

Begegnung mit "andalusischer" Praxis

Autor(en): **Lichtenhahn, Ernst**

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: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868842>

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.

BEGEGNUNG MIT „ANDALUSISCHER“ PRAXIS

VON ERNST LICHTENHAHN

Es war zunächst die Absicht des vorliegenden Beitrags, vom dritten Nachmittag der Basler „Woche der Begegnung“, an welchem zwei Mittelalter-Spezialisten mit zwei marokkanischen Musikern der „andalusischen“ Tradition musikalischen Kontakt suchten und auch fanden, erste Eindrücke festzuhalten und dazu ein paar vorläufige Überlegungen anzustellen. Dies auch noch nachträglich, anhand der Tonbandaufzeichnung, mit einer gewissen naiven Unmittelbarkeit tun zu können, schien umso eher möglich, als der Nachmittag selber mehr auf das unmittelbare Musizieren als auf irgendwelche Überprüfungen und Bestätigungen von Theorien oder auf Beweisführungen zum Zusammenhang von mittelalterlichem Lied und „andalusischer“ Praxis hin angelegt war. Die Gründe, aus denen überhaupt „andalusische“ Musiker an einer Veranstaltung mitwirkten, die der kritischen Durchleuchtung der Arbeit des „Studios der frühen Musik“ galt, schienen hier offen dazuliegen. Denn Thomas Binkley hatte sich, wie es auch sein Beitrag zu diesem Bande zeigt, zwar auf der Grundlage historisch wahrscheinlicher Zusammenhänge mit „andalusischer“ Praxis auseinandergesetzt, dabei aber der Auffindung überzeugender Gestaltungsmöglichkeiten mittelalterlicher Musik größere Bedeutung zugemessen als der Beweisbarkeit der gemachten Anleihen.

Wenn es sich bei der Sichtung des Materials und den dabei angestellten Überlegungen in der Folge aber zeigte, daß sich die Eindrücke nicht mehr mit der beabsichtigten Unmittelbarkeit festhalten ließen, so sind daran vor allem zwei Umstände schuld. Einmal zeigte sich immer deutlicher, daß die Vorgänge des Nachmittags durch die Konstellation der ganzen Woche, besonders durch die vorausgegangenen Diskussionen, das heißt durch einen Kontext verschiedenartiger Problematisierungen bedingt, um nicht zu sagen: verstellt waren. Im Raum stand – so jedenfalls empfand es der Berichtende –, selbst wenn primär Musik gemacht wurde, zwar unausgesprochen, aber unausweichlich die Frage nach den „wirklichen“ oder „ursprünglichen“ Zusammenhängen zwischen mittelalterlicher und „andalusischer“ Musik; die Musiker schienen unwillkürlich – und wohl auch im Gegensatz zu ihrer Absicht – zu „Vertretern“ von etwas, zu einer Art „Beweisstücken“ in einer Kette von Theorien und Argumenten zu werden. Zum andern drängte sich dem Ethnomusikologen mehr und mehr die Frage auf, in welcher Weise das Musikmachen zweier „andalusischer“ Musiker in Basel, in einem Raum voller barocker Instrumente, Gegenstand seiner Untersuchungen sei oder überhaupt sein könne. Die Forderung Alan P. Merriams, der Ethnomusikologe habe „music in culture“ zu erforschen, schien sich hier, bei völlig aus ihrem Lebensbereich herausgelösten Musikern, kaum erfüllen zu lassen, und ebensowenig war die Voraussetzung der „Theorielosigkeit“ gegeben, die nach Max P. Baumann den ethnomusikologischen Forschungsgegenstand vom musikwissenschaftlichen abgrenzen soll.¹

¹ Alan P. Merriam, „Ethnomusicology. Discussion and definition of the field“, *Ethnomusicology* 4 (1960), 107–114; M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, Winterthur 1976, 20.

So erschien es als unerlässlich, wenigstens in groben Umrissen zunächst diejenigen Momente der vorausgegangenen Gespräche und im vorliegenden Band zusammengefaßten Statements zu skizzieren, die mit der Bedingtheit der Eindrücke und der Frage nach dem Standort des Beobachters etwas zu tun haben.

