

"Was hätte Ziryāb zur heutigen Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt..."

Autor(en): **Touma, Habib Hassan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **1 (1977)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868837>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„WAS HÄTTE ZIRYĀB ZUR HEUTIGEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS
MITTELALTERLICHER GESÄNGE GESAGT...“¹

VON HABIB HASSAN TOUMA

Wer ist Ziryāb, dessen Rat wir hier suchen? Ziryāb war – den Berichten zufolge – ein großer arabischer Musiker und Sänger des Hofes Hārūn al-Rašīds. Er verließ Bagdad im 9. Jahrhundert nach einer Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Iṣḥāq al-Mauṣilī und wanderte nach Andalusien aus, wo er in Córdoba eine Musikschule gründete und die Musiktradition der klassischen arabischen Schule einführte. Er befreite die traditionelle altarabische Musik von ihrem Klassizismus und schuf die Form der Nūba in ihren neuen Zügen. Der Text der Nūba bestand zu seiner Zeit aus mehreren Verszeilen mit verschiedenen Endreimen, die zur Begleitung unterschiedlicher rhythmischer Formeln (Wazn genannt) der Trommel gesungen wurden. Die Aufführung einer Nūba erfolgte in einer einzigen Maqām-Reihe (dazu später mehr). Ziryābs Anweisungen entsprechend, mußte der Sänger eine bestimmte Reihenfolge der Lieder und ihr Tempo einhalten. Der Einfluß der Ziryāb-Schule in Córdoba war so groß, daß seine Lehre nicht nur in Sevilla, Toledo, Valencia und Granada richtungsweisend war, wo neue Musikschulen seine Neuerungen einführten, sondern bis heute im nordafrikanischen Raum tradiert wird, wo wir der andalusischen Nūba in der Form begegnen, wie man sie zu Ziryābs Zeiten beschrieben hat. Auch soll Ziryāb den vier Saiten des ‘ūd, die nach den vier Körpersäften in der antiken Medizin benannt waren und entsprechend die vier Temperamente des Menschen darstellten, eine fünfte Saite hinzugefügt haben. Außerdem färbte er die höchste Saite (Zīr) gelb, als Symbol für Galle, die zweite Saite von oben (Maṭnā) rot (Blut), die dritte Saite von oben (Maṭlat) weiß (Phlegma) und die tiefste (Bamm) schwarz (schwarze Galle). Ziryāb fügte eine fünfte Saite, die Seele, hinzu, da ohne Seele die vier Körpersäfte nicht existieren können. Ziryāb riß die Saiten des ‘ūd statt mit dem bisher üblichen Holzplektrum mit dem Kiel einer Adlerfeder an, der bis heute in der gesamten arabischen Welt gebraucht wird. Schon im Mittelalter fand der ‘ūd über Spanien und Byzanz sowie durch die Kreuzfahrer seinen Weg nach Europa. Die Troubadours, Trouvères und wandernden Musikanten griffen zu diesem Instrument, um ihre Gesänge zu begleiten. Die Bezeichnungen der verschiedenen europäischen Sprachen, *Laute*, *alaude*, *laúd*, *luth*, *liuto* oder *lute* gehen auf das arabische *al-‘ūd* zurück und erinnern noch heute an das Goldene Zeitalter, das dieses Instrument in Europa erlebte.

¹ Der Titel des Beitrages nimmt eine Anregung von Thomas Binkley auf. Der Text bietet eine erweiterte Fassung des vorbereitenden Papiers. Er verbindet Antworten auf Fragen nach der arabischen und insbesondere der andalusischen Musik, wie sie während des Gesprächs immer wieder begegneten, mit Bemerkungen zu zwei der ausgewählten Aufnahmen. Die arabischen Beispiele sind im Blick auf die Tonalität der berücksichtigten Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ ausgewählt.

Was hätte nun der große Ziryāb zur heutigen Aufführungspraxis der Gesänge des 12. und 13. Jahrhunderts gesagt? Er hätte mit Sicherheit folgende Fragen aufgeworfen:

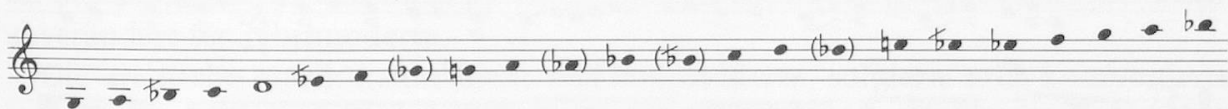
- 1 – Stimmt es mit dem Tonsystem und mit den Intonationen?
- 2 – Wozu soll die Notenschrift dienen, wer hat sie erfunden und warum?
- 3 – Achtet Ihr auf die modalen Eigenschaften der Musik und deren Gefühlsgehalt?

Mit diesen drei Fragen will ich mich im folgenden beschäftigen, wobei zu betonen ist, daß die drei Komplexe voneinander nicht zu trennen sind: eine modale Struktur im arabischen Sinne setzt eine mit dem Gefühlsgehalt verbundene Hierarchie der Töne voraus, der Gefühlsgehalt der modalen Struktur wiederum ein nicht-temperiertes Tonsystem. Die Darstellung einer modalen Struktur geschieht durch eine improvisierte melodische Linie, die, auf dem nicht-temperierten System basierend, die Hierarchie der Tonstufen in dem zu realisierenden Gefühlsgehalt beachten muß. In der arabischen Musik heißt dieses Phänomen schlicht und einfach: Maqām.

