

# Struktur und Aufführung mittelalterlicher Gesänge aus der Perspektive vorderorientalischer Musik

Autor(en): **Kuckertz, Joseph**

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: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868838>

## **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.

STRUKTUR UND AUFFÜHRUNG  
MITTELALTERLICHER GESÄNGE AUS DER PERSPEKTIVE  
VORDERORIENTALISCHER MUSIK

VON JOSEPH KUCKERTZ

Weniger der Versuch einer umfassenden Beschreibung als vielmehr eine drängende Frage ist mit dem Titel dieser Darstellung angedeutet. Aufgeworfen wurde sie von Musikern unserer Zeit, die sich die Wiederbelebung mittelalterlicher Musik zum Ziel gesetzt haben. Schärfer formuliert könnte die Frage lauten: Bietet uns die gegenwärtige Musikpraxis der islamischen Länder eine Hilfe für die Aufführung schriftlich überlieferter Musik des Mittelalters aus Spanien und Frankreich? So gestellt, rückt die Frage vornehmlich die westliche Kontaktzone christlicher und islamischer Kultur ins Blickfeld. Daß man die maurischen „Vorbilder“ in Frankreich und Spanien verschiedenartig aufgenommen hat, macht unter anderem der Begleittext zur Schallplatte *Chansons der Trouvères* deutlich. Sicherlich wird im 13. Jahrhundert der „arabische Klang“, so wie man ihn in Toulouse und weiter südlich vernahm, wohl „nicht als ungewöhnlich empfunden worden sein, ganz im Gegensatz zum Norden, wo er sofort als ‚fremd‘ eingestuft und mit symbolischer Bedeutung behaftet wurde“. Andererseits ist zu bedenken, daß die Musik orientalischer Länder im Laufe ihrer Geschichte gewisse Wandlungen erfahren hat, vor allem dann, wenn die schöpferische Leistung eines überragenden Musikers weithin anerkannt und als „frisches Leben“ im Strom der Überlieferung begriffen wurde. Tritt eine solche Renovation von Zeit zu Zeit nicht ein, so besteht die Gefahr, daß auch das streng Überlieferte langsam verfällt. Ein Schicksal dieser Art wird für die hispano-arabische Musik in Marokko, Algerien und Tunesien befürchtet.<sup>1</sup> Trotz der Wandlungen und Verluste wird man von der Annahme ausgehen dürfen, daß die Grundlagen der Musik in den vorderorientalischen Ländern über die Jahrhunderte hinweg unverändert geblieben sind. Ist dies richtig, dann müßten mittelalterliche Melodien westlicher Herkunft Parallelen zur vorderorientalischen Musik noch heute erkennen lassen, und das Spiel der begleitenden Instrumente dort gäbe uns Anregungen zu ihrer Begleitung. Wie weit der Musiker unserer Zeit bei der Wiederbelebung mittelalterlicher Gesänge den vorderorientalischen Vorbildern folgt, ist letztlich seinem Einfühlungsvermögen überlassen. Aufgabe des Musikwissenschaftlers kann nur der Hinweis auf die Schichtungen sein, die sich aus Kulturkontakten ergeben haben oder ergeben könnten. Folglich werden ihn die Schriftquellen genau so interessieren wie die „neuzeitlichen“ Klanggebilde. —

Fünf Gesänge hatten die Musiker und die Organisatoren dieser Begegnung ausgewählt, und an den Anfang stellten sie den Gesang *A madre de Deus* aus den *Cantigas de Santa Maria*, die der Zeit König Alfonso IX. von Kastilien (1252–1284) angehören. Die auf der Schallplatte *Camino de Santiago II* eingespielte Klangfas-

<sup>1</sup> cf. Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe* 5, Paris 1949, 340–341.

sung entspricht der Übertragung von Higinò Anglès, und seiner Analyse folgend habe ich die korrespondierenden Partien der Melodie einmal untereinander geschrieben (dazu Notenbeispiel 1). Danach ist das Stück in drei größere Abschnitte gegliedert, von welchen der erste den ganzen Refrain und jeder der beiden übrigen die Hälfte einer Strophe umfaßt. Auffallend ist die fast vollendete „Quadratur“ der Melodie, obschon der Refrain zu Anfang um drei Viertelnoten kürzer ist als die Strophenabschnitte und die von Anglès vorgenommene Taktgliederung im 2. Teil des

Notenbeispiel 1: *A madre de Deus*

Im Anschluß an die Übertragung und Analyse von Higinò Anglès (vgl. oben 15).

The musical score is written in 6/4 time and consists of three systems of three staves each. The lyrics are in Portuguese. The first system contains phrases A, B, E, D, and E'. The second system contains phrases C, D, E, and D. The third system contains phrases C' and D. Arrows indicate correspondences between phrases in different systems, such as from A to C and from B to D.

**System 1:**  
 A: A Ma-dre de Deus  
 B: tant' á en ssi gran ver - tu - de  
 E: E de tal ra - zon com' es - ta  
 D: un mi - ra - gre mui fre - mo - - so  
 E': en ter - ra de San - ti - a - go,  
 F: en un lo - gar monta - nno - so

**System 2:**  
 C: per que a - os seus  
 D: a - cor - re et dá sa - u - - de.  
 E: vos di - rei, que fez a  
 D: Vir - gen Ma - dre do Rei po - de - ro - - so

**System 3:**  
 C': hu bũ - a mo - ller mo - ra - va  
 D: que e - ra prenn' a - me u - - - de

Refrains (bei Buchstabe C) den korrespondierenden Stellen der Strophe zuwiderlaufen. Doch die äußere Symmetrie der Abschnitte verdeckt nicht deren verschiedene Innengliederung: Abschnitt 2 besteht aus zwei völlig gleich gebauten Phrasenpaaren (2 × E + D), während die Abschnitte 1 und 3 je zwei verschiedene Phrasenpaare einschließen, deren Schlußtöne übereinstimmen: Der Ton *a* steht am Ende von A + B und von E' und F; der Ton *g* am Ende von C + D und von C' + D. Diese „kreuzende“ Übereinstimmung der Abschnitte 1 und 3 gesellt sich zu jenen Gleichheiten, die Anglès mit den griechischen Buchstaben angedeutet hatte; evident werden sie vor allem in der letzten Phrase jeden Abschnitts (bei Buchstabe D). Noch einen Schritt weiter geht das Spiel mit den melodischen Wendungen, dessen Zweck man im 3. Abschnitt erkennt: Dieser beginnt wie Abschnitt 2, doch indem Phrase E'

an ihrem Schluß auf *d* verharret, bereitet sie Phrase F vor, die den Abstieg aus Phrase B des 1. Abschnitts in verbreiteter Fassung wiedergibt (siehe die Pfeile). Die 2. Hälfte des 3. Abschnitts beginnt nach Anglès' Bezeichnung mit einer Variante der Phrase C aus Abschnitt 1. Unverkennbar ist aber – wie die Pfeile andeuten – daß hier die Melodielinie der Phrase C aus dem 2. Abschnitt hineinspielt, ja in der Schlußwendung dominiert. So erweist sich der 3. Abschnitt als Zusammenfassung der Abschnitte 1 und 2, und die melodische Verklammerung ist Gegenstück des Reimschemas: Endreim haben in allen Strophen der 2., 4. und 6. Vers, während der 8. Strophenvers mit dem 2. und 4. Refrainvers reimt.