*

So wenig sich bezweifeln läßt, daß zwischen der „andalusischen“ Musik Nordafrikas und dem mittelalterlichen Lied aus dem Südwesten Europas Zusammenhänge bestehen, so schwierig scheint es doch zu sein, die Zusammenhänge genau zu bestimmen, ja, nur schon zu einem Einverständnis darüber zu gelangen, welche Gegenstände für eine vergleichende Untersuchung heranzuziehen und welche Methoden dabei anzuwenden wären. Ein Grund für diese Schwierigkeiten ist zunächst sicher darin zu sehen, daß die Realität einer einstigen Begegnung oder Einheit der beiden Bereiche als tönendes Ereignis verloren ist. Obwohl diese Feststellung für jede Musik der Vergangenheit gilt, hat sie für den vorliegenden Fall besonderes Gewicht, da die unmittelbaren Zeugnisse äußerst spärlich sind und da auch dort, wo es musikalische Aufzeichnung gibt, im Bereich des mittelalterlichen Liedes, die Überlieferung hinter jeder anzunehmenden Klangwirklichkeit weiter zurückbleibt als in andern Fällen.² Dafür existiert heute in Nordafrika in verschiedener, namentlich marokkanischer, tunesischer und algerischer Ausprägung eine Musik, die sich selber als „andalusisch“ bezeichnet und auf das Wirken des Ziryāb in Córdoba zurückführt.³ Gesteht man dieser „andalusischen“ Musik einen Quellenwert in bezug auf Musik und Musizierpraxis im mittelalterlichen Spanien zu, was sicher nicht völlig verfehlt ist, im einzelnen aber wohl noch diskutiert werden muß, so liegen mit der musikalischen Aufzeichnung des mittelalterlichen Liedes und der aktuellen „andalusischen“ Praxis zwei Quellenbereiche vor, die grundsätzlich voneinander verschieden sind: hier reales Erklängen, aber in großem zeitlichem Abstand, dort zeitgenössische Aufzeichnung, aber in weitgehender Abstraktion.

Entsprechend verschiedenartig sind die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den beiden Quellenbereichen, steht doch der historisch orientierten Erforschung des mittelalterlichen Liedes eine Beschäftigung mit „andalusischer“ Musik gegenüber, die weitgehend dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich auf Repertorisierung des Materials und Transkription einzelner Stücke konzentriert⁴, ohne der zeitlichen Dimension, das heißt den mit Bestimmtheit anzunehmenden Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte, etwa späteren arabischen und europäischen Beeinflussungen großes Gewicht beizumessen.⁵ Als Gemeinsamkeit der wissenschaftlichen Hal-tungen könnte der hier wie dort vorhandene musiktheoretische Ansatz erscheinen: vergleichbare Fragen und Untersuchungen, die für das konkrete oder zu konkreti-

² Vgl. den Beitrag von Wulf Arlt, oben 11ff.

³ Vgl. den Beitrag von Habib Hassan Touma, oben 77.

⁴ Als überzeugendes Beispiel der Aufzeichnung und Diskussion einer einzelnen (tunesischen) Nūba sei erwähnt: Marius Schneider u. a., *Die tunesische Nuba ed Dhil*, Regensburg 1970 (*Studien zur Mittelmeermusik* 1).

sierende Material – eine erklingende „andalusische“ Nūba oder ein aufgezeichnetes mittelalterliches Lied – aus jeweils sich anbietenden Systemen Aufschlüsse und Zuordnungen zu gewinnen suchen. Dies gilt etwa für die Bezugnahme auf Modus und Maqām und auf Kodifizierungen rhythmischer Formeln. Es ist jedoch fraglich, ob die Orientierung an solchen Theorien mehr als eine Gemeinsamkeit im methodischen Ansatz ist, ob das scheinbar erzielte Einverständnis nicht vielmehr zu Mißverständnissen führt, sowohl im gemeinsamen Gespräch als auch dem jeweiligen Gegenstand gegenüber. Denn selbst wenn man sich beispielsweise darüber im klaren ist – und das war in Basel durchaus der Fall –, daß der in beiden Bereichen verwendete Begriff des Modus hier und dort nicht dasselbe bedeutet, so ist es doch offenbar sehr schwierig, die Bedeutungsfelder genau zu bestimmen und folglich strikt genug auseinanderzuhalten.⁶ Und die Fragwürdigkeit der Anwendung einer Theorie auf ein bestimmtes Repertoire, wie sie sich etwa hinsichtlich der Interpretation mittelalterlicher weltlicher Einstimmigkeit von der Theorie der rhythmischen Modi her zeigt⁷, ist vermutlich über dieses Beispiel hinaus auch für andere Klassifizierungen in Betracht zu ziehen, etwa dort, wo Kategorien der klassischen arabischen Musik an die „andalusische“ Praxis herangetragen werden. – Noch schwerer wiegt in diesem Zusammenhang freilich das Problem, wie weit sich Theorien überhaupt, also auch dann, wenn sie zu einer bestimmten Praxis in Beziehung stehen und sich etwa aus ihr oder an ihr entwickelt haben, an jedes Musikmachen im Bereich dieser Praxis herantragen lassen. Baumanns Abgrenzungsversuch des ethnomusikologischen Forschungsgegenstandes fordert zu dieser Frage heraus: Obwohl – um an das hier gegebene Beispiel anzuknüpfen – die „andalusischen“ Musiker Stücke singen und spielen, die einem „theoriehaften“ Repertoire angehören, scheint es nicht ausgeschlossen, daß sie sich dabei im allgemeinen vielmehr so verhalten, als ob ihre Musik – in Baumanns Sinne – „theorielos“ wäre, daß sie sich nämlich in ihrer Praxis viel eher am handwerklich Erlernten und an selbstverständlich in ihrem Lebensbereich verwurzelten Traditionen orientieren als an irgendwelchen „rational erarbeiteten Kriterien“.⁸