Ein Maqām ist eine durch die Improvisation realisierte vokale oder instrumentale Musikform, die einen Gefühlsgehalt darstellt. Charakteristisch für den Maqām ist seine feste tonräumliche und seine freie rhythmisch-zeitliche Organisation. Das bedeutet, daß sich die melodische Entfaltung auf bestimmte Töne konzentriert und damit für jeden Maqām charakteristische Tonebenen entstehen läßt, ohne daß die zeitlich-rhythmische Gestaltung einer bestimmten, bereits festgelegten Organisation unterliegt. Ein Maqām ist also ein Improvisationsverfahren, in dessen Ablauf der Improvisator die lineare Entwicklung derart in den Vordergrund stellt, daß sie zum entscheidenden Faktor der gesamten musikalischen Gestaltung wird – im Gegensatz zum zeitlichen Moment, das in der Maqām-Darstellung keiner bestimmten Organisationsform unterworfen wird. Noch einmal anders formuliert, liegt das Merkmal des Maqām in einer freien Organisation des Rhythmisch-Zeitlichen und in einer verbindlichen Organisation des Tonräumlichen. So gibt es hier weder feststehende, regelmäßig wiederkehrende Taktschemata noch ein gleichbleibendes Metrum. Der Rhythmus kennzeichnet zwar den Stil des Ausführenden und hängt von dessen Spielweise und Spiel- beziehungsweise Gesangstechnik ab, aber er ist für den Maqām als solchen nicht charakteristisch. Dies ist einer der Gründe dafür, daß man – aus europäischem Blickwinkel – den Maqām gelegentlich als eine formlos improvisierte Musik ansieht, vor allem, weil klare, festumrissene „Themen“ sowie deren Verarbeitung und Variierung fehlen, und nicht zuletzt auch, weil der arabische Improvisator den Maqām natürlich ohne Partitur vorträgt. Deshalb hätte Ziryāb nach der Notenschrift und deren Schreiber gefragt; denn dieses Improvisationsverfahren kann nicht genau in Noten aufgezeichnet werden. Versucht man es dennoch, so kann man nur einen Teil davon, ein Skelett beziehungsweise ein Gerüst niederschreiben.

Der Maqām ist also eine Musikform, die durch eine der jeweiligen Maqām-Reihe eigene, festliegende tonräumliche Organisation dargestellt wird. Der Begriff Modus existiert nicht in der arabischen Musik; er wurde von den Europäern am Anfang

des 20. Jahrhunderts in ihren ersten Abhandlungen über die arabische, türkische, indische, iranische Musik benutzt, von den Arabern übernommen, und paradoxerweise erwartet neuerdings der Europäer vom Araber eine Erläuterung zum Begriff Modus in der arabischen Musik. Da der arabische Musikwissenschaftler seinem europäischen Kollegen eine Antwort nicht schuldig bleiben will, spricht er von der Maqām-Reihe oder vom Modus des Maqām, d. h. von jenen Tönen, die während einer Maqām-Darstellung vorkommen. Eine echte Maqām-Reihe beziehungsweise der „Modus“ des Maqām enthält innerhalb der Oktave mehr als acht Stufen; die Oberoktave im Maqām Ṣabā ist um einen Halbton tiefer als die erste Stufe der Unteroktave. Infolgedessen ist ein „Modus“ in der arabischen Musik mehr als eine Reihe von acht Tönen; er existiert für sich allein gar nicht, und die ausübenden Musiker werden ihn niemals Stufe für Stufe spielen, auch nicht, um ihn zu demonstrieren. Für die Musiker, gemeint sind natürlich die guten Musiker, ist der Maqām eine improvisierte Darstellung eines Gefühlsgehalts. Als ein Musiker gefragt wurde, was ein Maqām ist, antwortete er, daß er seinem Meister einmal diese Frage gestellt hätte, worauf dieser erwiderte, daß er selbst der Maqām sei. Wichtig ist die Feststellung, daß die Maqāmform nicht durch Motive und deren Verarbeitung, Variierung oder Durchführung, sondern durch eine Reihe von Melodiezügen verschiedener Länge gestaltet wird, die je eine oder mehrere Tonebenen und damit die verschiedenen Phasen in der Entwicklung eines Maqām entstehen lassen. Er beruht somit in erster Linie auf einer systematischen Realisierung der Tonebenen, die sich allmählich von den tieferen zu den höheren Lagen fortentwickeln, bis der Höhepunkt erreicht und damit die Form abgeschlossen ist. Sind alle Möglichkeiten einer Tonebene ausgeschöpft, so ist eine weitere Phase – mit dem für sie typischen Zentralton – im Aufbau des Maqām abgeschlossen. Die Maqām-Reihe beziehungsweise der Maqām-„Modus“ des Bayātī könnte man auf folgende Stufen reduzieren (das Zeichen ♭ zeigt die Erniedrigung um einen Viertelton an):



Ihre Realisierung sei durch einige Beispiele verdeutlicht. Zunächst zwei Realisierungen der ersten Phase: die eine (a) aus einer Koranrezitation² und die andere (b) aus einem Taqsim³, also dem instrumental dargestellten Maqām.

² Union Records U 32, Kairo mit dem Koranleser Abdulbasit Abdulsamad. Vgl. vollständige Transkription und Analyse dieser 67. Sure, „Das Reich“ genannt, in: H. H. Touma, „Die Koranrezitation: Eine Form der religiösen Musik der Araber“, *Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflußbereichen*, Kurt Reinhard zum 60. Geburtstag, Berlin 1975 (*Baessler-Archiv, Neue Folge* 23).

³ Aus einer eigenen Tonbandaufnahme eines ‘ūd-Spielers aus dem Jahre 1967 in Nazareth. Vgl. vollständige Transkription in: H. H. Touma: *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*, Hamburg ²1976 (*Beiträge zur Ethnomusikologie* 3).