Der Aufbau dieser Melodie ist also nicht das Ergebnis motivischer Arbeit, so wie sie uns aus zahlreichen anderen Gesängen westlicher Provenienz geläufig ist, sondern das Resultat der Reihung voneinander verschiedener Phrasen zu größeren Melodieabschnitten. Gewisse Wendungen können aus einer Phrase in eine andere übernommen werden, ja es ist möglich, zwei Phrasen zur Zusammenfassung ineinanderzuschieben, wie die aus C + E gebildete Phrase C' gezeigt hat. Die Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren ist in Europa nicht überall verbreitet. Zudem kann man sie an Melodien sehr verschiedener Prägung beobachten, so daß sie als Kriterium für deren Herkunft nur bedingt herangezogen werden kann. Das gilt auch für die Liedkunst Spaniens im 13. Jahrhundert, die nach Higinio Anglès im Lande selbst ihren Ursprung hat.<sup>2</sup> Die Kompositionstechnik ist es jedoch, für die wir in der hispano-arabischen Musik Parallelen finden, wie ein Beispiel aus Tunesien deutlich machen wird (siehe Notenbeispiel 2).

Das Beispiel ist eine einzelne, recht ausgedehnte und komplizierte Gesangs-Periode aus einem Stück, das vermutlich zur Gattung *Zağal* gehört. Ausgewogen sind die einzelnen Abschnitte der Periode auch hier. Daß sie nicht eine so vollendete „Quadratur“ erzielen wie in der spanischen *Cantiga* soll nicht überbewertet werden, da man diese bei anderen tunesischen Stücken durchaus beobachten kann. Ferner sind mehrere Melodiefiguren miteinander verwandt: *a'* ist Variante und zugleich Beantwortung von *a*, während *b* die Linie von *a* in einem anderen Modus und von einem tieferen Punkt aus nachzeichnet. Die Entsprechung der beiden Figuren wird nicht zuletzt durch den akzentuierten Spitzenton *d''* herausgestellt. Einen gewissen Gleichlauf bieten auch die Figuren *a'* und *b<sub>1</sub>*, während *b<sub>2</sub>* als selbständige Schlußfigur erscheint. Insgesamt bilden die Figuren *b* + *b<sub>1</sub>* + *b<sub>2</sub>* einen Abschnitt, der zum Schluß der Periode – doch mit der 1. Hälfte von *c* anstelle der Figur *b* – wiederholt wird. Die Figur *c* faßt die wichtigsten bisher gebotenen Wendungen zusammen und variiert sie zugleich: Ihr erster Takt, vom 1. bis 3. Viertel mit Unterstützung des Männerchors gesungen, hat den aus Figur *a* und *b* bekannten Akzent auf der „4“, diesmal mit dem Ton *b'* statt mit *d''*. Durch den Akzent wird die vorhergehende Linie als Variante des Aufstiegs in den Figuren *a* und *b* kenntlich gemacht. Ebenso korrespondiert der Abstieg in allen drei Figuren, nur ist er im 2. Takt der Figur *c* zu *d'* statt zu *g'* geführt. Damit wird auf den Schluß der Figur *b<sub>2</sub>* verwiesen,

<sup>2</sup> cf. Higinio Anglès, „Cantigas de Santa Maria“, *MGG* 2 (1952), 772.



Notenbeispiel 2: *El abmar irba*

Gesungen von Zaineb Housni, begleitet von Männerchor, Qānūn, Klavier.

daraus: 1. vollständige Gesangs-Periode

Tunesien (von Schallplatte Polyphon V 45679)

The musical score consists of five systems of staves. The first system (1) shows a vocal line with figures 'a' and 'a'' and a triplet. The second system (2) continues the vocal line with figures 'a' and 'a'' and a triplet. The third system (3) shows a vocal line with figures 'b' and 'b1'. The fourth system (4) is labeled '2. Hälfte von c' and shows a vocal line with figure 'c' and a triplet, with the annotation '+M.-Chor 8va...:'. The fifth system (5) is labeled '1. Hälfte von c' and shows a vocal line with figure 'c' and a triplet, with the annotation '+M.-Chor 8va...:'. Below these systems are five systems of instrumental parts (1-5) showing rhythmic patterns and figures 'b2'.

dies um so mehr, als der 2. Takt der Figur c erstmals im Anschluß an  $b_2$  allein erklingt (vgl. Ende Zeile 3 mit Anfang Zeile 4 der Transkription).

Solche Parallelen in der Kompositionstechnik spanischer Gesänge und hispano-arabischer Gesangspartien dürften Übernahmen von einem Repertoire in das andere durchaus ermöglicht haben. Ob sie wirklich stattfanden, beweist dieser Vergleich noch nicht; denn drei tiefgreifende Unterschiede bleiben bestehen: (1) die Modalrhythmik des spanischen Gesangs gegenüber der „Taktrhythmik“, sonst auf Trommelmodi beruhend, in den tunesischen Stücken; (2) die Melodie aus „ebenen“ Tönen in der Cantiga gegenüber den zahlreichen Verzierungen in der hispano-arabischen Musik; (3) die recht gleichmäßige Verteilung von Auf- und Abstiegen im Verlauf der ganzen spanischen Melodie gegenüber der Bindung an einen oberen Struk-

turton ( $d''$ ) zu Anfang und den allmählichen Abstieg auf den unteren Strukturton ( $a'$ ) im tunesischen Beispiel.

