracht einer großen Heterogenität der Bevölkerung mit Migrationshintergrund. Familien bis zur zweiten und

dritten Generation nehmen ihre Kinder oft erst ab dem Alter von acht oder neun Jahren für voll und sehen sich in einer Behütungspflicht, die etwa dem Instrumentalunterricht entgegenstehen kann. Verstärkt kann bei Menschen mit Migrationshintergrund und Diskriminierungserfahrungen der Effekt entstehen, dass bei gut gemeinten Kooperationsangeboten wie dem Mitspielen des Kindes in einem deutsch-türkischem Ensemble das Misstrauen im Vordergrund steht, ob die eigene türkische Kultur hier ernst genommen wird. Der Respekt muss im Gespräch vermittelt werden. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Kommunikationsstile unterscheiden. Es besteht die Gefahr, dass die sich auf eine Sachebene beziehende direkte Kommunikation auf deutscher Seite und die sich mehr auf eine Beziehungsebene und auf Hierarchien stützende indirekte Kommunikation auf türkischer Seite keinen gemeinsamen Nenner finden.

Wie sehen Veranstalter die Bağlama und welche Rolle spielt sie im Konzertwesen von NRW? Diesen Fragen ging eine **Diskussionsrunde von Veranstaltern** und Fachleuten nach, die unterschiedliche Veranstaltungsstätten und -formen repräsentierten. Doch ob es sich nun um eine lokale Spielstätte wie das Katakombentheater von Kazim Çalışgan in Essen handelt oder um einen größeren Jazzclub mit 1,2 Mill. € Jahresumsatz wie dem Dortmunder Domicil, für das Geschäftsführer Waldo Riedl sprach, ob es dezentrale Veranstaltungsformate wie die des Welthauses von Michael Lesemann in Bielefeld sind oder die der Orientalischen Musikakademie in Mannheim, deren Arbeit Johannes Kieffer erläuterte, deutlich wurde, dass Musiker der kulturellen Vielfalt und insbesondere Bağlama-Virtuosen von Konzerten dort kaum leben können.

Müssen sich diese Stätten in Gänze verändern, um so effektiv ihr Publikum erreichen zu können, dass ihre Arbeit wirtschaftlich auskömmlich würde? Timo Köster, Leiter der Zukunftsakademie NRW in Bochum, wollte dies nicht fordern. Vielmehr sieht er die Frage einer öffentlichen Unterstützung dieser Veranstaltung als Gegenstand einer kulturpolitischen Aushandlung. Der Wert dieser Foren liegt in der interkulturellen Begegnung, im öffentlichen Austausch von Impulsen und in der Förderung einer kulturellen Ausdrucksform, nicht im kulturwirtschaftlichen Bereich. Rita Viehoff, Projektmanagerin des Förderprogramms Musikkulturen der NRW-Kultursekretariate bietet den Mitgliedsstädten der Kultursekretariate Konzerte der kulturellen Vielfalt zu subventionierten Bedingungen an. Sie beschrieb anhand dieses Programms, wie eine solche Förderung funktionieren kann.

Welche musikalischen Inhalte Ensembles mit Bağlama den Veranstaltern bieten können, das zeigten die **Konzerte** des Heeker Kongresses eindrucksvoll. Kemal Dinç, Koray Berat Sarı und Eren Aksahin boten in einem feinfühligem Zusammenspiel anatolische, aserbaidische und andere Melodien an drei Bağlamas, wobei Kemal Dinç die Singstimme übernahm. Elif Schloshauer-Özdiker an der Violine, Alpay Bozkurt an der Bağlama sowie Enver Yalcin Özdiker an der Gitarre stellten ebenfalls spielend und abwechselnd singend Melodien des Kulturraums vor. Koray Berat Sarı, Mateusz Gaik und Mark Samama Jensen kombinierten die Bağlama mit zwei Gitarren (s. Kapitel VI dieses Berichts).

Eine Musik entstand, die alle in der nordrhein-westfälischen Gesellschaft ansprechen kann. Immer noch – so lautete eines der Ergebnisse eines von Annegret Schwiening-Scherl moderierten World-Cafés, in welchem die Kongressteilnehmer ihre Eindrücke von der Rolle der Bağlama brainstorm-artig zusammen geworfen hatten – wird die Bağlama zu sehr als Instrument privater türkischer Kreise gesehen. Die Etablierung der Bağlama im öffentlichen Musikleben wird noch zu musikalischen Schätzen führen.