(a)

(b)

Die zweite Phase lautet in beiden Beispielen folgendermaßen:

(a)

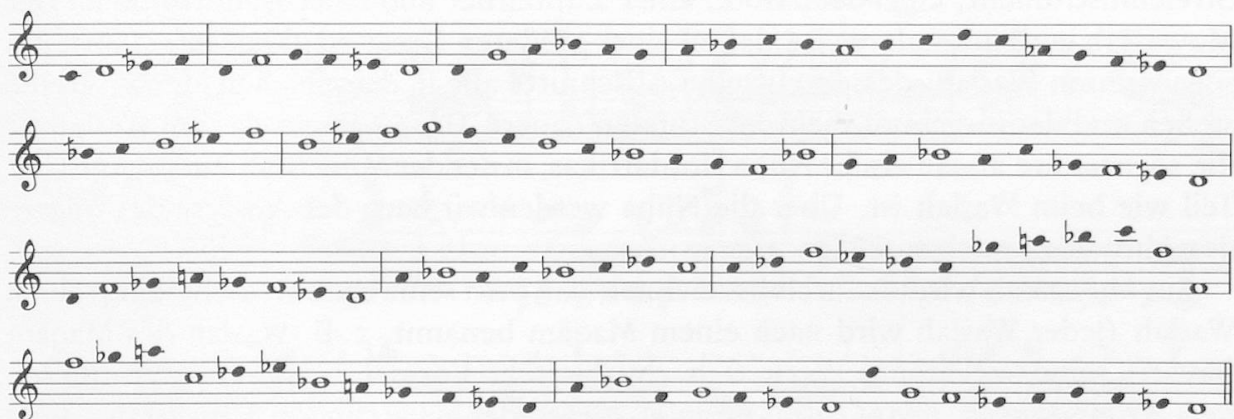
(b)

Ein Beispiel für die erste Phase des Maqām Bayātī, realisiert von mehreren Musikern zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Instrumenten, ist in meiner Schrift *Der Maqām Bayati im arabischen Taqsim*⁴ enthalten.

Diese Beispiele zeigen, daß die erste Phase des Maqām Bayātī auf der Hervorhebung des Tones *d* beruht (Dūkāh genannt), während die 2. Phase den Ton *f* und

⁴ Aus eigenen Tonbandaufnahmen aus dem Jahre 1965 in Nazareth und Akko. Vgl. H. H. Touma: *Der Maqām Bayati im arabischen Taqsim*, op. cit., 49, Tabelle 4.

zugleich den Tonraum $d-f$ betont. Die Dauer einer Phase und die Art und Weise, eine Phase zu entwickeln, hängt in erster Linie von der Originalität und der musikalischen Qualität des Ausführenden ab. Der eine benötigt unter Umständen nur 7, der andere vielleicht 40 Sekunden. Das Ganze der Phasen macht die Form des Maqām aus, der somit durch die Reihenfolge der Zentraltöne bestimmt wird. Das anschließende Beispiel⁵ zeigt diese Reihenfolge der Zentraltöne einer Maqām-Darstellung des Bayātī, wie sie von einem irakischen Qānūn-Spieler realisiert wird (Qānūn ist eine arabische Zupfzither). Jede Phase beziehungsweise jeder Melodiezug läßt sich auf einen oder zwei Zentraltöne reduzieren, je nach der Anzahl der in dem Melodiezug dargestellten Phasen:



So sind die Töne: $d f g a d' f' g' d' b g f d$ die Gerüsttöne der Maqām-Darstellung und die Struktur $d-f-g$ wird in jeder Maqām-Darstellung des Bayātī von jedem arabischen Musiker, der die traditionelle Musik kennt und beherrscht, realisiert. — Eine Aufzeichnung dieser Darstellung in Noten widerspricht dem Sinn dieser Art Improvisation. Deshalb haben die Araber niemals daran gedacht, diese Musik visuell zu fixieren, und deshalb blieb sie auch dynamisch, lebendig und, möglicherweise, unverändert für Jahrhunderte.

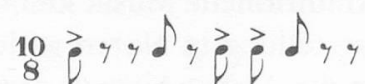
Die arabische Musik kennt nicht nur improvisierte, sondern auch komponierte Formen. Sowohl die improvisierten als auch die komponierten Formen sind mündlich überliefert. Erst nach der Berührung mit den Europäern versuchte man die Komposition in europäischen Noten aufzuzeichnen. Die komponierten Musikformen beruhen auf einer festen rhythmisch-zeitlichen Organisation, ihre Form wird durch klare, kompakte und regelmäßig wiederkehrende Tongruppierungen gestaltet, die eine begreifbare organisierte Zerlegung der Zeit darstellen. Musik dieser Art wird von einem Ensemble aufgeführt und weist auf einen Komponisten hin, der sie geschaffen hat; dazu gehört eine begleitete rhythmische Formel, die von einem Schlaginstrument ausgeführt wird. Die Struktur einer rhythmischen Formel stimmt größtenteils mit jener der Tongruppierungen der zu begleitenden Komposition überein.

⁵ Aus eigenen Tonbandaufnahmen aus dem Jahre 1965 in Jaffa. Das Klangbeispiel ist auf der Begleitschallplatte zur Dissertation *Der Maqām Bayātī im arabischen Taqsim*, Berlin 1968, (Freie Universität) zu hören.

Aus der Gattung der komponierten Musikformen wählen wir als Beispiel eine der wichtigsten Vokalformen der klassischen Kunstmusik der Araber, nämlich den Muwaššah. Seine Ursprünge reichen bis ins 9. Jahrhundert zurück und sind im damaligen Andalusien zu suchen. Daher bezeichnet man ihn heute überall im Vorderen Orient und in Nordafrika als den andalusischen Muwaššah. Von Spanien aus verbreitete er sich bis nach Ägypten, Syrien und dem Irak, wo er sich besonderer Beliebtheit erfreut. Er wird von einem Männerchor auf Texte aus der klassischen arabischen Dichtung einstimmig gesungen. Die Texte beschreiben Liebe, Gastfreundschaft, Geselligkeit; sie sind teils traurigen, teils mystisch-ekstatischen Inhalts. Zu den Sängern gesellt sich ein Instrumental-Ensemble mit einer Kurzhalslaute, einem Streichinstrument, einer Holzflöte, einer Zupfzither und einer Handtrommel. Der Muwaššah wird normalerweise als Teil eines größeren Gesangszyklus aufgeführt, des sogenannten Wašlah, dessen einzelne Abschnitte alle in der gleichen Maqām-Reihe stehen und der insgesamt mehrere Stunden dauert. Das Gegenstück zum Wašlah ist die sogenannte andalusische Nūba Nordafrikas, in der der Muwaššah ein organischer Teil wie beim Wašlah ist. Über die Nūba werden wir nach der Analyse des folgenden Muwaššah noch sprechen müssen.