Sicher ist es ratsam, die Kluft gegenüber der hispano-arabischen Musikkunst beim Vortrag der spanischen Cantigas und bei der Anlage ihrer Begleitung nicht aus dem Auge zu verlieren. Solche Vorsicht schließt indessen den Versuch nicht aus, einmal eine Cantiga im hispano-arabischen Stil aufzuführen, wie ihn Thomas Binkley mit seiner Gruppe unternommen hat. Der „andalusischen Musik aus Marokko“ lehne sich die Aufführung des Strophenlieds *A madre de Deus* an, so schreibt der Musiker selbst, und als Charakteristika nennt er den chorischen Gesang, (steigenden) Tempowechsel und das Weiterführen des Rhythmus über die Kadenzen beziehungsweise Phrasen-Enden hinaus. Leider ist mir sein unmittelbares Vorbild nicht bekannt, ein detaillierter Vergleich daher nicht möglich. Allgemeinere Beobachtungen liegen meinen Bemerkungen zugrunde; letztere seien als Fragen formuliert, wo mir eine Rückbeziehung nicht mehr gelingt.

Ausgehend von den Angaben Thomas Binkleys erfordern drei Faktoren der Klangfassung besondere Aufmerksamkeit: die Melodie, das Spiel der melodiefähigen Begleitinstrumente und der Trommelrhythmus.

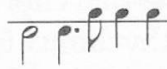
1 – Gleich wie in der Übertragung von Higinò Anglès notiert, hat das Ensemble Binkley die Melodie einstimmig, genauer: in Oktaven tiefer und hoher Stimmen vorgetragen. Zusammen mit den parallel geführten oder engräumig umspielenden Melodieinstrumenten ist das Klangergebnis in der Tat nicht weit vom Klang hispano-arabischer Musik entfernt. Die Frage ist nur, ob ständiges Chorsingen jenem Stil entspricht. Eher würde man dort eine Verteilung Solo/Chor vorgenommen, bei *A madre de Deus* also etwa die Verse dem Solisten, den Refrain dem Chor zugewiesen haben. Von hierher wäre es nur ein kleiner Schritt zu der beliebten Praxis nordafrikanischer Sänger, allein die Chormelodie – die meist einem Abschnitt der Solomelodie entspricht – bei instrumentalen Ritornellen zu wiederholen, sie dabei engräumig zu umspielen und in engen Grenzen abzuwandeln. Gemäß dieser Praxis wäre dann vermutlich die 4. Strophe der Klangfassung nicht durch Zwischenspiele in zweimal E + D, gefolgt von E' – D zerlegt worden, sondern als Partie des Solisten zusammengeblieben.

Doch warum sollten unsere Musiker gezwungen sein, das Verfahren hispano-arabischer Musiker sklavisch zu kopieren? Gesagt sei nur, daß die Klangrealisation offenbar von anderen Formvorstellungen ausgegangen ist, letztlich vielleicht, weil die Komposition selbst einer anderen als der hispano-arabischen Tradition angehört.

2 – Neben der Parallelführung und den engräumigen Umspielungen der Gesangsstimmen entsprechen die Ritornelle der Melodieinstrumente in hohem Maße den Gepflogenheiten hispano-arabischer Musik. Abweichungen wären nur gegeben, wenn man die Nebenstimmen im Zwischenspiel nach der 4. Strophe als „Gegenstimmen“ begreift; Ansätze hierzu sind ja vernehmbar. Nicht in das hispano-arabische Konzept scheint jedoch der Wechsel zum doppelten Tempo in diesem Zwischenspiel zu passen. Entspricht er wohl einer genuin westlichen Praxis?

3 – Trommelbegleitung ist bei metrisierten Partien vorderorientalischer Musik nahezu unerlässlich. Aber die Trommel markiert das Metrum und begleitet die Melo-

die durch Akzente und füllende Zwischenschläge, trägt also – anders als etwa in der indischen Musik – nie überlappende Gegenrhythmen vor. Dies hat man ihr beim Vortrag der Cantiga *A madre de Deus* jedoch zur Aufgabe gemacht. Grundlage des Melodierhythmus sind hier Gruppen von drei Viertelwerten, und ihnen wäre der Trommelrhythmus nach hispano-arabischer Praxis angemessen. Ein Beispiel dafür bietet die in der Transkription mitgeteilte Gesangsperiode samt nachfolgendem ‘ūd-Ritornell aus einem marokkanischen Musikstück (siehe Notenbeispiel 3). Die Anregung zur Begleitung der Cantiga-Melodie mit dem „Trommelmodus“



der eindeutig aus 2 + 2 + 2 (statt 3 + 3) Vierteln besteht, dürfte den Musikern mit- hin aus einer anderen Quelle geflossen sein. Oder entspricht sie einem ganz moder- nen Bedürfnis zur Polyrhythmik?

Notenbeispiel 3: *Medbat sisi yabia*

Gesungen von Mohammed El-Anka, begleitet von Männerchor, ‘ūd, Trommel (= Darabukka?)

daraus: 1. Gesangs-Periode mit nachfolgendem ‘ūd-Ritornell.  
Marokko (von Schallplatte Polyphon V 45778)

The musical score is presented in two systems, (1) and (2). System (1) features a vocal line labeled 'Sänger solo' and a drum line labeled 'Trommel'. The vocal line begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The drum line consists of rhythmic patterns of eighth notes, with some measures marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. System (2) continues the vocal and drum parts. The vocal line is labeled 'Chor dazu' and 'Sänger setzt fort...'. The drum line continues with similar rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings like 'pp'.

Trotz der hier gestellten Fragen wäre es nicht gerechtfertigt, die von Thomas Binkley erarbeitete Klangfassung als abwegig zu betrachten. Vielmehr läßt sie uns ahnen, was an den Brennpunkten islamisch-christlichen Kulturkontaktes in Spanien wohl möglich war, als arabische Musiker christlichen Fürsten dienten und orientali- sche Musikinstrumente häufig erklangen. Fernab von den Begegnungsorten mögen die abendländischen Gesänge im Mittelalter andere – und nicht immer gleiche – Klanggestalten angenommen haben. Wie könnte man hiervon eine Vorstellung



gewinnen? Etwa anhand der rezenten Volksmusik einzelner Landstriche? Vielleicht wäre es nicht ohne Reiz, der Möglichkeit solcher Regionalfassungen nachzuspüren.