(rvz)

## II. Workshop: Von der Improvisation zum Arrangement

von Hasret Tiraz

In seinem Workshop „Von der Improvisation zum Arrangement“ stellte Kemal Dinç für Interessenten Positionen auf der Bağlama vor, die die traditionelle Spielweise auf dem Instrument erweitern. Die behandelten Positionen ermöglichen das Spielen von Makamen unter Berücksichtigung der westlichen Harmonielehre und versuchen somit der Symbiose unterschiedlicher Musikkulturen den Weg zu ebnet. Ebenso bezweckt dieser Versuch eine Form positiver Verfremdung, die dazu beitragen soll, die Bağlama aus einem bisher ungewohnten Blickwinkel heraus zu betrachten.

Dinç betonte zunächst, dass sowohl Makame als auch die westliche Harmonielehre jeweils für sich einen gewissen Grad an Erfahrung voraussetzten, der für das umfassende Verständnis der von ihm vorgestellten Positionen nötig sei. Um jedoch einen ersten Eindruck zu vermitteln, wurde ein improvisiertes Vorgehen bevorzugt. Zu einer Melodiestimme in einem 6/8 Taktschema wurden zwei weitere Begleitstimmen aufgeschrieben und nacheinander gespielt. Dabei wurden unterschiedliche Spieltechniken ausprobiert und schließlich notiert. Durch Arpeggio beispielsweise wurden verschiedene Akzente gesetzt, die das kurze melodische Stück von acht Takten unterstützten.

Die Bağlama fungierte in der anatolischen Volksmusik ursprünglich als Begleitinstrument des Gesangs und trat nur selten solistisch auf. Auch der Gedanke einer mehrstimmigen Orchestration ist der traditionellen Bağlama weitestgehend fremd. In diesem Sinne bot der Workshop eine Perspektive dafür an, die Bağlama auch außerhalb ihres gewohnten Rahmens zu verorten. Mehr als ein bloßer Unterricht sollte er Anlass dazu geben, ein experimentierendes Spielen auf dem Instrument zu erproben, das seinerseits eine musikphilosophische Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten darstellt.

Insgesamt diente diese Vorgehensweise dazu, einen sehr allgemeinen Einblick in die Vielfalt technischer Umsetzungen zu gewähren. Der Kurs setzte sich aus unterschiedlich fortgeschrittenen Teilnehmerinnen und Teilnehmern zusammen, die verschiedenen Alters und nicht allesamt Bağlama-Interpreten waren. Der Workshop eröffnete Raum für unterschiedliche Blickwinkel einander zu begegnen. Auf der Grundlage der notierten Partitur konnten zwischen ihnen Brücken geschlagen und somit gegenseitige Empathie gefördert werden. Dinç hat seinen Ansatz bisher in vielen Workshops und sonstigen Unterrichtseinheiten allmählich zu einer eigenen Schule weiterentwickelt, die schriftlich veröffentlicht werden wird.

## III. Workshop: Unterricht mit Kindern im Grundschulalter

von Heike Stumpf

Was schon für Erwachsene und Jugendliche gilt, ist in besonderer Weise beim Unterrichten von Kindern im Grundschulalter zu beachten: ohne Motivation und Spaß geht gar nichts. Beim Bağlama-Unterricht fängt das schon beim Stimmen der Instrumente an. Je nach Größe der Gruppe braucht der Lehrer dafür so lange, dass die Kinder in der Zwischenzeit unbedingt eine Beschäftigung bekommen müssen, die das Warten vergessen lässt und mit nicht allzu viel Geräusch verbunden ist. Man kann z.B. „Stille Post“ spielen, wie dies der Workshop-Dozent und Bağlama-Lehrer des Programms „Jeden Kind ein Instrument“ Koray Berat Sarı gerne macht, oder man lässt, wie eine Workshop-Teilnehmerin empfiehlt, die Kinder Noten ausmalen oder das „Chefspiel“ spielen (ein Kind darf dirigieren, die Kinder, deren

Instrumente gerade nicht gestimmt werden, spielen auf ihren noch ungestimmten Instrumenten). Fortgeschrittene ältere Kinder können später selbst mit einem Stimmgerät stimmen, bis zum 4. Schuljahr klappt das aber nicht. Damit der schwere Korpus der Bağlama beim Spielen nicht abrutscht, empfiehlt der Dozent ein rutschfestes Tuch, wie dies auch bei Mandolinen zum Einsatz kommt. Die Stühle dürfen nicht zu hoch sein, eine Fußbank verhindert ebenfalls das Abrutschen des Instruments.