⁵ Vgl. dazu die Beiträge von Joseph Kuckertz und H. H. Touma, oben 77ff. und 95ff. Bezeichnend ist wohl auch, daß Touma in einem der Sachlage im 19. Jahrhundert gewidmeten Aufsatz die Elemente der „andalusischen“ Musik so beschreibt, wie sie sich heute darstellen: „Die Musik der Araber im 19. Jahrhundert“, *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1973, 54 f. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 31). Vielleicht wäre zu fragen, wie weit es der historischen Erschließung zuwiderläuft, daß die Gestalt des Ziryāb bis in neueste Literatur gleichsam mythische Züge eines Kulturstifters trägt, so bei Salah El Mahdi, *La musique arabe*, Paris 1972, 9 f.: „Ziriab avait appris avant son départ de Bagdad 10000 poèmes dans des différents modes; il étudia à Kairouan la musique tunisienne, puis il prit contact avec la musique populaire espagnole. Ses connaissances contribuèrent à faire de lui le grand compositeur que l'on connaît, dont les mélodies sont chantées jusqu'à nos jours dans la musique traditionnelle de l'Afrique du Nord. Il fut un artiste accompli, créa une mode de coiffure pour dames et pour hommes, de nouveaux parfums, une mode vestimentaire et aborda même l'art culinaire ...“

⁶ Vgl. Touma, oben 89, 93f.

⁷ Vgl. Arlt, oben 117.

⁸ Baumann, op. cit., 52.

Gerade unter diesem Aspekt scheint bei der theoriebezogenen Diskussion die Gefahr einer Einengung zu bestehen, so wenn – vielleicht um der leichteren Verständigung willen – das Maqām-Phänomen gleichsam auf das Rationalisierbare der melodischen Gestaltungen und sogar Skalen reduziert wird, dasjenige aber, was das Wesentliche daran sei, nämlich die Vermittlung eines „bestimmten Gefühlsgehaltes“, zwar geheimnisvoll angedeutet, nicht aber wirklich ins Gespräch miteinbezogen wird.⁹ Das Argument, solches lasse sich nicht zur Sprache bringen, gilt aber wohl nur so lange, als das Gespräch sich weitgehend auf verabsolutierte oder mittels Theorien aufeinander bezogene musikalische Sachverhalte beschränkt, die Kontextfragen, das heißt die Fragen nach geistigen und gesellschaftlichen Grundlagen, Funktionen und Wirkungsweisen der Musik jedoch ausklammert.

