

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 1 (1977)

Artikel: Zwei Welten - erste Gedanken und Fragen nach der Begegnung mit andalusischer Musik aus Marokko

Autor: Oesch, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868841>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZWEI WELTEN – ERSTE GEDANKEN UND FRAGEN
NACH DER BEGEGNUNG MIT ANDALUSISCHER MUSIK
AUS MAROKKO

VON HANS OESCH

Bei der Begegnung mit den Musikern aus Marokko ist wohl deutlich geworden, in welchem hohem Maße sich westeuropäische (auch historisch-westeuropäische) und in Marokko tradierte andalusische Musik durch je verschiedenes Musikdenken, durch spezifische Hörvorstellungen und Hörerwartungen, voneinander unterscheiden. Das Trennende beruht auf fundamentalen Faktoren. Während sich in der abendländischen Musik die Melodiebildung nach einem Modus, nach einer theoretischen Abstraktion, ausrichtet, so ist in der andalusischen Musik der Maqām, ein dem Modus übergeordnetes Prinzip, bestimmend für die melodische Gestaltung. Auch die in andalusischer Musik lebendige Art der „Improvisation“ deckt sich keineswegs mit der uns angestammten Vorstellung spontanen Musizierens, ist viel eher mit asiatischen Methoden der Melodiebildung (Rāga in Indien, Patet in Java) zu vergleichen. Modulation, sodann, ist hier und dort nicht dasselbe: in der andalusischen Musik ereignet sich etwas unserer Modulation Entsprechendes durch vorübergehende „tonale Anleihen“¹ bei verwandten Tonarten, ein im Vergleich zu unserem Tonartenwechsel weit komplizierteres Phänomen! Und vor allem befinden wir uns in der andalusischen Musik bezüglich des Zusammenwirkens der Parameter Tonhöhe (Melodie) und Zeit (Metrum, Rhythmus) auf gänzlich anderem Boden – so anders, daß das gemeinsame Musizieren des „Studio für frühe Musik“ mit den Marokkanern ohne weitergehende Absprache und Einübung nicht gelingen konnte. Ein Maqām ist als solcher keiner zeitlichen Organisation unterworfen, das rhythmisch-zeitliche Maß (Wazn) als solches nicht an Melodie gebunden. Letzteres tritt indes, vor allem in den Muwaššah's zur Verdeutlichung der musikalischen Aussage, die Melodie begleitend, hinzu. Dabei sind verschiedene Ausprägungen des Verhältnisses von Freiheit und Bindung innerhalb der musikalischen Organisation zu unterscheiden: sie bewegen sich zwischen den Extremen fester rhythmisch-zeitlicher Gestaltung mit organisierter, planmäßiger Proportionierung der Zeit und freier rhythmisch-zeitlicher Organisation ohne einfache rationale Struktur und selbst ohne festen Puls. Wie unabhängig ein Maqām an sich vom Parameter Zeit auch ist, lebendig läßt er sich nur in bezug auf eine zeitliche Struktur zur Geltung bringen.

*

Wenn man davon ausgeht, daß die arabische Musik in Granada und Valencia diese von der europäischen Art des Musizierens so grundverschiedenen Strukturprinzipien bereits im 9. bis 12./13. Jahrhundert besessen hätte und daß sie dann, zwischen

¹ So Marius Schneider (et alii), *Die tunesische Nuba ed Dhil*, Regensburg 1970, 7 (*Studien zur Mittelmeermusik* 1).

dem 13. und dem 17. Jahrhundert, mit dem Rückfluß der Araber aus Spanien nach Marokko gelangt wären, muß man sich wohl noch vertiefend fragen, (a) ob wir wirklich die Art des Musizierens in den heutigen nordafrikanischen Rückzugsgebieten andalusischer Musik so ohne weiteres mit der ehemals in Andalusien geübten Praxis gleichsetzen können, (b) ob ferner im hohen Mittelalter eine wie auch immer geartete Musizierform der Araber in Andalusien die autochthone Musik Iberiens beeinflußt, beziehungsweise sich selber unter dem Einfluß westeuropäischer Musizierpraktiken gewandelt hat.