Wenn der eigentliche Unterricht losgeht, sollte die Lust und nicht der Frust befördert werden. Daher spielen die Kinder nicht alle dieselbe Stimme – ein Abweichen macht sich dann nämlich peinlich bemerkbar und demotiviert diejenigen Kinder, die sich mit ihrer Spielfertigkeit am unteren Ende des Leistungsspektrums bewegen. Vielmehr erhält jedes Kind vom Lehrer eine eigene Stimme. Die fortgeschritteneren Schüler die Melodiestimme oder eine anspruchsvolle Melodie-Begleitstimme. Die weniger fortgeschrittenen Kinder einen ausgedünnten Satz mit den Hauptnoten als halben Noten bis hin zu einer Bordunstimme auf einer leeren Saite. So haben alle Spaß, die Stimmen fügen sich zu einem schönen Ganzen zusammen, ausbleibende oder auch mal falsche Töne fallen dabei nicht so ohrenfällig ins Gewicht. Dabei sollten die einfachen Stimmen optisch in der Mitte platziert werden, damit kein leicht erkennbares Ranking entsteht und Kinder sich zurückgesetzt fühlen, wenn sie „nur“ die 4. Stimme spielen. Man kann die Stimmen statt zu nummerieren auch einfach mit dem Namen der jeweiligen Kinder bezeichnen. Das macht dann noch mehr Spaß!

Damit ist klar, dass ein Notensatzprogramm zu den unverzichtbaren Voraussetzungen einer guten Unterrichtsgestaltung gehört. Ein Programm wie Sibelius 6 kann z.B. schon für Bağlama (und alle anderen Instrumente) transponiert notieren. Über die Wiedergabe als Midi-File ist es möglich, sich das Ergebnis vorher anzuhören, sogar Vierteltöne sind programmierbar. Die Bağlama-Stimme klingt wie die der Gitarre eine Oktave tiefer als notiert.

Beim Anfertigen der Stimmen ist darauf zu achten, die Noten für Kinder größer zu machen als für Erwachsene, bewährt hat sich auch, zur besseren Unterscheidung mit Farben zu arbeiten. Koray Berat Sarı verwendet beides, Notenbuchstaben und Solmisation. Die Kinder haben noch Probleme zu erkennen, ob eine Note auf einer Linie oder zwischen den Linien steht. Eine Workshop-Teilnehmerin berichtet, dass sie ihren Schülern mit Eselsbrücken wie „Das arme a wohnt alleine dazwischen“ hilft.

Um den Spaß am Üben zu befördern, kann man einen Play-along-Rhythmus unterlegen. Mittlerweile gibt es dafür sogar Apps für das Smartphone. Oder man lädt Grooves aus dem Internet herunter oder gibt den Kindern eine CD mit Grooves mit.

Texte sind ebenfalls ein wichtiges Hilfsmittel – seien es lustige Liedtexte (z.B. aus Heinz Teucherts „Meine Gitarrenfibel“) oder Wörter und Sätze, die für die verschiedenen Rhythmen stehen, besonders wenn es um den Wechsel von geraden und ungeraden Rhythmen geht. Der kleine Fußballfan übt z.B. mit „Bayern München – Bayern München – Borussia Dortmund“, das ist viel spannender als zu zählen; oder man fühlt sich durch Mitsprechen von „Kuba – Panama – Kuba – Chile“ gleich schon als Weltenbummler. Für einen Vierer-Rhythmus wird auch gerne – pardon – „Hühnerkacke“ genommen. Mit anderen Worten: Man muss die Kinder dort abholen, wo sie sind.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Workshops durften selbst die Bağlama ausprobieren und bekamen je nach Vorkenntnissen und Fertigkeiten verschiedene Stimmen zugeteilt. War die eine bereits mit einem Ton ausgelastet, fühlte sich der andere von der nicht

verzierten Melodiestimme unterfordert und verspielte sich prompt ... eine ganz normale Unterrichtssituation also.