Der zweite Gang der Auswahl, *Reis glorios* von Giraut de Borneil (Übertragung s. u., 123), wird kaum jemanden zu einem Vergleich mit vorderorientalischer Melodik einladen. Zu klar ist seine Melodie dem Muster des gregorianischen d-Modus nachgebildet und von modaler Rhythmik geprägt, obschon letztere nicht eindeutig zu bestimmen ist.<sup>3</sup> Heinrich Bessler hatte das Stück bereits als Beispiel für eine der musikalischen Hauptformen provenzalischer Gesangkunst angeführt; er nannte sie „Kanzone“ und bemerkte, sie bestehe „aus zwei gleichen Stollen und einem Abgesang, der zum Schluß gern wieder in das Stollenende einmündet“.<sup>4</sup> Die Form der Melodie, die sich auf die Anlage der Gedichtsstrophe stützt, ist in der Klangfassung vor allem vernehmbar gemacht. Mittel dazu ist das rechte Verweilen bei Haltetönen und Pausen, zudem gelegentlich die Stützung der Töne *d*, *c* und *e* am Anfang oder Ende einzelner Phrasen durch deren tiefe Oktav auf dem ‘Ūd. Dagegen hält die Sängerin sich kaum an die modale Rhythmik, und das wohl nicht allein, weil diese bis heute vielfach rätselhaft geblieben ist, sondern mehr noch, weil sich die Melodie – gleich wie bei Melismen – „nur widerstrebend in die vom spielmännisch-instrumentalen Geist geprägte Ordnung modaler Rhythmik“ einfügt und „zum mindesten einen freien Rubatovortrag“ verlangt.<sup>5</sup> An Stellen dichter Bewegung in der sehr „freirhythmisch“ gestalteten Gesangsmelodie könnte man vermuten, der Sängerin hätten Ornamentfiguren hispano-arabischen Ursprungs vor Augen gestanden, so fremd diesem Stil feste „melodische Grundlinien“ auch sind.<sup>6</sup> Instrumentale Zwischenspiele wären in orientalischen Stücken jedoch dem allgemeinen Lauf der Gesangslinien gefolgt und hätten sie dabei durch zahlreiche kleine Varianten zu einem schmalen Melodieband ausgeweitet; unsere Klangfassung aber verfährt nicht so.

In seiner Anmerkung zu *Reis glorios* hat Thomas Binkley nur auf die Zwischenspiele hingewiesen. So ist zu vermuten, daß nur für sie Anregung in der vorderorientalischen Musik gesucht worden ist. Eingeschlossen ist gewiß das Vorspiel, ein ‘Ūd-Solo, das entfernt an einen Taqṣīm erinnert. Es steht im d-Modus, gleich wie der Gesang, und zuweilen treten kurze Tongruppen aus dem Klangstrom hervor, die auf die Liedmelodie hindeuten ohne ihre Linienzüge zu enthüllen. In ausgedehnteren orientalischen Stücken, die von größeren Ensembles dargeboten werden, erklingt oft ein Taqṣīm im Anschluß an die Einleitung. Ob dem ‘Ūd-Spieler hierzu auch bei der Begleitung eines einzelnen Sängers Gelegenheit geboten wird, steht dahin.

Die Zwischenspiele, nach der 2., 4. und 6. Strophe eingefügt, sind in ihrer Melodik Varianten der Einleitung. Dem Part des ‘Ūd ist jedoch ein 6/8-Rhythmus unter-

<sup>3</sup> cf. Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, London 1940, 215.

<sup>4</sup> Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 107.

<sup>5</sup> ibd., 106–107.

<sup>6</sup> Vergleiche etwa den ägyptischen Mawwāl; ein transkribiertes Beispiel bietet Joseph Kuckertz, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens*, Wiesbaden 1970, in Band 2 unter „Ägypten 1“.



legt, der von der Trommel und von kleinen Becken (oder Glöckchen) ausgeführt wird. Man könnte ihn notieren:



Darüber bildet die Melodie Gruppen aus 3 + 3 oder 2 + 2 + 2 Achteln. Damit neigt das Stück zu einer Polyrhythmik, wie sie in der spanischen Cantiga vollends durchgeführt ist. Einer Rückbeziehung auf die vorderorientalische Musik stehen mit der Polyrhythmik und der vom Gesang weit abweichenden 'ūd-Melodie also schon zwei Schwierigkeiten entgegen. Hinzu kommt, daß bei nicht-metrisierten Gesangspartien die Ritornelle ebenfalls ohne festes Metrum, und folglich ohne Trommelbegleitung bleiben, so daß man hinsichtlich der hier vorliegenden Arrangements vom orientalischen Musiker womöglich die Bemerkungen zu erwarten hätte, Gesang und Zwischenspiele seien zwar im gleichen Modus, doch sonst einander fremd. Mildern würde sich sein Urteil vielleicht, wenn er auf die 'ūd-Begleitung während des Gesangs achtet, die bei aller Freiheit die Haltetöne gut ornamentiert und die Pausen passend überbrückt.

Demnach werden wir uns die Einsicht zu eigen machen müssen, daß westliche und orientalische Musiker nicht nur von verschiedenen Melodiekonzepten, Klangidealen und Rhythusempfindungen, sondern auch von anderen Formvorstellungen, vor allem hinsichtlich der Bindung der einzelnen Formteile ausgehen. Berührungen der Stilphären und Übernahmen von Details sind damit keineswegs ausgeschlossen; letztere können sogar zur Bereicherung des eigenen Klangvorrats beitragen. Die Grenzen solcher Übernahmen sind dort erreicht, wo sich die Intuition, die Absicht, der Wille des Musikers in bezug auf sein eigenes Werk gegen Fremdes wehrt. Als geheime Lehrerin gilt hierbei die eigene Tradition, und diese läßt sich nicht zum Schweigen bringen, ja der „kosmopolitische Musiker“ wäre sogar zum Scheitern verurteilt, da die Verschmelzung der Musikstile, die er anstreben müßte, bei Unvereinbarkeit eher deren Tod als eine höhere Einheit zur Folge hätte. —

Unter dem Aspekt der Traditionsgebundenheit sei als Gegenbild zu *Reis glorios* sowie zu *Chanterai par mon corage* und zum *Planctus cigni* an dieser Stelle ein ägyptischer Mawwāl eingeblendet, dessen sonst übliche „freirhythmische“ Melodie durch die gleichmäßigen Qānūn-Schläge eine gewisse Metrisierung erfährt.<sup>7</sup> (Notenbeispiel 4) Bietet die Halbmetrisierung, wohl auch die eine oder andere Tonkombination, ja sogar die Kompositionstechnik gewisse Parallelen zu den mittelalterlichen Gesängen, so enthüllt die Form des Stücks sowie seine Melodiestructur — neben der „typischen“ Ornamentierung der Melodie und der Klangfarbe der Gesangsstimme — seine Herkunft aus einem gänzlich anderen Stilbereich.