(a) Die Quellen lassen uns weitgehend im Ungewissen. Unbestritten ist freilich, daß sich in der Nūba, dieser für die weltliche Kunstmusik Nordafrikas zentralen Musikform, andalusisches Erbe erhalten hat. Das zeigt sich bereits etwa in der Benennung der klassisch-algerischen *naubât gharnâṭah*, der „aus Granada stammenden“ Nūba. Zudem scheint die heute gebräuchliche Form der Nūba mit den Beschreibungen aus der Zeit des Ziryāb (1. Hälfte des 9. Jahrhunderts) übereinzustimmen. Dieses Faktum vermag ich allerdings nur der Sekundärliteratur zu entnehmen. Es scheint mir geboten, die – wie Touma² meint – „weniger originellen“ Musiktraktate aus Andalusien genauestens zu studieren: die des al-Mağrīṭī (1007), Abu'l-Salt Umayya (1134), Ibn Quzmān (1160) und al-Qurṭubī (1258). Die Art des Gesanges und des Instrumentalspiels (Qānūn!) der marokkanischen Musiker legten mir die Vermutung nahe, daß die andalusische Musik Marokkos erst vor kurzer Zeit – nachdem sie die Türkenherrschaft und das Kolonialregime überstanden hatte – re-arabisiert worden ist. Die moderne Violine gleich in doppelter Besetzung dem Instrumentalensemble einzuverleiben, spricht für die Bereitschaft der Marokkaner von heute, überkommene ästhetische Prinzipien aufzugeben, nachdem sie der nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Entartung der authentischen arabischen Musik noch erfolgreich standzuhalten vermochten. Es wird gewiß niemand auf den Gedanken kommen, das heutige Klangbild der andalusischen Musik *tale quale* für die Musik Granadas und Valencias im 12./13. Jahrhundert zu halten. Die Frage ist vielmehr, welche arabischen Elemente seinerzeit nach Spanien gebracht und dort weiterentwickelt worden sind, und welche Elemente erst in Nordafrika dazugekommen sind.

(b) Ziryāb muß ums Jahr 822 in Córdoba vom Omayyaden-Sultan 'Abd al-Raḥmān dem Zweiten (822–852) freundlich aufgenommen worden sein. Aus Bagdad brachte er die altarabische Musiktradition nach Andalusien, die in seiner Interpretation fraglos zur Basis der andalusischen Musikschulen wurde. Nach allgemeiner Annahme befreite sich die Musik indes bald von der Tradition der Schule des Ostens und bildete sich das heraus, was später (und noch heute?) als andalusische Musik bezeichnet wurde. Fand dieser Wandel aufgrund des Kontakts mit autochthon-spanischer Musik statt, oder ist er als eigendynamische Entwicklung zu verstehen? Diese Frage ist bis heute nicht beantwortet worden. Für Kontakte mit spanischer Musik haben wir keine direkten Beweise; für die eigendynamische Ent-

² Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975, 25 (*Taschenbücher der Musikwissenschaft* 37).

wicklung spricht die Tatsache, daß Ziryāb mit seinem Lehrer al-Mauṣilī ja in Konflikt geraten war und den Hof des Hārūn al-Raṣīd gewissermaßen als Kultur-Opponent verließ. In Córdoba fand er das neue Feld zur Entfaltung seiner musikalischen Ideen. Das Studium der politischen und sozialen Verhältnisse bei den hier residierenden Omayyaden könnte möglicherweise die Frage klären, ob an den Musikschulen von Córdoba, Sevilla, Toledo, Valencia und Granada ein Kulturaustausch mit westeuropäischer Musik stattfand oder nicht. Und zwar ein Kulturaustausch nach beiden Richtungen! Es stellen sich die Fragen: Ist die andalusische Musik das Resultat der Begegnung arabischer Traditionen mit westeuropäischen? — Hat die arabisch/andalusische Musik Spuren in der mittelalterlichen Musik Westeuropas hinterlassen? Weiter geht es darum, das Ausmaß des Kulturwandels zu ergründen. Ein verhältnismäßig oberflächlicher Kulturkontakt offenbart sich gemeinhin in Übernahmen bloß partieller und mehr nur akzidentieller Elemente; weitergehende Akkulturation führt zu Veränderungen an der Basis. Ersterer könnte beispielsweise dazu geführt haben, daß die Art der Stimmgebung hüben und/oder drüben beeinflusst worden wäre, letztere hätte das Musikdenken zumindest teilweise verändert. Eine Veränderung des Musikdenkens unter arabisch-andalusischem Einfluß würde zum Beispiel vorliegen, wenn die getrennte Betrachtung von Melodie und Metrum/Rhythmus sowie ihre Dialektik im Stimmverband in traditionell-abendländische Musik eingedrungen wäre. Im Zusammenhang mit der Isorhythmie des Mittelalters, deren Anfänge bereits im 13. Jahrhundert liegen, hat man mehrfach das alte Indien als Anreger ins Spiel gebracht, ohne daß je ein Beweis für einen ursächlichen Zusammenhang erbracht werden konnte (Color/Talea als Entsprechung zu Rāga/Tāla). Vielleicht ist es nicht abwegig, noch einmal auf die Ursprungsfrage der abendländischen Isorhythmie zurückzukommen und zu prüfen, ob ein Zusammenhang zwischen dem Notre-Dame-Repertoire und der Ars nova mit andalusischer Musik nachgewiesen werden kann (Granada ist erst im 15. Jahrhundert untergegangen!), ob die „mass“ (Wazn)-gebenden rhythmischen Formeln der arabisch-andalusischen Musik irgend etwas mit der Entstehung von Talea (Zuschnitt, Form)-Perioden zu tun haben könnten.