Im abschließenden Gespräch wies die Geschäftsführerin des Landesverbands der Musikschulen Annegret Schwiening-Scherl darauf hin, dass ein Zertifikatskurs eingerichtet werden soll, der Bağlama-Lehrer dazu befähigt, Bağlama an kommunalen Musikschulen zu unterrichten. Es sei dafür nicht wichtig, ein großer Künstler, sondern ein guter Lehrer zu sein; dementsprechendes Gewicht soll der (musik-)pädagogische Anteil der Fortbildung sein. Koray Berat Sarı selbst hat durch sein Studium an der Aachener Musikhochschule sehr gute Kenntnisse in Fachdidaktik erwerben können. Dies beruhe darauf, dass sein Lehrer Jörg Falk als Fachbereichsleiter an der Duisburger Musikschule eine jahrzehntelange Erfahrung besitze, häufig reichten die fachdidaktischen Kenntnisse der Bağlama-Spieler nicht aus.

#### IV. Workshop: Musikgeragogik interkulturell

von Heike Stumpf

Melisa Elgün ist eine der wenigen Musikpädagoginnen, die sich mit der Frage beschäftigt, was sein wird, wenn türkische Migrantinnen und Migranten in deutsche Alten- und Pflegeeinrichtungen kommen. Dies wird zunehmend Realität, denn auch die türkische Einwanderungsgesellschaft hat sich verändert. Die ältere Generation verzichtet aufgrund der in Deutschland lebenden Familie sowie der besseren Gesundheitsversorgung zunehmend auf eine Rückkehr ins Herkunftsland. Das Prinzip der musikalischen Arbeit mit Seniorinnen und Senioren basiert aber darauf, diese mit der Musik, die ihnen etwas bedeutet und mit der sie sozialisiert wurden, abzuholen.

Ihr musikpädagogisches Studium an der Kölner Hochschule für Musik und Tanz hat Melisa Elgün 2012 mit einer Diplomarbeit zum Thema „Elementare Musikgeragogik mit türkischen Migranten – Anregungen zu einer interkulturellen Praxis“ abgeschlossen. Ihr Projekt wurde mit dem Preis der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen und des Verbands deutscher Musikschulen für das Fach Musikpädagogik ausgezeichnet. Im Sommersemester 2013 erhielt sie an der Kölner Hochschule gleich einen Lehrauftrag im Bereich Musikpädagogik und leitete dort eine Praxis-Gruppe mit Studierenden in einem Seniorenzentrum mit Menschen mit unterschiedlich geprägtem kulturellen Hintergrund. Ihre Vermittlungsrolle zwischen den Kulturen festigte Elgün durch ein Auslandsstudium am Devlet Konservatuarı in Istanbul. Ihr eigener bi-kultureller Hintergrund hat sie zudem für die Fragestellung der interkulturellen Musikarbeit sensibilisiert. Zur Zeit absolviert sie noch eine zertifizierte Weiterbildung zur Kulturgeragogin an der Fachhochschule Münster.

Im Workshop stellte Elgün ihre filmisch dokumentierte Arbeit im Städtischen Senioren- und Behindertenzentrum Köln-Mülheim vor. Die musikgeragogischen Angebote verfolgen keinen musiktherapeutischen Ansatz, es geht nicht darum zu heilen, sondern einen Beitrag zur Lebensqualität im Altenheim zu leisten. Die Gruppen sollten nach Möglichkeit ausgewogen sein, also ähnlich viele Teilnehmende mit und ohne Migrationshintergrund umfassen. Anzustreben ist, dass während des Musikangebots auch Pflegepersonal anwesend ist, das in Notfällen oder bei Toilettengängen behilflich sein kann.

Elgüns interkultureller Ansatz nimmt gleich bei der Begrüßung der Heimbewohner Rücksicht auf die Herkunft. So werden die türkischen Teilnehmer – wie es üblich ist – mit Vornamen angesprochen (mit dem Zusatz „hanım“ für Frauen und „bay“ für Männer) und auch die Bedeutung vor allem der türkischen Namen erklärt. Es gibt jeweils türkische und deut-

sche Begrüßungs- und Abschiedslieder. Ein Lied wie „Bruder Jakob“ gibt es im Deutschen wie im Türkischen („Tembel çocuk“) und bietet sich daher an, zweisprachig gesungen zu werden. Elgün empfiehlt des Weiteren einfache Lieder wie das Volkslied „Üsküdar“ oder „Cilli bom“ und „Domates, biber, patlican (Tomaten, Paprika, Aubergine)“. Auf diese Weise kommt es ganz automatisch zu einem interkulturellen Austausch und zu einer gegenseitigen Wertschätzung. Die Ansprache der Musikpädagogin sowohl auf Deutsch als auf Türkisch hilft sehr, um Zugang zu den Menschen zu bekommen. Wichtig ist es, die gerade beim ersten Treffen mehr oder weniger offen zutage tretenden Vorbehalte zu überwinden und vorhandene Spannung aufzulösen. Werbematerial sollte in zweisprachigen Flyern und Aushängen präsentiert werden.