Freilich gibt hier die Tatsache zu denken, daß auch der in Basel anwesende marokkanische Experte der „andalusischen“ Musik, Haj Driss Bengelloun, in seinen Erörterungen an demselben Punkte haltmachte und jede Frage nach dem bestimmten Gefühlsgehalt einer Nūba mit der Bemerkung abschnitt, Musik zu hören sei besser, als über sie zu sprechen. In dieser Haltung den Beweis zu sehen, daß die irrationale Seite eben wirklich nicht zur Sprache gebracht werden könne, ist aber wohl nur eine der möglichen Erklärungen. Eine andere Erklärung könnte darin liegen, daß selbst marokkanische Theoretiker des Nūba-Repertoires sich heute so weitgehend an europäische Denkweisen angeschlossen haben, daß sie – wie es bei Bengelloun der Fall zu sein scheint – nur diejenigen Dinge für erwähnenswert erachten, die sie sich mit europäischen Methoden, oft auch mit einer Ausbildung an europäischen Konservatorien erarbeitet haben. In zunehmendem Maße scheint die Aufzeichnung dasjenige Element der „andalusischen“ Musik zu werden, das sich wissenschaftlich erfassen und vermitteln läßt. So berichtet Salah El Mahdi von Bengelloun: „Il a eu l'avantage d'enregistrer huit des onze noubas connues au Maroc; il poursuit ses efforts pour terminer les trois autres et pour transcrire le tout en solfège.“¹⁰ Nach Bengellouns eigener Aussage liegt die vollbrachte Arbeit darin, daß er für jeden Vers der elf Nūba's Anfangs- und Schlußton in europäischer Notation oder Benennung aufgezeichnet habe. Salah Cherki, der Qānūn-Spieler des „Basler“ Ensembles, vertritt in einem seiner Bücher die Auffassung, die marokkanische und besonders die „andalusische“ Musik, die übrigens hier reiner erhalten sei als in Tunesien oder Algerien, müsse zwar ihre nationale Eigenart bewahren, zugleich aber abendländische Lernmethoden zu ihrer Vervollkommnung heranziehen: „C'est ainsi que la musique s'engage dans une orientation artistique moderne basée sur des données scientifiques et artistiques rationnellement étudiées. L'expérience a établi que la

⁹ Vom bestimmten „Gefühlsgehalt“ spricht Touma, oben 78f. Nicht zur Sprache kam in Basel die in gleiche Richtung weisende Zuordnung bestimmter Nūba's zu bestimmten Tages- und Nachtzeiten, wie sie etwa Jules Rouanet festhält („La musique arabe dans le Maghreb“, *Encyclopedie de la musique*, ed. Lavignac, Paris 1922, 1/V, 2883): „La maia n'est chanté que la nuit; le *stiblal* après le coucher du soleil; le *ressed dil* au milieu du jour; le *euch-chag*, le matin; le *ghribt* de trois à cinq heures de l'après-midi.“

¹⁰ Salah El Mahdi, op. cit., 73.

méthode de l'apprentissage par l'ouïe est devenue primitive de sorte qu'elle ne peut plus convenir à une génération autre que la nôtre."¹¹

Für die Frage nach dem bestimmten Gefühlsgehalt muß sich diese „wissenschaftliche“ und „rationale“ Neuorientierung als Erschwernis auswirken. Jedenfalls ist hier ein Punkt erreicht, über den zumindest eine „exterritoriale“, isolierte Begegnung mit „andalusischen“ Musikern nicht hinausführt. Die eigentlich ethnomusikologische Fragestellung, wie weit der bestimmte Gefühlsgehalt als Zentrum des Musikmachens und als kollektive Erlebnisweise Realität besitzt und wie er sich am musikalischen Sachverhalt festmachen läßt, kann höchstens an Ort und Stelle und im gesamten Kontext dieser Musizierpraxis zu Ergebnissen führen.

*

Zum Musizieren an dem Nachmittag, über den nun in einigen Ausschnitten berichtet werden soll, setzten sich die Sängerin Andrea von Ramm und Thomas Binkley als Lautenspieler mit dem Sänger Muhammad Bajdub und dem 'ūd-Spieler Haj Mohammad Buzuba zusammen. Buzuba ist Berufsmusiker mittleren Alters, Bajdub ein jüngerer Angestellter einer öffentlichen Verwaltung. Beide wirkten in Basel und wirken auch sonst im Ensemble des Haj Abdelkarim Rais mit, der als bester Schüler von El Brihi gilt, welcher seinerseits als „dernière personnalité qui ait transmis le patrimoine à la nouvelle génération“ bezeichnet wird.¹² Nach der gleichen Quelle gilt das Ensemble des Rabāb-Spielers Rais als das zur Zeit wichtigste Orchester in Fez. Üblicherweise besteht die Aufgabe des Ensembles darin, bei Feierlichkeiten und Einladungen, besonders bei Hochzeitsfesten, vor der Mahlzeit und nachher bis in die Nacht hinein die Gäste zu unterhalten, damit aber zugleich das Traditionsbewußtsein und den Reichtum des Gastgebers zu dokumentieren. Obwohl bei einer solchen Gelegenheit längst nicht alle Gäste der Musik wirklich zuhören, sondern nur diejenigen, die sich nahe zum Ensemble setzen und dann auch mit Bemerkungen – Lob, Kritik, Vergleich mit andern Ensembles – nicht sparen, ist die Präsenz „andalusischer“ Musiker äußerst wichtig. Ob ein Gast einer Einladung folgt, kann davon abhängen, ob und was für ein Ensemble angekündigt wird. Die „andalusische“ Musik soll derzeit so sehr in Mode stehen, daß zum Beispiel die Töchter einer Familie, die ein Fest vorbereitet, auf diesen Anlaß hin während einiger Wochen oder Monate bei „andalusischen“ Musikern Ausschnitte aus einer Nūba erlernen.¹³