Die Transkription des Stücks ist so angelegt, daß jede Zeile (außer der ersten) mit einem Gesangssolo beginnt und mit einem Violinsolo endet. Kürzere, teils imitierende Einwüfe der Violine bald nach Beginn oder in der Mitte der Zeilen 7–10

<sup>7</sup> Die Schallplatteneinspielung stammt aus den Dreißigerjahren, doch ist es offen, ob die Art der Melodiebehandlung über den Anfang unseres Jahrhunderts zurückreicht.

sind als Überbrückungen der Gesangspausen aufgefaßt und als solche mit den Notenhälsen nach oben eingetragen. Offenbar gibt Zeile 2 der Transkription bereits das Muster wieder, dem alle folgenden Zeilen verpflichtet sind. Sie enthält zu Anfang eine Figur, die um den Ton  $e''$  zentriert ist. Von dort steigt ihre Linie sogleich zum  $g''$  hinauf, dann über Zwischenstufen zum  $d''$  hinab (siehe Buchstabe a). Man könnte die Figur im Sinne westlicher Musikterminologie als „Frage“ betrachten. Nach ihrem Schlußton  $d''$  setzt eine weit gestreckte Phrase ein, die mehrfach zwischen  $e''$  und  $b'$  oder  $c''$  hin und her pendelt. Wir mögen sie als „Antwort“ bezeichnen. Auf  $c''$ , dem Finalton des Stücks beruhend, ist sie durch die gleiche Tonkombination bei den Zeichen  $b$  und  $b_1$  (d. i.  $e'' d'' e'' d''$ ) klar in zwei Teile gegliedert, wobei



die Melodiefigur  $b_1$  nur aus diesen Tönen besteht, während Figur  $b$  ihre Linie durch einen Abstieg auf  $b'$  und Wiederanstieg zu  $e''-d''$  vollendet. In jedem der beiden Teile  $b$  und  $b_1$  befindet sich eine zweite Melodiefigur, die mit  $b'$  und  $b'_1$  markiert ist. Ihre Linie hat die Ecktöne  $c''-e''-b'-d''$ , und dem  $d''$  folgt nach Figur  $b'$  das  $e''$  zu Anfang von  $b_1$ , nach Figur  $b'_1$  der Schlußton  $c''$ . Im weiteren Verlauf der Melodie können diese Figuren wie Synonyme einander vertreten. Das Violinsolo am Schluß der Zeile ist ähnlich gestaltet. Auch dort folgt einer Figur mit dem Zentrum  $e''$  (markiert als Va) eine zweite mit dem Abstieg  $e''-c''$  (siehe Vb).

In den folgenden Zeilen beobachtet man eine ganz ähnliche Kombination der Melodiefiguren, wenn auch deren Linien im Detail zahlreichen Veränderungen unterworfen sind. Stets sind die Figuren nach dem Schema a–b gereiht, wobei die Sukzession zweimal gegeben sein kann (wie in Zeile 10) und mehrmals von der Violine nachgeahmt wird (wie in den Zeilen 2, 6 und 9). Einige Sonderfälle sind zu vermerken: (1) Während der Ambitus der Figur a bis zum hohen  $a''$  ausgeweitet werden kann (siehe Anfang der Zeilen 7 und 8), erreicht eine andere Figur nur das  $f''$ . Da auch bei ihr das  $e''$  Zentralton ist, wird sie als stärkere Variante von a betrachtet und erhält das Zeichen  $a'$  (Zeile 3 und 5, Anfang). (2) In den Zeilen 3 und 5 folgt auf Figur b eine Wendung mit den Tönen  $e''-g''-e''-d''-c''$ . Sie ist entweder als kürzestmögliche Zusammenfassung der Figuren a und b zu verstehen, oder sie gehört zwischen beide; daher ihre Signatur x. (3) Zuweilen werden zwei Figuren ineinandergeschoben, so  $a' + b$  in Zeile 8,  $a' + x$  in Zeile 7 und 9. Die a–b Sukzession der Figuren wird durch solche Kombinationen nicht durchbrochen. (4) Mehrfach spielt die Violine nur den Finalton mit kurzen „Ausläufern“ zum  $a'$  darunter, so am Ende der Zeilen 3, 4 und 7 (bei Zeichen Vc). In Zeile 5 findet sich die Folge Finalton/Figur a in der Violinstimme (siehe Vc–Va), doch bleibt Figur a nicht „in der Luft hängen“, sondern wird mit dem abschließenden Sprung zum tiefen  $c'$  gestützt. (5) Erwähnt sei schließlich die Einleitung der Violine in Zeile 1. Auch sie ist an das Schema a–b gebunden, das sie allerdings mit den Figuren  $a'-b$  erfüllt. Daß der Modus der Violine hier und an anderen Stellen vom Modus des Gesangs ein wenig abweicht, wird in der Heimat des Stücks offensichtlich nicht als wirkliche Änderung registriert.

Da alle Zeilen dasselbe Kombinationsmuster aufweisen, ist es angebracht, den melodischen Inhalt einer jenen Zeile – trotz der ungleichen Längen – als eine Peri-





aus Ägypten  
 Sänger: Ahmed el Mahellawi  
 (von Schallplatte Odeon X 47 861, Seite A)

Oktaven in Sechzehntel-Bewegung.

13  
 e - - - ni

10

Qanūn  
 accel ..... rit.!

5 = 2, 1

13 Va 3 5

13 Vb 3 14 3 3

14 12 Vc 12 8

→ ā - - la - - (i) - ya

13 a'+b Vb 10

win ga - ni habi - bi an - di

12 b1 13 13 13 13

se - lim wi - ko - li se - - lim a - le bint bekr wa - fa - lou le - - li le - li le - li ya ai - - ni

Va 13 Vb 5

12 a1 b1 12 13 13 13 13

winbeni se - lim wi - ko - li se - - lim a - le bint bekr wa - fa - lou le - li le - li le - li ya ai - - - - - ne

ode zu bezeichnen. Auch wir spüren beim Abhören den gleichen Melodiekern oder „Melodieträger“ hinter allen mit demselben Zeichen markierten Figuren, so verschieden die Ausprägungen sich präsentieren. Das Kreisen um ein Unveränderliches ohne es doch jemals bloßzustellen sowie die in jeder Periode vollzogene Heimkehr der Melodie von einem hochspannenden Anfang zu einem Ruhe gewährenden Schluß kann als das Wesentliche solcher Melodie- und Formbildung betrachtet werden. Es ist für den Instrumentalisten ebenso verbindlich wie für den Sänger. Zu fragen wäre, ob die mittelalterlichen Gesänge etwas vom „inneren Leben“ dieser Kunst übernommen haben, so daß man jene nicht ohne Rücksicht auf sie wiederbeleben kann. Die Kanzone *Reis glorios* ist mit ihren gleichmäßig verteilten Melodiebögen, ihrem Ansatz zu motivischer Arbeit und der Offenlegung ihrer melodischen Grundlinie sicher nicht der orientalischen Kunst nachempfunden. Läßt sich schon nicht die Schöpfung eines südfranzösischen Troubadours auf diese Quelle zurückführen, um wieviel selbständiger sind dann wohl die Gesänge der nordfranzösischen Trouvères konzipiert, wie etwa die Chanson *Chanterai par mon corage* von Guios de Dijon?