Als mitgebrachte Musikinstrumente kommen neben den in der Elementaren Musikpädagogik üblichen solche türkischer Herkunft in Frage wie Bağlama (Langhalslaute), Darbuka (Bechertrommel), Kemence (Kniegeige), Ney / Kaval (Holzblasinstrumente) und Ud (Kurzhalslaute); Tücher, Bälle und weitere für die Altenarbeit vorhandene Materialien können ebenfalls einbezogen werden.

Von Demenz betroffenen Heimbewohnern gelingt es allerdings nicht, sich die neuen Lieder zu merken. Eine Workshop-Teilnehmerin berichtete von ihrer Mutter, die einen Schlaganfall hatte und die durch einen bestimmten Maqam (Modus in der arabischen und türkischen Kunstmusik), der stundenlang gespielt wurde, wieder ins Leben zurückgeholt werden konnte – sie fing an zu weinen. Die emotionale Ebene in der Musikarbeit in den Alten- und Pflegeheimen ist sehr wichtig. Der Heimleitung fehlt häufig das Bewusstsein für diesen Zugang und die Unterschiede in Abhängigkeit von der Herkunftskultur. Die Bağlama als Instrument bei musikpädagogischen Angeboten könnte diesen Zugang bei Migrantinnen und Migranten aus der Türkei in besonderer Weise öffnen. Elgün verwies zudem auf die Möglichkeit, authentische Musikaufnahmen aus dem Internet herunterzuladen und dadurch ein Stückchen türkischer Heimat in das Altenheim zu bringen.

Der Workshop machte deutlich, wie viel noch zu tun ist, um Altenheime auf die Migrantengeneration einzustellen, die schon lange in Deutschland lebt, aber im Alltag stark ihrer Herkunftskultur verbunden geblieben ist. Neben geänderten Speiseplänen und mehrsprachigen Pflegekräften gehören auch interkulturelle Musikangebote auf die Wunschliste. Aber viele Leitungen und Träger von Heimen haben in erster Linie ihre Kostenstrukturen im Blick und Musik wird eben nicht als notwendige Medizin verstanden, sondern allenfalls als optionales Wellnessangebot. Damit verschlafen die Heime aber den demografischen Wandel im eigenen Haus: „Tembel çocuk, tembel çocuk ...“

## V. Workshop: Bağlama-Lehrwerke

von Hasret Tiraz

An manchen deutschen Musik- und Grundschulen wird die Bağlama bereits konsequent in die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen eingebunden. Da erscheint es sinnvoll, den Lehrkräften auch eine entsprechende Ausbildung an Hochschulen zu ermöglichen. Initiatoren solcher Ausbildungsgänge können sich bei ihrem Streben, der Bağlama eine universitäre Etablierung zu ermöglichen, zwar an türkischen Universitäten orientieren, jedoch stellt der Umgang mit jüngeren Schülern eine gesonderte Situation dar. Die traditionelle Instrumentalpädagogik behandelt die Frage nach dem Unterricht mit Kindern nur sekundär und kann daher bloß als grobes Muster fungieren.

Im Workshop "Forum Bağlama-Lehrwerke" wurden unter der Moderation von Dr. Martin Greve vier unterschiedliche Konzepte zur Vermittlung der Langhalslaute vorgestellt, die für den Bağlama-Unterricht an deutschen Schulen konzipiert wurden.

Imam Yıldırım präsentierte den ersten Band des JeKi-Lehrbuches, der für den Unterricht an Grundschulen konzipiert wurde und im Jahre 2013 erschienen ist. Nicht auf den Gruppenunterricht begrenzt, bieten sich der Aufbau und die Aufgabenstellung vor allem für die Einzelarbeit an. Das Werk kann chronologisch durchgegangen sowie als Materialsammlung für den Unterricht mit Kindern genutzt werden. Das Werk ist auf Deutsch verfasst, es sind auch einige Liedbeispiele in türkischer Sprache darin vorhanden. In diesem Sinne stellt dieses Buch eine bisher nicht übliche Schule dar, die im Unterschied zu vielen erstrangig türkischen Einführungen eine gemeinsame Grundlage für Schülerinnen und Schüler unterschiedlicher sprachlicher Herkunft bietet. Nichtsdestotrotz kann dies leicht zu einer eingeschränkten Sicht auf die Bağlama führen, sofern ihre historische Verflochtenheit mit der anatolischen Musikkultur überblendet wird.