*

Es war ursprünglich gedacht, in diesem Bericht erste Beobachtungen zu einer von den Marokkanern gespielten Nūba zu veröffentlichen, was umso lohnender zu sein schien, als das vorliegende Aufnahmematerial den Vergleich gleicher Stücke in verschiedener Wiedergabe erlaubt. Diese Studien sorgfältig durchzuführen, reichte aber die Zeit nicht aus. In bezug auf Melodie und Rhythmus erbrachten die ersten vergleichenden Übertragungen keine Resultate, die prinzipiell weiterführten als das von Marius Schneider und seinem Team an einer tunesischen Nūba (siehe Anmerkung 1) Beobachtete; sie bestätigen das Prinzip der Variantentechnik: die sukzessive Präsentation von melodischen Modellen in immer wechselnder Gestalt und unterschiedlicher rhythmischer Bindung. Was Schneiders Analyse ergänzen könnte, wäre eine minutiöse — für das Verständnis einer Nūba zentrale und von Schneider vernachlässigte — Untersuchung des Musik/Sprache-Verhältnisses, und zwar sowohl

im großen hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Strophenform und musikalischer Form als auch im Detail zwischen sprachlicher Diktion und melodisch-rhythmischer Formulierung der gesungenen (und der instrumentalen?) Teile einer Suite. Eine solche Arbeit setzt freilich das Zusammengehen mit einem Arabisten voraus (altarabische Literatursprache, andalusischer Dialekt). Weiter war intendiert, die unterschiedlichen Grade von Freiheit und Bindung zu untersuchen, in unserer Terminologie: von musikalischer *res facta* und Improvisation. Doch hier scheinen die ersten Übertragungsversuche aufgrund der aufgenommenen Stücke zu ergeben, daß die marokkanischen Musiker bei wiederholter instrumentaler Darstellung eines Maqām, beim Taqām, kaum wirklich freie rhythmisch-zeitliche, sondern weitgehend fixierte individuelle Formulierungen in Wiederholung vortrugen, so daß sich die Variationsbreite des Taqām kaum erlauben läßt.

Mangelnde Sprachkenntnisse erlaubten mir auch nicht, einer Frage weiter nachzugehen, die den Mediävisten interessieren kann. Was bedeuten in gesungenen Teilen einer Nūba jene offenbar sinnleeren Silben, die in den gemessenen Sprachtext interpoliert sind? Ein kurzer Ausschnitt aus einem frei-rhythmischen Gesang in der Übertragung durch Barriuso³ demonstriert diese Silbenfolgen (in Klammern gesetzt):

Bitain *remel maia*



Handelt es sich dabei wirklich um sinnleere Vokale (zum Teil mit vorgestelltem Konsonant) als Klangstütze in Melismen, wie man sie in mehreren Musikkulturen kennt, in der byzantinischen Musik ebenso wie etwa im Schamanengesang der Yao⁴ Indochinas? Oder versteckt sich hinter dieser Praxis eine Verwandtschaft mit den im Mittelalter unverstandenen griechischen Tonartensilben *no-a-no-e-a-ne*, *no-e-agis* etc., wie sie nach der Überlieferung der Traktate von Aurelian, Hucbald, Regino von Prüm, Berno und anderer zur Charakterisierung der acht Kirchentonarten verwendet wurden?