¹¹ Salah Cherki, *Al-Moustadraf dans les règles de l'art et de la musique*, Rabat 1972, 10. Man könnte sich hier fragen, wie weit die oben gegenüber Baumann vertretene Auffassung eines nicht-theoriebezogenen praktischen Musizierens von Ansichten aus, wie sie Cherki äußert, zu korrigieren wäre. Es scheint jedoch, daß sich das Postulat der „Wissenschaftlichkeit“ und „Rationalität“ weitgehend auf das Lehren und Theoretisieren, und besonders die schriftliche Fixierung bezieht, das praktische Musikmachen aber wenig beeinflußt. Bezeichnend dürfte hierbei sein, daß derselbe Salah Cherki, der in seinem Buch die abstrakten Skalen verschiedener Modi mitteilt, in Basel, auf eine entsprechende Bitte hin, nicht in der Lage war, eine solche abstrakte Skala vorzuspielen, sondern trotz Insistierens nur die melodisch gestaltete Exposition einer Tonreihe zu realisieren wußte.

¹² Salah El Mahdi, op. cit., 73.

¹³ Diese Schilderung resümiert ein französisch geführtes Gespräch mit Muhammad Bajdub.

In dem völlig anders gearteten Kontext des Basler Nachmittags schien sich insbesondere der Sänger nicht recht wohl zu fühlen. Nach seiner eigenen Aussage wirkte die Anwesenheit so vieler „professeurs“ hemmend auf ihn, und es irritierte ihn begreiflicherweise auch, wenn das Auditorium in einer ihm nicht einsichtigen Weise in gewissen Momenten mit Lachen reagierte. Was bei den Zuhörern Ausdruck der Überraschung war – etwa wenn die „andalusischen“ Musiker plötzlich, als sei es für sie selbstverständlich, eine leichte Brücke von ihrer Musik zum vorgegebenen Troubadourlied fanden –, konnte vom Sänger begreiflicherweise als Mokerie mißverstanden werden. Dies führte dazu, daß er über weite Strecken – mindestens nach seiner Auffassung – nicht „richtig“, das heißt, nicht in der hohen Lage sang, sondern in die Unteroktav auswich. Der ‘Ūd-Spieler in seiner professionelleren, selbstsicheren Haltung schien sich weniger beeinflussen zu lassen und war dem Sänger wohl auch in dieser Beziehung eine Stütze.

Andrea von Ramm und Thomas Binkley führten zunächst ein Troubadourlied vor, das danach von den marokkanischen Musikern übernommen und auf eigene Weise dargestellt werden sollte. Die Einblicke, die sich dabei eröffneten, betrafen zunächst einmal die Auffassungsschwierigkeiten gegenüber bestimmten melodischen Abläufen, sowie den musikalischen Aneignungsprozeß. Im folgenden Beispiel sind die von Andrea von Ramm gesungene Melodie, die von Bajdub und Buzuba beim Üben gemachten hauptsächlichsten Abweichungen, schließlich die Fassung, auf die sich das Lied bei den Marokkanern einpendelte, übereinandergestellt.¹⁴

Die Abweichungen vom vorgegebenen Modell, die sich den marokkanischen Musikern im Verlauf der Aneignung ergaben, waren zahlreicher, als hier dargestellt wird, lassen sich aber im wesentlichen auf das Wiedergegebene zurückführen. Von

¹⁴ Das Troubadourlied mit dem Textincipit „A penas sai“, P.-C. 406.7, steht in den Handschriften G und R, hier in g, dort in a. Die im vorliegenden Beispiel gewählte Transposition nach d entspricht dem realen Erklingen des Liedes an dem Nachmittag. Grundlage war dabei die Handschrift G.