Zwar wird die Mikrotonalität, insbesondere der Ton b2 dadurch besonders hervorgehoben, als ihm ein gesonderter Abschnitt gewidmet wird, jedoch geschieht dies weitestgehend losgelöst von dem Funktionszusammenhang in der traditionellen Verwendung der Bağlama. Das Verständnis des Instruments (Logik seines Gebrauchs und Aufbaus), das aus guten Gründen durch die einsprachige Konzeption des Buches begünstigt werden möchte, wird wiederum durch derartige Dinge erschwert. Die Traditionsgebundenheit sollte nicht ausgeblendet werden, weil die Positionen etc. in direktem Zusammenhang mit den Makamen/Tonleitern stehen. Da eine revidierte, wie auch immer neuartige Praxis in diesem Buch nicht systematisch herausgearbeitet wird, ist die Auswahl und Reihenfolge der Übungen und Lieder aus methodologischer Sicht nicht immer einleuchtend.

Eine geeignete Relation zwischen der türkischen und deutschen Sprache versuchte Yusuf Caner mit seiner Schule „Meine Bağlama“ zu exemplifizieren, die in 2009 erschienen ist. Das bilinguale Arbeitsbuch richtet sich an Kinder zwischen sechs und zehn Jahren. Dieses Werk umfasst 30 Musikbeispiele, die aus türkischen und anderen internationalen Musikkulturen stammen und die Caner auf einer beiliegenden CD als Aufnahmen vorlegt. Er versucht, eine ganzheitliche Vermittlung der Bağlama zu erzielen, wobei die Texte der Lieder eine unterstützende Funktion in Bezug auf die bewusste Aneignung verschiedenster Elemente des Instruments spielen. Ähnlich wie das JeKi-Buch empfiehlt sich auch dieses Werk für die Einzelarbeit der Schülerinnen und Schüler, die sich neben dem Musizieren auch malerisch Zugang zur Bağlama verschaffen können. Caner versucht, durch das mehrsprachige Repertoire die Bağlama vielseitig zu vermitteln, so dass Kinder durch sprachliche Barrieren dabei nicht abgehalten werden. Die einzelnen Beispiele stehen jedoch weitestgehend für sich, da eine übersetzende Vermittlung zwischen ihnen nicht konsequent ausgeführt wird. Das Verständnis des Instruments könnte durch eine mehr transkulturelle Hinführung gesteigert werden, bei der auch Grenzen der Sprachen zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit der Bağlama gemacht würden.

Ein drittes pädagogisches Konzept lieferte Ulaş Hazars Buch, das noch nicht erschienen ist und das stellvertretend für Hazar dessen Kollege Yücel Gök vorstellte. Mehr noch als die beiden vorherigen Werke unterstrich Gök die Universalität der Musiklehre und stellte den ersten von insgesamt fünf geplanten Bänden für Bağlama als zentrales Buch für Interessenten unterschiedlichster Altersstufen vor. Diese Universalität der Musik soll der Bağlama

zur internationalen Rezeption verhelfen und sie aus ihrer Verortung in der anatolischen Musikkultur befreien.

Das Buch enthält eine allgemeine Einführung in die Notenlehre, auf die eine differenziert anmutende, jedoch weitestgehend unbegründete Sammlung von Stücken türkischer Sprache folgt. An diesem Punkt kommt das Buch den üblichen Konzepten der traditionellen Bağlama-Pädagogik nahe. Ebenso umfasst das Werk einen Katalog von diversen Bağlama-Arten, der den Schülerinnen und Schülern eine Orientierung für den Erwerb eines Instrumentes dienen soll. Die Schule zielt auf die Vermittlung der Bağlama an alle Interessenten ab, ungeachtet ihrer ethnisch-kulturellen Herkunft. Gök zufolge erlaube es die Natur der Sache, die Langhalslaute zu „ent-ethnifizieren“ und es erst dadurch einem Weltinstrument zu machen. Als Muster dazu galt das zu Anfang gezeigte Video von Hazar, der auf der Langhalsbağlama ein Stück von Paganini interpretiert. Gerade das klassizistisch-aufklärerische Verständnis von qualitativer Musik stellt für Gök die einzige Möglichkeit für die internationale Anerkennung der Bağlama dar. Da die internationale Etablierung der Bağlama ihm zufolge nur über die Negation der kulturellen Zugehörigkeit geschehen kann, bleibt der Aufbau und der Inhalt des Buches aus methodologischer Sicht unbegründet. Die Bağlama wird darin mithilfe eines gewöhnlichen türkischsprachigen Repertoires zu vermitteln versucht, das Hazar mit Ratschlägen und Empfehlungen für die Schüler ergänzt.