Ein Muwaššah wird dadurch bezeichnet, daß man seine erste Gedichtzeile, seinen Wašlah (jeder Wašlah wird nach einem Maqām benannt, z. B. Wašlah des Maqām Bayātī), seine begleitende Wazn, d. h. rhythmische Formel, seinen Dichter und seinen Komponisten nennt. Ein Beispiel bietet der umstehende Muwaššah „Imlā lī-l'aqdāḥa širfan“.⁶ (Seiten 83–85)

Er gehört zu einem Wašlah des Maqām Bayātī, hat den Wazn Samā'ī Taqīl:



Dichter und Komponist sind beide anonym, auf arabisch qadīm, was alt bedeutet. Seine Form ist A B A, wobei A, Dōr genannt, 10 Takte, richtiger 10 Perioden des Samā'ī Taqīl und B, Ḥānāt genannt, 7 enthält. Die Maqām-Reihe des Muwaššah ist



⁶ Aus der Sammlung „Al-Muwaššahāt al-Andalusiyya“, aufgezeichnet von Salim Hillou, *Publikationen des Dar Maktabat al-Hayat*, Beyrouth (Libanon) 1965. Zum Vergleich derselbe Muwaššah aus der Sammlung „Min Kunūzina (al-Muwaššahāt al-Andalusiyya)“, aufgezeichnet von Nadim ad-Darwiš, Aleppo 1953.

Übersetzung des Textes:

Fülle mir die Gläser mit echtem Wein
 Und laß mich sie bis zur Dämmerung leeren,
 Wie das Morgenlicht ist die Farbe des Weins,
 Ah, dieser alte Wein, der die Kranken heilt ...
 Derjenige, der ihn trinkt, ist mein Gefährte
 bis zum nächsten Tag.

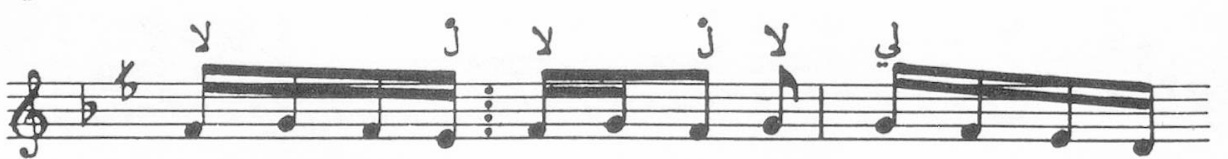
الشعر: قديم

الألحان: قديم
أق

تابع وصلة البياتي
موشح املاي الأقداح صرفاً

الإيقاع
سماعي ثقيل

14 4 4 ام لا لي



تابع موشح املاي الاقداح صرفا

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The notation is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written in Arabic script above the notes. The lyrics are: ح يا صَدِّ لِلصَّ ها موسيقا لدخول الحانة من آ ها يد ق ر خَمَّ ليه يا مه شر : موسيقا ن : ها ب قيه سَد رِي السَّ يد ما ط : موسيقا : فَا يا ها سد عي د

In ihr werden die Töne *d*, *f*, *g*, *a* und *d'* besonders hervorgehoben; alle anderen dienen dazu, die für den Bayātī strukturell wichtigen Töne zu betonen. In der Analyse des Maqām Bayātī haben wir festgestellt, daß die Betonung des Dūkāh, Ġahārkāh und Nawā (d. h. der 1., 3. und 4. Stufe der Maqām-Reihe des Bayātī, oder *d*, *f* und *g*) und die Hervorhebung der Tonräume *d–f*, *f–d*, *d–g* und *g–d* bzw. *g–b* und *b–g* für den Maqām Bayātī charakteristisch sind. Eine Komposition, die einem Maqām angehört, stellt ein „Problem“ dar, das ein Komponist nur einmal zu lösen braucht; deshalb geschieht es auch selten, daß ein Komponist mehr als einen Muwaššah im selben Maqām komponiert. In den meisten Fällen, in denen ein Komponist mehr als einen Muwaššah desselben Maqām komponierte, erwiesen sich seine weiteren Kompositionen als schwach und unbedeutend. Offensichtlich gelingt einem Komponisten nur eine einzige originale Lösung, in der er die Charakteristika eines Maqām in einer komponierten Form wiedergeben kann. Dagegen hat der arabische Musiker in den Improvisationsformen fast unbegrenzte Möglichkeiten, das Charakteristische des Maqām zum Ausdruck zu bringen, wobei er als Schöpfer und Interpret zugleich fungiert.

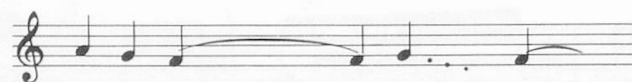
Und nun im einzelnen zum obigen Beispiel: Die ersten zwei Takte verdeutlichen ein wichtiges Merkmal der gewählten Maqām-Reihe, hier des Bayātī. In ihnen wird das charakteristische Intervall *d–f* am Anfang des ersten und am Ende des zweiten Taktes durch einen Sprung beziehungsweise eine Ausfüllung des Tonraumes *d–f* hervorgehoben. Die beiden Takte können wir zur Verdeutlichung folgendermaßen reduzieren:



Die Figur *c–b_♭–a–g–c* hebt letztlich den Ton *c* hervor, der selbst den Anfangston *d* von unten umspielt. Der 3. Takt hebt einen weiteren Ton des Bayātī hervor, nämlich *g* (4. Ton), und der 4. Takt befestigt den bereits hervorgehobenen Tonraum *f–d*.