Seiner Anlage nach gehört das Stück dem Litaneitypus an.<sup>8</sup> Es besteht aus zwölf Phrasen, und jeder Phrase ist ein Vers zugewiesen. Aus dem Verhältnis von Strophe und Refrain erklärt sich die Gliederung des Gesangs in 8 + 4 Phrasen, die bei allen vorgelegten Schriftfassungen erkennbar ist. Hinsichtlich der Melodien selbst sind jedoch zwei Versionen zu unterscheiden. Die eine, von Pierre Aubry aus dem Codex Paris BN f. fr. 844 (M) übertragen, findet sich noch einmal in der Handschrift Paris BN f. fr. 12615 (T). Sie erscheint strenger litaneiartig, da jede Phrase – wie beim Choral – aus steigendem Initium, längerer Reperkussion und kurzer Kadenz besteht. Die drei übrigen Fassungen haben eine biegsamere Melodik, da einige ihrer Phrasen den Initialton und die Reperkussa umspielen, die anderen gleich nach Erreichen des Spitzentons kontinuierlich dem Tiefton – bis zu einer Quart unterhalb der Finalis – zustreben. Dabei kann vor allem für die Fassung aus dem Codex Paris BN f. fr. 846 (O) ein Modalrhythmus angenommen werden. (Die Übertragungen aus fünf verschiedenen Quellen finden sich oben, S. 39f.) So ist in den beiden, hier zur Diskussion stehenden Fassungen O und X (Paris, BN nouv. acq. fr. 1050) das Wechselspiel zwischen den hochliegenden und den auf einen Tiefton orientierten Phrasen gleich. Auf dem Hintergrund des ägyptischen Mawwāl müßte man letztere als Schlüsse betrachten, und dann würde der Gesang die folgende Gliederung bieten: Phrase 1–3, 4–5, 6–7, 8; 9–11, 12. Indessen enden die Phrasen 8 und 12, denen der Schlußvers der Strophe beziehungsweise des Refrains zugewiesen ist, gerade nicht auf dem Tiefton, sondern auf dem eine Quart höheren Grundton; hierfür bietet der Mawwāl kein Gegenstück. Weitgehend gleich sind zudem die aus den Phrasen 1–3 und 9–11 gebildeten Partien, ja es ist offensichtlich, daß der Refrain als Ganzes (Phrasen 9–12) die Phrasen 1–3 und 8 der Strophe, also deren Anfang und Ende zusammenfügt. Dem Mawwāl ist solch ein kompositorisches Verfahren durchaus nicht fremd, doch die Fügung Strophe/Refrain, erst recht die Korrespondenz

<sup>8</sup> cf. Friedrich Gennrich, „Troubadours, Trouvères“, *MGG* 13 (1966), 833.

eines Refrains mit Teilen einer Strophe liegen außerhalb seines Formschemas. Übrig bleiben die Phrasen-, „Paare“ 4 + 5 und 6 + 7, die der Phrasenfolge 2 + 3 – zumindest in der Version O – fast Note für Note entsprechen. Dem Reimschema, damit der Textanlage laufen sie zuwider, was nicht sein dürfte, wenn der Mawwāl dem vorliegenden Gesang als Muster gedient hätte. So hindern uns die genannten Argumente geradezu, im Mawwāl den Ursprung des Trouvère-Chansons zu suchen. Gleichwohl ist es nicht ausgeschlossen, daß die „verzierte“ Melodiefassung unter dem Eindruck orientalischer Gesangkunst geprägt wurde.

Die von Pierre Aubry edierte Fassung ist einfacher in ihrer Melodik, und daß sich ihre Phrasenfolge der Textgliederung anpaßt, ist leicht ersichtlich. So stimmen die Phrasenpaare 1 + 2, 3 + 4, 5 + 6 und 9 + 10 weitgehend überein, während der Schluß der Strophe und des Refrains zwar gleich beginnt (vgl. Phrase 7 und 11), aber jeweils verschiedene Ziele anstrebt: bei der Strophe zweimal das *e* als Zwischen-Finalis (in Phrase 7 und 8), beim Refrain die Subfinalis *f* (in Phrase 11), und zuletzt die Finalis *g* (in Phrase 12). Der Finalis *g* in Phrase 12 geht die Repetition des Tons *b* voraus, teils wohl um die Wirkung der Subfinalis und ihres Quarttons *b* in Phrase 11 auszugleichen. Die Zwischen-Finalis *e* in Phrase 8 dagegen wird nach einem Abstieg erreicht, der jenem in den Phrasen 3, 5, 7 und 11 der vorher besprochenen Fassung ähnlich ist. Ausgehend von diesem Befund erscheint es ratsam, die Tieflage nicht als intendiertes Ende aufzufassen – womit der Mawwāl, ebenso wie etwa hispano-arabische Stücke, als Maß für die Form der Chanson völlig ausscheiden. Der Befund veranlaßt uns, auf die vorher besprochene Fassung O samt ihren „Varianten“ zurückzublicken und festzustellen, daß sie ebenso dem Textaufbau verpflichtet ist wie die von Aubry herausgegebene Version. Der Unterschied besteht darin, daß erstere neben dem Zwischen-Finalton *a* (in Phrase 1, 2, 4, 6 und 10) das *d* (in Phrase 3, 5, 7 und 11) als eine untergeordnete Zwischen-Finalis benutzt. Die Finalis *g* steht hier am Ende der Strophe und des Refrains, während in der Handschrift M die Strophe den Halbschluß *e* und nur der Refrain den Vollschluß *g* erreicht.