Um den Fokus von den „eigentlichen“ kulturellen Hintergründen der Bağlama und der normativen Frage nach ihrer Identität in Deutschland schließlich auf das Instrument an sich zu lenken, rückte Kemal Dinç den experimentierenden Zugang zur Bağlama in den Vordergrund. Nachdem er kurz den Bağlama-Studiengang an der CODARTS Hochschule für Musik inhaltlich rekapitulierte, berichtete er von seinen Erfahrungen mit Jugendlichen. Dazu präsentierte er einige Materialien zu Positionen auf der Bağlama und zu Makam-Tonleitern, die noch nicht veröffentlicht worden sind.

Ebenso bezog sich Dinç auf das Musikprojekt „Kelebek-Schmetterling“ der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NRW mit dem WDR, in dessen Rahmen er mit Kindern einen spielerischen Umgang mit der Bağlama und ihrem traditionellen Repertoire erprobt habe. Ungerade Taktschemata waren dabei primäres Anliegen. Sie sollten trommelnd erkannt, verstanden und nachempfunden werden. Ausgehend von seiner bisherigen Beschäftigung mit jungen Menschen betonte Kemal Dinç stets, bei der schulischen Vermittlung der Bağlama auf intuitive, emotionale Herangehensweise zu setzen und somit die Musikalität des Instruments hervorzuheben. Der intuitive, primär musizierende Zugang zur Bağlama räumt den Kindern mehr Raum ein, den Unterricht mit zu gestalten. Dieser Ansatz orientiert sich an der transkulturellen Musiksozialisation der Kinder in Europa, die ihre eigenen Interessen dadurch besser zur Geltung bringen können und dadurch die Frage nach der kulturellen Zuordnung der Bağlama hinten anstellen. Auf dieser Grundlage fordert Kemal Dinç die Produktion neuer Repertoires für die Kinder, die den historischen Volksmusikkanon erweitern sollen.

Auf der Grundlage eines strukturierten, systematisch zusammenhängenden Entwurfs würde es dem Publikum leichter fallen, den von Dinç thematisierten Punkten zu folgen und diese zu diskutieren, obwohl sein Ausgangspunkt für die Großzahl der anwesenden Bağlama-Pädagogen nachvollziehbar war. Eine gelungene Anknüpfung an die Theoreme und ihre produktive Umsetzung würde durch eine schriftliche Gesamtskizze wesentlich begünstigt werden.

Die Präsentation der vier genannten Ansätze gab Anlass für eine rege Diskussion. Lehrwerke für eine Bağlama in Deutschland, speziell in NRW, zu schreiben, stellt uns eigene Anforderungen, die richtig erkannt und behandelt werden müssen. Dies ist die Voraussetzung einer angemessenen Ausbreitung der Bağlama-Pädagogik sowohl an Schulen als auch an Hochschulen.