Die Takte 5, 6, 7 und 8 reduzieren wir folgendermaßen:



Daraus ist zu ersehen, daß hier vor allem der Ton *f* hervorgehoben wird. Die Takte 9 und 10 sind Wiederholungen der Takte 3 und 4. Demzufolge beruht der Dōr, der A-Teil dieses Muwaššah auf dem folgenden strukturellen Gerüst, das die fundamentalen Tonstufen des Bayātī enthält:



Der Hānāt, B-Teil, bringt zunächst eine Quint-Transposition des A-Teils. In den Takten 11, 12 und 13 sind das *a* und das *c'* hervorgehoben, wobei der Tonraum *a–c'*

durch das $b\frac{5}{4}$ halbiert wird. (Vgl. mit dem Tonraum $d-f$, der auch durch das $e\frac{4}{3}$ halbiert wird.) Der Takt 14 betont das d' und mündet in das g' , um wieder die Kerntöne $g-f-d$ hervorzuheben. Das strukturelle Gerüst des Hānāt-Teils B ist:



Ich sagte, daß die Form dieses Muwaššah A B A sei. Genauer gesagt, beruht die Form auf mosaikartigen Teilen, die ausgestaltete Tonräume, Tonzentren beziehungsweise Tonstufen der Maqām-Reihe, ihrer Hierarchie entsprechend, hervorheben. Es wäre unmöglich, diesen Muwaššah ohne eine Kenntnis der modalen Struktur des Maqām Bayātī, zu dem dieser Muwaššah gehört, zu analysieren. Der Unterschied zwischen einer Maqām-Darstellung und einer Komposition desselben Maqām liegt darin, daß bei der Darstellung das Ton-Gerüst des Maqām systematisch und vollständig, anhand einer freien rhythmisch-zeitlichen Organisation der Melodielinie realisiert wird, während eine Komposition desselben Maqām anhand einer feststehenden rhythmisch-zeitlichen Gruppierung der Melodie die charakteristischen Tonstufen des Maqām hervorhebt, oft aber nur die wichtigsten.

Der Muwaššah ist auch ein feststehender Bestandteil der andalusischen Nūba. Die Nūba ist das Erbe jener Musiktradition, die im 9. Jahrhundert durch Ziryāb von Bagdad nach Córdoba und Granada kam und danach, im 13., 15. und 17. Jahrhundert nach Nordafrika zurückwanderte. Die andalusische Nūba (Hocharabisch Nauba) stellt in der heutigen Musiktradition der Araber eine bedeutungsvolle authentische Musikform der weltlichen Kunstmusik Marokkos, Algeriens und Tunesiens dar. Ihre musikalische Form besteht aus einer Anzahl von Vokal- und Instrumentalstücken – die Vokalteile überwiegen –, die einem einzigen Maqām angehören. (Der Begriff Maqām wird in Nordafrika auch Ṭab‘ genannt.) Jeder Teil der Nūba wird von einer bestimmten rhythmischen Formel begleitet, deren Tempo während der Aufführung in jedem Teil bis auf das Doppelte gesteigert wird. Die Teile werden nach der Struktur der begleitenden rhythmischen Formel benannt. Die Marokkanische Nūba, beispielsweise, besteht aus den folgenden 5 Teilen:

1. Baṣīt
2. Qa'im wa nuṣf
3. Baṭa' ihī
4. Darġ
5. Quddām

Die fünf Wörter bezeichnen jeweils die in einem Teil herrschende rhythmische Struktur.

In jedem Teil wird die rhythmische Struktur in drei Phasen entwickelt: Muwašša' (langsam, „ausgebreitet“), Maḥzūz (mittlere Geschwindigkeit, „engeengt“), Inṣirāf (schnell, „Abgang“). Diese Entwicklung beziehungsweise die Ausführung eines Teils dauert mindestens 20 Minuten. Sie hängt von der Anzahl der gesungenen Ṣan'a's (Unterteilungen) in jedem Hauptteil ab. Unter Umständen kann die Aufführung des Baṣīt länger als eine Stunde dauern. So besteht der Baṣīt-Teil der Nūba des

Māya-Ṭab', also im Māya-Maqām (nach den Angaben Bengelloun's in Basel) aus einer Buḡyah und 9 San'a's. Die Buḡyah ist ein taktfreies Instrumentalstück, das vom Ensemble gespielt wird. Es folgen neun Vokalteile, die durch kurze zwischen-spielartige Instrumentalpassagen getrennt sind. Jeder der neun Vokalteile wird mit San'a bezeichnet und nach Gedichtform, Gattung oder Versfuß benannt: Muwaššah oder Tawših, Zaḡal, Ramal. Aus diesen 9 San'a's wählt ein Ensemble dem Anlaß entsprechend einige aus. Der Quddām-Teil der Nūba des Ṭab' Māya, der auch 9 San'a's enthält, beginnt mit einer Buḡyah, danach folgt ein Instrumentalstück, Tūšiyi genannt, dessen Form AR BR CR DR ist. Manche Lieder der Nūba sind dem Sologesang, Inšād genannt, gewidmet. Der Gefühlsgehalt des Māya-Ṭab' der Nūba drückt die Stimmung des Abends und des Sonnenuntergangs aus.

Versucht man, die hier besprochene „modale“ Struktur in Noten niederzuschreiben, so ist man gezwungen auf das Wesentliche dieser Struktur zu verzichten, nämlich auf die rhythmisch-zeitlich frei organisierte melodische Linie und deren Gefühlsgehalt. Die europäischen Noten mit der ihnen eigenen Zeitzerlegung sind nicht geeignet, diese Musik aufzuzeichnen. Die europäische Notenschrift entstand für eine andere Art Musik; sie dient seit dem hohen Mittelalter dem Komponisten dazu, dem Interpreten vorzuschreiben, was gespielt werden soll.

In der arabischen Musik hingegen sind der Komponist und der Interpret seit dem Mittelalter ein und dieselbe Person. Will man aber trotzdem diese „modale“, nicht-temperierte Musik in Noten festhalten, gleichviel ob es sich dabei um den Maqām selbst oder um die Komposition eines Maqām handelt, so muß man einen Kompromiß suchen und die Gesamtheit der Musik auf ein strukturelles Gerüst reduzieren. Denn eine Phase in der Darstellung eines Maqām beruht auf ein und derselben Tonebene beziehungsweise einem Tonraum, der nicht etwa wiederholt, variiert oder mit Varianten geschmückt, sondern paraphrasiert wird.

Die Veränderungen des rhythmisch-zeitlich organisierten melodischen Aufbaus einer Melodiegestalt (a) kann beispielsweise folgendermaßen dargestellt werden⁷:

The image shows four musical staves, each representing a variation of a melodic phrase. The first staff is labeled 'a'. The second staff is labeled 'a1' and has the word 'oder' written above it. The third staff is labeled 'a2'. The fourth staff is labeled 'oder' and has the word 'oder' written above it. All staves are in G-flat major (one flat) and 10/8 time signature. The melodic lines are written in treble clef and consist of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final fermata.