Allein die letztgenannte Schriftversion liegt den beiden gegebenen Klangfassungen des Ensembles Thomas Binkley zugrunde. In beiden sind die Schlüsse der Phrasen 1, 3 und 5 geringfügig vereinfacht (*a* statt des Climacus *c–b–a*), und an Stelle der 7. ist die 11. Phrase eingefügt, so daß die Subfinalis auch vor dem Halbschluß zu Ende der Strophe erklingt. Die Sängerin ist im höchsten Maße auf den Ausdruck des Textes bedacht. Ihre Gedanken sind, wie Thomas Binkley erläutert, „auf das Outre mer gerichtet, wo der Liebhaber in einem arabischen Kerker sitzt“. Dem ausdrucksstarken Textvortrag entspricht das Rubato sowie der Verzicht auf zusätzliche Verzierungen in der klingenden Melodie. Während des Gesangs halten die Melodieinstrumente, also Laute, Rabel und Fidel, meist einen Bordunton durch oder repetieren ihn in schnellen Folgen. So entsteht ein Klangfundament, wie man es in zahlreichen Musikstücken des Vorderen Orients antrifft. Dem kundigen Hörer scheint es, als werde damit die westliche Litanei-Melodie in arabisches Kolorit getaucht. Zu den Instrumentalsätzen bemerkte Thomas Binkley, daß sich in ihnen Ost und West – vorgestellt durch Rabel und Laute – begegnen. Im Hinblick auf die



Laute kann man die Bemerkung wörtlich nehmen; denn der 'ūd umspielt die „westliche“ Melodie, und wo die Sängerin schweigt, fährt die Laute mit Variationen über Motive aus der Melodie fort oder wechselt über zu großräumigen Passagen, vorwiegend lückenlosen D-Dur-Skalen und Figuren aus Akkordbrechungen. Durch fast ständiges Rubato und die Ausnutzung aller verfügbaren Lautstärke- und Intensitätsgrade ist der Lautenpart hinreißend expressiv gestaltet; nahtlos verbindet er sich mit dem Gesang. Daß dies gelingt, ist nicht zuletzt dem für beide Parteien unveränderten Bordunton zuzuschreiben. Demgegenüber wird der Bordunklang um 1/2 Ton (oder etwas mehr) abgesenkt, wenn die Rabel ihre Soli spielt, die ja das orientalische Land jenseits des Meeres charakterisieren sollen. Im Vorspiel beginnt ihr Solo mit einigen „typischen“ Intervallen, so *gis-f-e*, und läßt darauf Passagen folgen, in welchen kleine und übermäßige Sekunden, stellenweise im Klang leicht geschärft oder gemildert, eine wichtige Rolle spielen. Der ganze Part erweckt den Eindruck, die arabische Musik sei als ferner, ja bedrückender Klang vom Westen aus vernommen und repräsentiere die Vorstellung der Sprecherin von jener Welt, in welcher ihr Liebhaber gefangen gehalten wird. Dies paßt sehr gut zur Interpretation des Gedichtes, enthüllt jedoch nicht die Eigenart der orientalischen Musik, so wie sie in den einzelnen Maqāmen, ihrem Stimmungsgehalt und ihrer Darbietungsweise zum Ausdruck kommt. Reizvoll, aber ohne Vorbild in der arabischen Musik, ist die gleitende Auflösung des tiefen Borduntons zur Zeit der Rabel-Soli in den hohen Stütztton für Lautenpart und Gesang, der die Änderung der Blickrichtung von Ost nach West symbolisiert. Unter diesem Aspekt kann man das D-Dur der Laute über dem Bordunton *cis* im Zwischenspiel nach der 2. Strophe als Ausdruck der Gleichzeitigkeit von Ost und West betrachten. Die hierbei entstehenden Reibelänge beleuchten abermals den Sinngehalt des Gedichts.

Demzufolge ist es nicht von der Hand zu weisen, daß sowohl in der Komposition aus dem 13. Jahrhundert als auch in der Klangfassung unserer Zeit, das westliche Musikempfinden vollends dominiert. Es erschließt sich der fremden Welt nur aufgrund seiner eigenen Voraussetzungen, wechselt also nicht in deren Umgang mit dem Klang hinüber. Das Nicht-Eigene bleibt „exotisch“, selbst wenn es unserer Einsicht gelingt, das Fremde in hohem Maße zu begreifen.

Während die erste Fassung nur mittelalterliche und vorderorientalische Klänge vorzustellen sucht, ist die zweite um ein Element bereichert, das gewiß der späteren westlichen Musik angehört. Es ist die „ruckartige Verschiebung der Tonzentren“, durch welche „die Instabilität der Situation symbolisiert wird“. Diese Worte Thomas Binkleys bringen seine Intention klar zum Ausdruck. Doch die Rückungen ereignen sich nirgends in den reinen Instrumentalpartien, sondern nur während des Gesangs, und hier vor allem in den beiden letzten Phrasen der Strophe und des Refrains. Sie betonen die Subfinalis in Phrase 7 und 11, die Zwischen-Finalis in Phrase 8 sowie die Finalis in Phrase 12. Da der Bordun sie mitvollzieht, verleiht ihre Sukzession der ganzen Melodie ein harmonisches Gerüst. Gemäß der Wahl des Tons *a* als Reperkussa bietet es folgendes Bild: Phrase 1–6 *fis*-Moll; bei der Quart der Subfinalis in Phrase 7 *G*-Dur; dann bis Phrase 10 zurück zu *fis*-Moll; am Ende der Phrase 11 wiederum *G*-Dur, und in Phrase 12 vom Eintritt des *gis* ab *E*-Dur. Beim 2. Ton der

jeweils nächsten Strophe ist erneut fis-Moll erreicht, und nach der letzten Strophe bleibt E-Dur bis zum Schluß des Lautenparts der tragende Klang.

Das moderne Harmoniegerüst ist nicht als Sinnbild einer neuen Bindung verstanden, sondern die Rückungen sind – nach der Absicht der Musiker – Ausdruck der Instabilität. Aber welcher Zeit entstammt der Mangel an Festigkeit, dem Mittelalter oder unserer Gegenwart? Oder gibt es da eher graduelle als prinzipielle Unterschiede? Und wenn ja, was stände dann einer weitergreifenden Modernisierung mittelalterlicher Gesänge im Wege? Solche Fragen stellen sich dem Betrachter trotz aller Forderungen zur Stiltreue gegenüber der alten Musik unseres Kulturkreises. Wie wird man sie beantworten, und wer wird Richter sein?