## VI. Konzerte

von Hasret Tiraz

### VI.1. Trio Kemal Dinç

Am 7.11.2014 fand das erste Konzert der Veranstaltung mit dem Trio Kemal Dinç stand. Nachdem Kemal Dinç zuerst solistisch Beispiele der anatolischen Volksmusik mitunter singend dargeboten hatte, leitete er auf eigene Arrangements über, die im Anschluss von Eren Akşahin und Koray Berat Sarı begleitet wurden. Verwendet wurden unterschiedliche Arten der Bağlama-Familie, deren Zusammenspiel einen interessanten Klangteppich erzeugte, das sich von der klassischen Darbietung der traditionellen türkisch-aserbaidschanischen Musik abhob. Dies wurde durch die Anwendung verschiedener Spieltechniken der Bağlama potenziert. Die Ästhetik der Langhalslaute, die im Kontext der traditionellen Performanz der anatolischen Volksmusik zugunsten einer ‚angemessenen‘ Wiedergabe des Repertoires eine untergeordnete Kategorie darstellt, erfuhr auf diesem Wege eine neue Gewichtung, die nicht nur den fachkundigen Bağlama-Interpreten bzw. -Rezipienten auffiel. Das Trio schien sich bewusst dagegen zu wehren, eine nostalgische Kontinuität der Tradition zu suggerieren, sondern eine eigene Authentizität anzustreben. Beispiele aus der anatolischen Volksmusik erklangen als eine nur zitierende Wiederbelebung der historischen Kultur. Dabei wurden Nebenklänge und -geräusche, die in der klassischen Aufführung der Volksmusik gewöhnlich ausgeblendet werden, als fester Bestandteil der Darbietung behandelt und experimentell eingesetzt. In diesem Sinne wurde die traditionelle Spielweise auf der Bağlama absichtlich gebrochen, um eine eigentümliche musikalische Sphäre zu erzeugen.

### VI.2. Trio Ahenk

Der Konzertabend am Samstag wurde mit dem Trio Ahenk eröffnet. Enver Yalcın Özdiker (Gitarre), Elif Schloßhauser-Özdiker (Violine) und Alpay Bozkurt (Bağlama) spielten und sangen Liebeslieder, die überwiegend aus der türkischen Volksmusik stammen. Die Klangbeispiele in diversen Makamen ermöglichten einen romantischen Eindruck der facettenreichen Musikkultur Anatoliens.

Die Instrumentenbesetzung des Trios stellt eine Erweiterung der traditionellen Darbietung dieses Repertoires dar. Historisch war die Bağlama wichtiges Medium der Kulturstiftung, auch wenn sie überwiegend solistisch auftrat, um den Gesang zu unterstützen. Die Kombination mit anderen Saiteninstrumenten erweitert ihre Ausdrucksmöglichkeiten, insofern sie dadurch in ihrer Eigenart als Melodieinstrument bestärkt wird, ohne jedoch das harmonische Zusammenspiel zu stören, sondern zu bekräftigen: ‚Ahenk‘ bedeutet im Türkischen wörtlich ‚Einklang‘ bzw. ‚Wohlklang‘. Als ein dichtes Geflecht aus wohlwollenden Stimmen und Klängen exemplifizierte die Musik des Trio Ahenk eine mögliche Anknüpfung an die türkische Volksmusiktradition jenseits der Kontrastierung von östlichen und westlichen Musikinstrumenten.

### VI.3. Trio Koray Berat Sarı

Ein zweites Beispiel für das Zusammenspiel von Bağlama mit anderen Saiteninstrumenten lieferte das Trio Koray Berat Sarı, das die Konzertreihe des Kongresses erfolgreich abrundete. Die instrumentale Darbietung umfasste traditionelle Stücke aus der Türkei sowie auch aus Lateinamerika und eigene Kompositionen, die Koray Berat Sarı (Bağlama), Mateusz Gaik (Gitarre) und Mark Samama Jensen (Gitarre) gemeinsam, aber auch solistisch spielten.

Auch wenn in der traditionellen Volksmusik, in der die Bağlama historisch ihre originäre Verortung hatte, instrumentale Stücke überliefert sind, waren diese in erster Linie an ihren sozio-kulturellen Nutzen – beispielsweise als Ritualmusik – gebunden und genossen jenseits der Tradition kaum eine ontologische Eigenständigkeit als Kunstwerke. Aus diesen Gründen kann nur bedingt von einer instrumentalen Musikkultur für Bağlama gesprochen werden. Mit ihrem Austritt aus der traditionellen Musikkultur betritt die Langhalslaute neue Räume der experimentellen Selbstentfaltung. Die Konfrontation mit anderen Strömungen eröffnet für die Bağlama Dimensionen der vielseitigen Erweiterung.

Die Performanz des Trios gewährte der Bağlama nach diesem Verständnis offenkundig die Präsentation ihres musikalischen Potenzials. Zwar wurde dies durch den Gebrauch mehrerer Spieltechniken gelegentlich besonders hervorgehoben, jedoch dienten die Arrangements der Stücke überwiegend einer polyphonen Verschmelzung der Instrumente, als dessen Resultat ein eigenständiger Sound gewonnen werden konnte.