⁷ Das a stammt aus dem ersten Takt des sogenannten Taslim, d. h. Refrains des Samai (ein Samai ist eine Form der Instrumentalmusik A R B R C R D R, wobei A, B, C und R Gruppierungen von zehn und D sechs oder neun Zählheiten aufweisen) von dem Ägypter Ibrahim al-Aryan; zu hören auf der Schallplatte: *Taqsim und Layali: Kairoer Tradition*, Philips 6586010 (*Unesco Collection Musical Sources*).



a—a stellt eine identische Wiederholung dar, was in der traditionellen arabischen Musik selten vorkommt.

a—a₁ stellt eine Wiederholung mit wenigen qualitativen und quantitativen Änderungen dar. Hier spricht man von Varianten.

a—a₂ stellt eine Wiederholung der Melodiegestalt dar, jedoch im Gegensatz zu a₁ mit vielen Tonhöhen- und Tondauerveränderungen; die Melodie ist variiert.

a—a₃ stellt eine völlig neue Melodiegestalt von a dar; wir bezeichnen a₃ als eine Paraphrasierung von a. Melodisch im europäischen Sinne ist a₃ anders als a, dennoch besitzen a und a₃ ein gemeinsames Element, und zwar betonen beide den Tonraum *b—f* und können als eine Tonebene, Phase oder Tonraum innerhalb der Realisation eines Maqām, also einer modalen Struktur, fungieren.

Wenn wir davon ausgehen, daß die Musik Europas vom 9. bis zum 13. Jahrhundert modal war und ähnliche Züge besaß wie die heute noch lebendige arabische Musik, ist unsere, beziehungsweise Ziryābs Frage nach den in Noten aufgezeichneten Stücken dieser Periode verständlich und berechtigt.

Aus dieser Frage interessiert vor allem folgendes: Warum hat man die Musik niedergeschrieben? Wer hat das getan? Wäre es damals möglich gewesen, alle Details der modalen Struktur niederzuschreiben, oder hat man die Musik auf ein strukturelles Gerüst reduziert, das als Gedächtnisstütze dienen sollte? Sollte die Musik keinen bestimmten Gefühlsgehalt ausdrücken, oder hat man den Gefühlsgehalt der modalen Musik stillschweigend eliminiert, weil man ihn in der Notenschrift nicht hat wiedergeben können?

*

Und nun zu zwei Beispielen: Zunächst die Cantiga *A madre de Deus*. Für die Rekonstruktion dieser Cantiga standen die handschriftliche Quelle sowie die Übertragung von Higinio Anglès zur Verfügung. Bevor ich aber auf die Aufnahme selbst eingehe, stellt sich eben die Frage nach der Aufzeichnung: Wer zeichnete das Stück auf, beziehungsweise kopierte es für die Sammlung? Für wen wurde diese angefertigt und warum?

Dabei interessiert vor allem die Frage, warum man überhaupt, und in dieser Notation, aufgezeichnet hat. In der Regel schreibt man das nieder, was man bewahren oder ändern (exakt) weitergeben will. Hat man also die Cantigas in allen Details geschrieben, um die Notation als Vorlage für weitere Aufführungen zu verwenden, oder wurde nur das Skelett der Melodie aufgezeichnet, als Anhaltspunkt und Gedächtnisstütze für den Musiker bei späteren Aufführungen? War der Schreiber

der Musiker selbst oder ein Sammler? Da die Sammlung der Cantigas für den Hof Alfonso IX. entstand, handelt es sich um eine Art Kunstmusik, nicht Volksmusik. Sie setzt eine solide musikalische Ausbildung, Kenntnisse der Musiktheorie und des Komponierens voraus, was auch die Aufzeichnung in Noten erklären dürfte. Aus den Miniaturen und Traktaten dieser Epoche geht nicht hervor, daß die Musiker ihre Musik vom Blatt aufführten. Daher nehme ich an, daß die Musiker die Aufzeichnung als Gedächtnisstütze benützten, also nicht Ton für Ton so wiedergaben, wie es die Aufzeichnung bietet. Wie ja auch die Varianten der altprovenzalischen Lyrik nahelegen, im Text eines Gedichtes nur eine mögliche Formulierung zu sehen. Überdies handelt es sich hier um eine verbale Kommunikation, bei den Noten zu den Gedichten hingegen um die Fixierung einer nonverbalen Kommunikation. Das könnte noch mehr Freiheit für die Interpretation des Notentextes einräumen, besser gesagt, bei unseren Versuchen, die Musik wiederzubeleben. Dabei stellt sich die Frage, wieweit die Notationsmethode der Lieder mit denen der Musik der damaligen Zeit übereinstimmt; ob nicht gelehrte Schreiber am Hofe eine geläufige Notationsweise den Melodien anpaßten oder auch umgekehrt: die Aufzeichnung vom Notationssystem bestimmen ließen. Solche Fragen können einen Freiraum für die Rekonstruktion beziehungsweise Verlebendigung der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts schaffen. Ein Freiraum, wie er ja auch für die neu zu komponierenden Zwischenpassagen beziehungsweise -spiele oder einleitenden Improvisationen gilt, solange keine dieser Musik fremden Elemente in die Rekonstruktion einfließen, wie etwa harmonische oder kontrapunktische Stimmführung, Zusammenklänge aus späteren Jahrhunderten und nicht zuletzt auch temperierte Intervalle.