*

Der Zyklus einer Nūba, der ein einziger Maqām, aber wechselnde Wazn zugrundeliegen, ist nach dem Prinzip zunehmender Geschwindigkeit gestaltet und stellt – unschwer nachweisbar – ein einheitliches Gebilde dar. Die verschiedenen Grade bezüglich Freiheit und Bindung, die unterschiedlichen Positionen im Spannungsfeld rhythmisch freier und gebundener Abschnitte, lassen sich in den Nūba-Teilen

³ P. Patrocinio Garcia Barriuso, *La Musica hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid 1950, 41 (Conferencia pronunciada en el instituto de estudios africanos, del consejo superior de investigaciones científicas, el 20 de Abril de 1949).

⁴ Hans Oesch, „Ethnomusikologische Arbeit bei den Bergstämmen Thailands“, *Musik fremder Kulturen*, Mainz 1977, 61–63 (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 17).

Ibid., 9–24, findet sich auch eine „Einführung in die arabische Musik“ von Habib Hassan Touma, in der abermals (ohne Neues zu bringen) von andalusischer Musik die Rede ist.

wohl erkennen. Man stellt improvisierte Wiederholungen, Variierungen, Paraphrasierungen und sogar musikalische Metamorphosen fest. Der Übergang von einer fixierten zu einer freieren Gestalt – das kennen wir auch aus der indischen Kunstmusik – bewirkt Spannung. Nicht im Materiellen, dem in Übertragungen Nachweisbaren, liegt indes der Sinn so gestalteter Musik, sondern nur in dem, was sie bei den Hörern bewirkt. Diesen Sinn zu stiften obliegt in erster Linie dem Sänger. So setzt das Verständnis einer Nūba zum einen also das Verständnis des Worts und seiner provozierten Assoziationen voraus, zum andern aber auch, den Gefühlsgehalt eines Maqām intuitiv zu erfassen. Welche Gefühlsstimmung ein Maqām verkörpert und provoziert, müssen wir uns von den Arabern sagen lassen. Eine Maqām-Analyse, welche optimal auf die Struktur der Kernzelle und die Tonfolge ausgerichtet ist, kann für uns bloß zu einer Beschreibung des Gefäßes führen, dem Musik entströmt. Anleihen bei einem anderen, verwandten Maqām („Modulation“) vermögen wir wohl statistisch festzustellen, nicht aber nachzuempfinden. So bleibt uns im Grunde aber auch verschlossen, worin der wechselnde Charakter der Teile einer Nūba begründet ist, der sich selbst dem ungeschulten Araber mit Leichtigkeit erschließt. Er benötigt auch keine lange Erklärung für den Zusammenhang von Maqām und Tageszeiten, weil er ihn spontan erfaßt.

Jede wirkliche Begegnung zwischen andalusischer und abendländischer Musik – und das war im 9. bis 13. Jahrhundert wohl genau so – setzt gegenseitige Einfühlung, gefühlsmäßige Affinität voraus. Beides ist lernbar; dahin führt aber ein weiter Weg. Bis wir nur wieder gelernt haben, den Ausdrucksreichtum nicht-temperierter Musik zu erfassen, können Jahre vergehen – Jahre der Langeweile! Da uns Assimilation nur in den seltensten Fällen möglich ist und unser Zweifeln nicht zu einem Verzweifeln werden soll, bleibt der Ethnomusikologie – und bleibt uns auch gegenüber andalusischer Musik – nur der Weg, zusammen mit Repräsentanten fremder Kulturen den Sinn fremder Musik zu ergründen und dabei den Europazentrismus aufzugeben. Spielweisen außereuropäischer Musiker zu studieren, als Anregung für das eigene Tun, ist gewiß legitim, kann uns – wie bei den ernsthaften Bemühungen des „Studio der frühen Musik“ um die andalusische Musizierpraxis – auch weiterhelfen. Nur ist bei solchem Nehmen die kolonialistische Mentalität noch nicht abgestreift. Wenn uns das Verständnis der Musik fremder Kulturen nicht zum Selbstverständnis wird, dann bleibt es dabei: Zwei Welten.