verschiedenen Abweichungen an derselben Stelle sind die weniger häufigen in Klammern gesetzt. Auffällig ist zunächst, daß – wohl unter dem Gesamteindruck der Melodiestruktur – die Quinte *d–a* schon in der ersten Melodiezeile gesucht wurde. Hier schien sich, wie es auch spätere Beispiele nahelegen, den Musikern ein Zusammenhang zwischen der fremden Melodie und einem ihnen vertrauten Modus, beziehungsweise dessen melodischen Erscheinungsformen aufzudrängen, denen zufolge der Aufstieg vom Grundton *d* sogleich bis in den konstituierenden Ton *a* zu führen wäre. Eine solche Vorstellung der Exposition eines Tonraums und seiner Strukturierung war wohl auch der Grund dafür, daß die Musiker mit dem *ouvert-clos*-Verhältnis der beiden ersten Zeilen anfänglich Mühe hatten. Mehrfach feststellbar war dabei nämlich die Tendenz, die Zeilenschlüsse auf *c* und *d* zu vertauschen, eine Abwandlung, die sich mit dem besseren Kennenlernen der Melodie verlor, immerhin aber in der Dehnung des *d* in der Schlußwendung der ersten Zeile bestehen blieb. Durch diese Vertauschung aber, wie durch die Hinzufügung des *a*, näherte sich die Melodie dem „Expositions“-Charakter einer Improvisation oder eines Vorspiels, etwa einer *Buğyah*, in welcher oft gleichfalls stufenweise von einem Grundton zu einem nächsten konstituierenden Ton fortgeschritten, dann aber zum Grundton zurückgekehrt wird, ehe in einem neuen Abschnitt oder „Anlauf“ der Tonraum Erweiterungen erfährt. Das stufenweise Fortschreiten ist aber nicht nur ein Charakteristikum des exponierenden Vorspiels „andalusischer“ Musik, sondern prägt diese gesamte Praxis, woraus sich leicht erklärt, daß die hauptsächlichsten Veränderungen der Melodie, die auch in der „Schlußfassung“ der Marokkaner beibehalten wurden, dort entstanden, wo das Modell Intervallsprünge aufweist. Zwar gilt dies nicht für die Quinte der dritten Zeile, die sich wohl als markantester Sprung, der offenbar auch für die „andalusischen“ Musiker konstitutiven Charakter hatte, leicht einprägen ließ, wohl aber für die Terzen der vierten Zeile. Insbesondere die Folge von zwei Sprüngen mußte dem Sänger als eine in seiner Musik kaum vorhandene Tonkonstellation fremd vorkommen.

Obwohl sich der marokkanische Sänger besonders beim Erlernen der Troubadour-Melodie nicht sehr wohl fühlte, zeigt doch der geschilderte Vorgang – dessen hier im einzelnen versuchte Interpretation an jenem Nachmittag freilich nicht zur Sprache kam –, daß die beiden Musiker nicht nur mit großer Aufmerksamkeit bei der Sache waren, sondern bereits bis zu diesem Punkt über die bloße Nachahmung hinaus sich das Fremde durch Eigenes zu vermitteln und dadurch anzueignen suchten. Vor allem das Umsingen der vierten Zeile kann kaum als Unfähigkeit, „richtig“ nachzusingen verstanden werden; vielmehr ist anzunehmen, daß es gerade die eigene, veränderte Fassung war, die den „andalusischen“ Musikern als besser und „richtiger“ erschien.

Einen Schritt näher zur „andalusischen“ Praxis führte Thomas Binkleys Frage an den ‘*ūd*-Spieler, der bisher meist tongetreu der Melodie gefolgt war, ob er das Stück auch anders begleiten könne. Die musikalische Antwort ging – wohl bezeichnenderweise, da freie Begleitungen nicht üblich sind – an der Frage vorbei, indem der Befragte zwar bejahte, daraufhin aber ein – jedenfalls für europäische Ohren – anderes Stück spielte. Dieses Stück nahm der Sänger dann in der Weise auf, daß sich

aus Vorspiel, erster Strophe, als Zwischenspiel wiederholtem Vorspiel und einer etwas veränderten zweiten Strophe ein zyklischer Ablauf ergab, an dessen Ende – wiederum für europäische Ohren unvermutet und unvermittelt – von neuem das Troubadourlied stand. Die folgende Aufzeichnung des Vorspiels, dem sich die erste Strophe eng anschloß, hat als Skizze zu gelten; ohne Häufe geschriebene Noten geben lediglich die Haupttöne von Abschnitten an, die durch kurze und zahlreiche Neben- und Durchgangstöne ausgeziert waren.