Und nun zur Aufnahme selbst. Was mir beim Hören der Cantiga als erstes auffiel, war die chorische Ausführung des Textes, obschon doch der Text eindeutig in der ersten Person singular berichtet: „Und deshalb werde ich euch ein herrliches Wunder erzählen ...“ Allerdings widerspricht die Tatsache, daß der Refrain von einer Sänger-Gruppe gesungen wird, nicht dem weiteren Inhalt. Auch wenn die Cantiga, wie im Manuskript, mit dem Refrain anfängt, müßte man meines Erachtens die Ausführung mit der ersten Strophe „E de tal com'esta ...“ beginnen, und zwar aus einem inhaltlichen und einem musikalischen Grund: Inhaltlich, weil der Dichter/Sänger sein Gedicht solistisch vorträgt und der Beginn „Und deshalb werde ich euch ein herrliches Wunder erzählen“ unmittelbar an die gegebenenfalls auch rezitierte „Einführung“ anschließt: „Esta é como Santa Maria ...“ Von der musikalischen Struktur der Cantiga her, weil sich der melodische Aufbau des Refrains in der oberen Quinte bewegt, dann den höchsten Ton überhaupt erreicht und mit dem Schlußton des Modus endet; im Gegensatz zum melodischen Bau der Strophe, die mit dem Anfangs- und Schlußton des Modus beginnt bzw. endet und selbst einen Höhepunkt erreicht. In der Aufnahme wird zweimal mit Text und Musik der Strophe angefangen, und zwar dann, wenn instrumentale Partien in den Text interpoliert werden. Die musikalische Form dieser Cantiga ähnelt der des andalusisch-arabischen Muwaššah insofern, als beide das Schema A B A haben, wobei im Muwaššah der A-Teil keinen Refrain darstellt, sondern einen integrierten Teil der musikalischen Struktur. Die

Parallele in der Struktur zwischen Muwaššah und Cantiga besteht unabhängig davon, ob man mit dem Refrain oder der Strophe anfängt:

(A) B A B A ...
und A B A B A ...

Sowohl in der Cantiga als auch im Muwaššah sind A und B jeweils mosaikartig aus kleineren melodischen Elementen aufgebaut, wovon einige in A und B auftreten. Der B-Teil unterscheidet sich vom A-Teil durch die „Modulation“, wobei der höchste Ton des Modus erreicht wird und ein neues Element als Kontrast auftritt, das im A-Teil nicht erscheint. Die mosaikartige Struktur des Muwaššah zeigen die vier Klammern über dem A-Teil des folgenden Beispiels⁸: A = a b c d.

Muwaššah Lamma Bada – Text und Melodie: anonym – Wazn: Samā'ī Taqīl



Sie finden im B-Teil Entsprechungen, zu denen zwei weitere Elemente hinzutreten: B = a e f e' f' c' d a', insgesamt also sechs Elemente. – Die mosaikartige strukturelle Form des Muwaššah findet man auch in anderen arabischen Musikformen der Kunstmusik, vor allem in den Vokalteilen der andalusischen Nūba, also den Muwaššah's. Anglès verdeutlicht diese mosaikartige Struktur für die Cantiga (ohne es so zu nennen) in einem Schema, das er seiner Ausgabe voranstellt. Das gibt für die Musik im Refrain: a b c d und in der Strophe: e d e d e' f c' d. Insgesamt bestehen auch hier sechs Elemente, die wir mit denen des Muwaššah vergleichen können:

Cantiga: Refrain: a b c d	Muwaššah: A-Teil: a b c d
Strophe: e d e d e' f c' d	B-Teil: a e f e' f' c' d a'

Gerade aus diesen Überlegungen überzeugt mich die Aufnahme. Glücklicherweise finde ich insbesondere: (1) Die Interpolation von Instrumentalpassagen innerhalb der Aufführung. (2) Die ausgezeichneten Zwischenspiele zwischen den Strophen und dem Refrain. (3) Die Intensivierung des Tempos. (4) Den Taktwechsel zu 4/4. (5) Die Heterophonie. (6) Die rhythmische Begleitung mit Darabukka und Duff; auch wenn mich weniger überzeugt, daß sie eine Gruppierung von drei Zählzeiten bietet, während die melodische Struktur sechs Zählzeiten enthält; ferner könnte die rhythmische Begleitung zyklisch und freier verlaufen. (7) Die Anwendung von Musikinstrumenten, deren Klang denen des 13. Jahrhunderts am nächsten ist. Es bleibt aber offen, ob das in der Aufnahme angewandte Tonsystem dem des 13. Jahrhunderts gleicht.

⁸ Stammt aus denjenigen Sammlungen, die unter Anmerkung 6 aufgeführt wurden. Eine vollständige Übertragung bietet H. H. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975, 90–91 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 37).

Weniger überzeugend hingegen ist für mich die notengetreue Wiedergabe, wie sie der Übertragung von Anglès entspricht, aber auch das Tonsystem, in dem gesungen wird.

Ein weiteres Beispiel bietet *Reis glorios*. – Auffallend bei dieser Aufnahme ist die freie Interpretation der aufgezeichneten Noten. Die Sängerin befreit sich hier von einer notengetreuen Interpretation, wie sie die Transkription des „Wissenschaftlers“ bietet; doch meine ich, sie hätte noch mehr improvisieren können, nämlich indem sie einige wichtige Worte des Textes durch Wiederholung hervorheben würde. In diesem Sinne könnte „bel companho“ oder „no dormatz plus“ zwei- oder dreimal in der Weise wiederholt werden, daß bei jeder Wiederholung eine melodische Struktur entsteht, die zwischen einer bereits erklangenen, also bekannten, und einer neuen Struktur schwebt. Solche Wiederholungen können – im Sinne der obigen Überlegung – entweder Motive und ihre Variierung bieten, oder auch eine freie Paraphrasierung. So wären beim Anfangs-Quintsprung folgende Möglichkeiten denkbar:

Wiederholung: 