Richten wird weder der Wissenschaftler noch der Musiker, doch Antworten suchen beide, wenn auch aus verschiedenen Positionen. Deutung durch Melodie und Klang ist vornehmlich die Aufgabe des Musikers, und wie er sich diese für das nächste Stück, den *Planctus cigni* vorstellt, hat Thomas Binkley in seiner „Ergänzung der Unterlagen“ genauer dargelegt. Ehe wir uns der Klangfassung zuwenden, sei ein Blick auf die überlieferte Melodie geworfen, die von Bruno Stäblein ediert und eingehend besprochen worden ist.<sup>9</sup> Hier interessiert uns die Frage, ob nicht wenigstens bei diesem Stück stärkere arabische Einflüsse zu verzeichnen sind. Man sollte es annehmen, wie drei Kriterien nahelegen: Erstens sind die einzelnen, je mit einem Textteil (ob Vers, Doppervers, kurzer Aufruf am Anfang und Schluß) versehene Melodieabschnitte häufig verschieden lang. Das erinnert an den weiter oben eingblendeten ägyptischen Mawwāl, obwohl dessen Melodie umfangreiche Melismata, nur selten syllabische Tonzuweisungen enthält. Zweitens stellte B. Stäblein im *Planctus* die Tendenz fest, „die einzelnen Worte (aber auch Wortgruppen) als geschlossene melodische Einheit zu behandeln“. Zudem sei Rhythmisierung, wie er sagt, „bei verschiedenen Textierungen ein und derselben Melodie verschieden“ (497). Auch dazu bietet der Mawwāl Gegenbeispiele genug. Drittens fallen zahlreiche Melodielinien von einem Hochtönen auf einen tieferen Schlußton oder „Vor-Schlußton“ hinab. Hinzu kommt das von B. Stäblein vermerkte „Spiel mit den immer wiederholten kleinen Melodie-Partikeln“ (495), die nicht als Motive im Sinne abendländischer Verarbeitungstechnik betrachtet werden können. Diesen Verfahren widerspricht der Mawwāl nur insofern, als er auf den Wiederanstieg nach einem „Vor-Schlußton“ und auf genaue Wiederholung einmal gebotener Figuren verzichtet. Gerade dies erzwingt abermals unsere Vorsicht: Nicht das Wesentliche vorderorientalischer Musik hat im *Planctus*-Gesang Gestalt gewonnen, sondern parallele Techniken liegen vor. Eine Reihe weiterer Belege wären erforderlich, wenn man die Ableitung der *Planctus*-Melodie aus nichtmetrisierten orientalischen Musikstücken zu beweisen hätte. Vielleicht ist es aufgrund der aufgewiesenen Parallelen zum Mawwāl jedoch nicht abwegig, dort Anregung für die Begleitung der *Planctus*-Melodie zu suchen, gewinne man sie auch aus Äußerem.

Die vorliegende Klangfassung hat solche Einflüsse offensichtlich nicht aufgenommen. „Ausschließlich monophon“ ist die Begleitung der Laute, und ihre Melodie,

<sup>9</sup> Bruno Stäblein, „Die Schwanenklage. Zum Problem Lai-*Planctus*-Sequenz“, *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, 491–502.

die nur zur Einleitung, dann nach einigen der ersten Verse, nach der 8. Periode und vor dem „Amen“ solo erklingt, illustriert während des Gesangs die Textaussage mit frei erfundenen symbolhaften Tonfiguren. Sie durchmißt dabei den Raum bis zu einer None, häufig in von der Gesangslinie unabhängigen Bewegungszügen. Bei der Zeichnung der Meeresstrudel in Periode 4 bis 7 verselbständigt sich der Lautenpart so sehr, daß man kaum noch eine Beziehung zum Gesang vernimmt, während zu Anfang der Zeile 9 (bei „dulcimodo cantitans“) punctus contra punctum gesetzt ist. Würde man sich bei einer neuerlichen Darbietung des Stücks in gleicher Besetzung ein wenig von der Melodiebildung im ägyptischen Mawwāl leiten lassen, dann wäre die Begleitstimme engräumig um die Gesangsmelodie zu winden, hätte ferner deren Zeitwerte entweder mit kürzeren Werten aufzufüllen oder streckenweise über Haltetöne zusammenzufassen, und vor allem den einzelnen Perioden ein formgliederndes Nachspiel anzufügen. Einer Illustration wie in der vorhandenen Klangfassung wäre damit Abbruch getan. Sollte sie erhalten bleiben, so müßten statt der großräumigen Klangsymbole, wie der absteigenden Quarte für den Schwan, kleinräumige Symbolträger – angelehnt vielleicht an Tongruppen der überlieferten Melodie – erfunden werden. Doch dies ist nur ein Vorschlag.

Zu einem ganz anderen Stilbereich als der Planctus-Gesang gehört das letzte Stück unserer Auswahl, das Lied *Hie bevorn do wir kynder waren* des Meisters Alexander (Übertragung s. o., 17). Kaum mehr läßt es sich mit den Schöpfungen der Troubadours, noch weniger mit den spanischen Cantigas vergleichen; der islamisch-christlichen Kontaktzone ist es gänzlich entrückt, und daher unter dem Aspekt meines Themas nicht mehr zu fassen. Es sei mir gleichwohl eine Bemerkung erlaubt. Hier stimmen die Phrasen zu Vers 2 und 5 + 6 mit denjenigen zu Vers 3 und 7 überein, und die abweichenden Phrasen 1 und 4 bilden zueinander und zu den übrigen Phrasen starke Gegensätze. Die Überschneidung der Verspaare (wobei 5 + 6 und 7 musikalisch wie ein Verspaar behandelt wird) durch die Gliederung der Melodie in zwei Hälften (mit Vers 1–3 und 4–7) hat Gegenstücke zwar im westlich-weltlichen Liedgut des Mittelalters, doch nicht in der Musik des Orients. Dieser entspricht auch nicht – wie mehrfach erläutert – die Stabilität der Melodie und die Genauigkeit bei Wiederholungen, ganz abgesehen vom Verlauf der Melodiebögen selbst. Instrumentalpartien orientalischer Musikstücke als Muster heranzuziehen, wäre daher nicht angebracht, es sei denn, Klänge von dort würden zum Zweck eines Verfremdungseffektes eingesetzt.

Rückblickend ist festzuhalten, daß man wohl kaum jemals orientalisches Musikerleben in Stücken westlicher Herkunft antreffen wird. Äußere Erscheinungen jener Kunst dagegen mögen während des Mittelalters in Spanien und Frankreich zu Nachahmungen angeregt haben. Wo wir Einflüsse in den schriftlich überlieferten Musikstücken beobachten, kann die orientalische Musik unserer Zeit eine Hilfe zur Ausarbeitung der Begleitung, ja sogar für die Aufführungsweise der Melodien bieten. Das schließt Zitate orientalischer Klänge auch bei Gesängen rein westlichen Stils nicht aus, wenn damit bestimmte Effekte angestrebt werden. Behutsamkeit ist in solchen Fällen empfehlenswert, doch wird letztlich der Musiker sich fragen müssen, was seine Darbietungen aussagen sollen.