Bei näherem Hinhören zeigt es sich freilich, daß durchaus Beziehungen zwischen dieser Melodie und dem Troubadourlied bestehen, so besonders in der Zentrierung der beiden ersten Phrasen auf $a-d$ und $a-c$, wobei die Vertauschung wohl wiederum in der vorher geschilderten Weise bezeichnend ist. Daß in der Folge der Tonraum bis zur Oktav ausgeweitet wurde, könnte als eine Weiterführung der Ausweitung der Troubadour-Melodie zum b angesehen werden. Zudem erwies sich das b hier als ausgesprochen variable, in den verschiedenen Wiederholungen des Stücks auch verschieden intonierte Stufe, was übrigens gelegentlich auch für das b der Troubadour-Melodie in der „andalusischen“ Version galt.¹⁵

Was sich bereits an diesem Punkte vermuten ließ, daß nämlich eine Melodieverwandtschaft – vielleicht auch die Identität einer Melodie – für den „andalusischen“ Musiker weniger in feststehenden Intervallfolgen zu liegen scheint als vielmehr in einer bestimmten, aber variabel gestaltbaren Auswahl und Rangordnung von Tönen und zudem vielleicht in einem ungefähren Verlaufsschema, das zeigte sich noch deutlicher an dem folgenden Stück, das die Musiker auf die Bitte hin vortrugen, eine dem Troubadourlied ähnliche Melodie aus ihrem Repertoire zu wählen.



Mit diesem Stück war nach den bisher vorgeführten rhythmisch freien Stücken ein erstes Beispiel für eine Melodie gegeben, der ein feststehendes rhythmisches Modell zu Grunde liegt. Angesichts der primären Bedeutung, die der rhythmischen Formel auch im Lernprozeß des „andalusischen“ Musikers zukommt, ergab es sich an dieser Stelle, auf Fragen des musikalischen Lernens, insbesondere aus der Sicht des Sängers, einzugehen. Zunächst sei, so führte dieser aus, der Text zu lernen. Die-

¹⁵ Ohne daß irgend ein Zusammenhang konstruiert werden soll, sei doch darauf verwiesen, daß auch in der mittelalterlichen Überlieferung des Liedes diese Stufe unstabil zu sein scheint, steht doch die Fassung der Hs. R ohne Akzidentien in g . Eine Abweichung dieser Fassung gegenüber R ist merkwürdigerweise auch, daß am Schluß der vierten Melodiezeile die Terzen

vermieden werden:

sen könne er selber lesen, im Gegensatz zu Notentexten, da er ja kein Instrument spiele. Mit dieser zur Erlernung eines Liedes unerläßlichen Textgrundlage – auch für das Troubadourlied hatte er sich zunächst einen entsprechenden, in siebensilbige Verse gegliederten arabischen Text zurechtgelegt – gehe er nun zum Musiker, der ihm den Rhythmus beibringe. Das übrige ergebe sich dann von selbst.

In der Demonstration, die diesen Vorgang veranschaulichen sollte, übernahm der 'ūd-Spieler die Rolle des Lehrers, der Sänger die des Schülers. Die rhythmische Formel des gewählten Stückes, die im Ensemble von den Trommelinstrumenten Tarr und Darabukka ausgeführt wird, wurde zunächst für sich allein geklatscht, dann wurde der Text zeilenweise dazu gesungen und mehrfach wiederholt, wobei der 'ūd-Spieler einerseits mitsang, andererseits auf dem Instrument die Melodie vorgab. Daß der geklatschte Rhythmus, also die eigentlich getrommelte Formel, mit den rhythmischen Werten der Melodie nicht übereinzustimmen braucht, zeigt das von den beiden Musikern zunächst vorgeführte Beispiel (Bassit aus der Nūba Maya):

Der so geschilderte und an verschiedenen Nūba-Ausschnitten dokumentierte Lernvorgang führte zu Beispielen rhythmischer Gestaltung, die insofern besonderes Interesse beanspruchen können, als es sich dabei zeigte, daß die groben Schemata, wie sie sich in Überblicken über „andalusische“ Musik in der Literatur finden, vor allem auch die Reduzierungen auf „Taktarten“, der konkreten Musizierpraxis nur bedingt entsprechen. Bei den Aufzeichnungsversuchen des Gehörten wurde deutlich, daß die rhythmischen Werte sich oft nicht in einfache Verhältnisse bringen lassen und daß sich die Proportionen auch von einem „Takt“ zum andern verschieben können. Eine mit einfachen Mitteln vorgenommene Umsetzung der Zeitintervalle zwischen den geklatschten Schlägen auf eine Millimeterskala mag dies an einem Beispiel veranschaulichen. Mehrere „Takte“ sind dabei untereinandergesetzt:

108	112	112	66	74	103
99	116	95	73	69	110
97	107	100	65	74	100

Errechnet man einen Mittelwert, so ergibt sich etwa $\text{♪} = 35 \text{ mm}$, was zu der folgenden Darstellung der Formel führt: $\text{♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪}$

Wichtiger als eine solche Ausrechnung ist aber, daß die rhythmischen Werte sich in ihren Proportionen dem starren Schema entziehen, wobei die Erklärung nahe liegt, daß der jeweilige Text, beziehungsweise die jeweiligen Längen und Kürzen oder Akzente die reale Gestalt des Rhythmus wesentlich mitbestimmen.¹⁶ Beob-

¹⁶ Marius Schneider stellt in einem Beitrag zu diesem Problem fest: „obwohl das Schlagzeug deutliche Hinweise auf die Grundstruktur gibt, so wird dem Sänger in bezug auf die innere Struktur einer musikalischen Periode doch eine relativ große Gestaltungsfreiheit eingeräumt.“ („Zur Metrisierung einer arabischen Melodie“, *Baessler-Archiv* 23, 1975, 153.)

achtungen beim Musizieren des ganzen Ensembles lassen übrigens vermuten, daß die Trommelinstrumente den Rhythmus starrer durchhalten, woraus sich erklären könnte, daß mitunter über längere Strecken der Gesang und die ihm zugeordneten Instrumente gegenüber Tarr und Darabukka als verschoben erscheinen. Gerade diese Verschiebungen deuten darauf hin, daß die durch rhythmische Formeln gegebene Reihung von Zeiteinheiten vom Takt der abendländischen Musik weit entfernt ist.

Unterschiedliche Vorstellungen dieser Art mochten denn auch dazu beitragen, daß bei einer abschließenden Wiederaufnahme des Troubadourliedes, diesmal in rhythmisierter Form, die Meinungen darüber auseinandergingen, in welcher Weise die Melodie am besten auf den Rhythmus Darğ zu bringen sei. Thomas Binkleys erster Version stellten die „andalusischen“ Musiker eine zweite, ihnen passender erscheinende gegenüber.



Daß die mitgeteilten Beobachtungen zum Nachmittag des gemeinsamen Musizierens sich weit von dem anfänglichen Vorhaben einer Schilderung unmittelbarer Eindrücke entfernten und in vorläufige, oft spekulative Reflexionen im Blick auf zukünftige Analysen ausarteten, ist gewiß weder durch die eingangs skizzierte Bedingtheit der Basler Begegnung, noch durch das Fehlen des marokkanischen Kontextes restlos zu erklären. Letztlich verstärkten diese Umstände wohl nur den Eindruck, einem kaum jemals ganz erfaßbaren Fremden nur mittelbar gegenüberzustehen. Zwar war es den Musikern durchaus gelungen, ihren Kontakt herzustellen und besonders dem letzten, stropfenweise abwechselnden Vortrag des Troubadourliedes eine in ihrer Art überzeugende musikalische Gesamtgestalt zu geben. Auch war es möglich gewesen, mit dem Sänger, der die französische Sprache sehr gut beherrscht, ins Gespräch zu kommen. Sehr bald aber wurden – trotz einer Fülle aufnehmbarer Informationen und erklärbarer Details – immer wieder die Grenzen spürbar, die einem wirklichen Sich-Hineinversetzen in das Andersartige gesteckt waren, etwa hinsichtlich der Auffassung von Melodieverwandtschaft und -identität, in bezug auf das Lernen und die dort scheinbar fehlende Kategorie der Melodie, in der Frage nach rhythmischer Formel und Zeitordnung und schließlich wieder – obwohl auch dieser Nachmittag die Sprache nicht darauf brachte – gegenüber dem „bestimmten Gefühlsgehalt“. Daß ein analytischer Ansatz angesichts solcher Grenzen als einigermaßen hilflos erscheint, liegt auf der Hand; daß er – wenn er sich nicht verabsolutiert – dennoch fruchtbar sein könne, ist eine Hypothese, die jede Arbeit an einem solchen Gegenstand überhaupt erst ermöglicht.