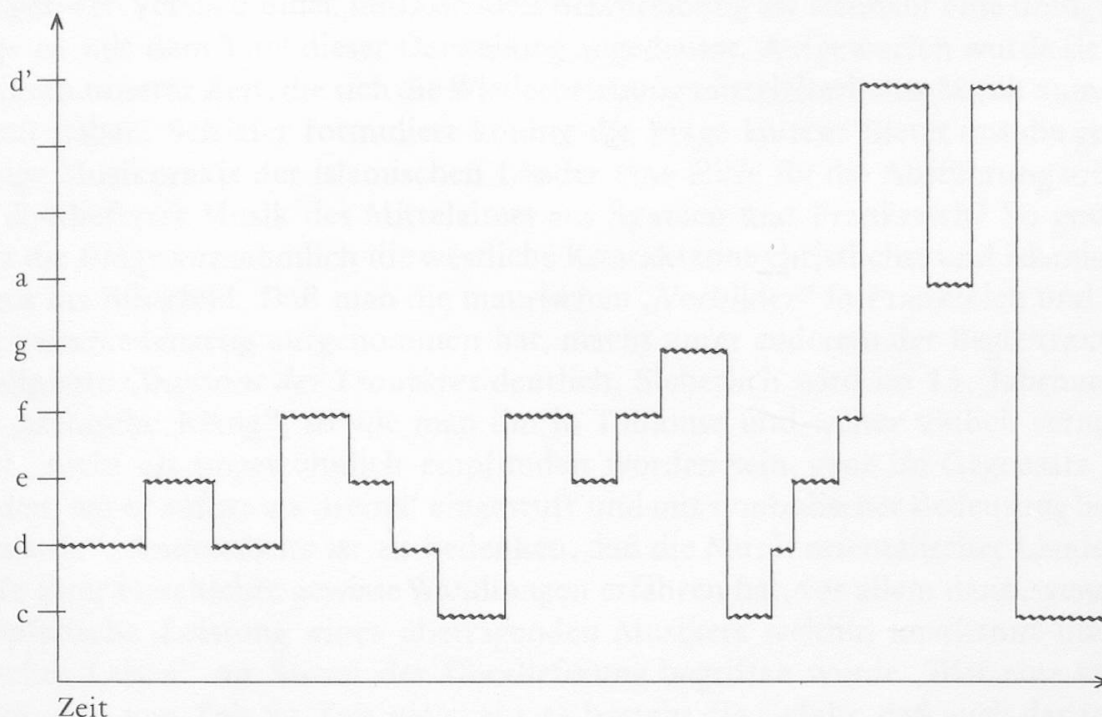
Variante: 

Variation: 

Paraphrasierung: 

Eine Improvisation, ein Taq̄sīm also, die einem Lied vorangeht, fungiert als eine vorbereitende Einleitung, die den Gefühlsgehalt des Maq̄ām zum Ausdruck bringt. Die Aufführung einer solchen improvisierten Einleitung scheint mir in der modalen Musik umso notwendiger, als sie auf einem nicht-temperierten Tonsystem beruht. Die Realisierung von Gefühlsgehalten und Stimmungen ist am ehesten in der nicht-temperierten Musik zu verwirklichen; dabei wird die Gefühlsstimmung eines Maq̄ām allmählich entwickelt. In der Aufnahme von *Reis glorios* hingegen scheint mir die einleitende Improvisation ohne eine entsprechende Disposition zu verlaufen, ohne daß eine bestimmte Gefühlsstimmung klanglich aufgebaut würde. Das heißt nicht, daß die Improvisation eine Variation des Liedes bieten soll, denn das Lied selbst soll, nachdem ihm durch die vorangegangene Improvisation eine Gefühlsstimmung verliehen worden ist, neu, brilliant und im Mittelpunkt erscheinen. Dadurch kann ein ästhetischer Kontrast zwischen der Improvisation und dem anschließend gesungenen Text erzielt werden. Dieser Kontrast ist dann am stärksten, wenn die Struktur der Improvisation der des Liedes so fern wie möglich liegt, auch dann, wenn beide Strukturen derselben Maq̄ām-Reihe und der gleichen Gefühlsstimmung angehören. Von der arabischen Musik her gedacht, hätte die Improvisation in der vorliegenden

Aufnahme den Anfangston des Modus, die 2., 3. und 4. Stufe zuerst darstellen müssen, vor dem Erklingen der 5. Stufe und der Oberoktave des Anfangstons. Die Oberoktave hätte der Höhepunkt der Improvisation sein müssen, womit die Improvisation auch beendet gewesen wäre. Die Entwicklung der Improvisation könnte man in einer graphischen Darstellung folgendermaßen verdeutlichen. (Da der Ton *a* hier eine dominierende Stellung einnimmt, ist es ratsam, ihn in der Improvisation nicht besonders hervorzuheben.)



Um nun diese graphische Darstellung klanglich zu realisieren und eine Gefühlsstimmung zu erlangen, darf die Improvisation weder regelmäßig wiederkehrende Tongruppierungen und Motive noch regelmäßig rhythmisch wiederholte Figuration aufweisen, sie muß sogar den Puls der Musik verwischen. Die zeitlich-rhythmische Organisation muß frei verlaufen, während die tonräumliche Organisation einer vorher geplanten Struktur unterliegt.

*

Der Versuch einer möglichst authentischen Rekonstruktion der Gesänge des 12. und 13. Jahrhunderts darf nicht die hochartistische Musikform der andalusischen Nūba mit all ihren Details außer acht lassen, vor allem die des Muwaššah.⁹

Geht man dagegen davon aus, daß die europäische Musik des 12. und 13. Jahrhunderts nichts mit der andalusischen Musik zu tun habe, so sieht man jene Musik

⁹ Doch darf die arabische Musik nicht pauschal herangezogen werden. So scheint mir die Einbeziehung des ägyptischen Mawwāl im Beitrag von Kuckertz schon deshalb fehl am Platz, weil das aus den 30er Jahren stammende Klangbeispiel nicht vollständig ist: Schallplatten mit 78 Umdrehungen pro Minute können 3–4 Minuten Musik aufnehmen; ein vollständiger Mawwāl kann 15–20 Minuten dauern. Das verzerrt den Eindruck.

als Teil einer kontinuierlich sich entwickelnden europäischen Kultur. Auch der Weg zurück über eine Kontinuität der europäischen Musik kann Anregungen zur Aufführungspraxis dieser Musik geben. Aber gab es diese Kontinuität überhaupt? In jedem Fall war die Musik des 12. und 13. Jahrhunderts in Europa modal konzipiert – was immer das im Vergleich mit der arabischen Musik bedeuten mag – und ihre modale Struktur muß auch heute beachtet werden.