

Stefan Engels (Musikwissenschaft):
Abendländische Musik und Islam

Einführung

Über Geschichte und Kulturgeschichte einer Epoche lässt sich außerhalb einer durch schriftliche oder andere Quellen gesicherten Überlieferung nichts Sichereres sagen. Erst recht gilt das für die Musikgeschichte. Der Musikhistoriker befindet sich in einer besonderen Situation, denn, wer rückblickend ein reales Klanggeschehen, wie es ein musikalische Ereignis ist, betrachten will, kann nur indirekt darüber sprechen. Musik ist ein klingendes Ereignis, das im Augenblick des Erklingens schon wieder Vergangenheit ist. Das eigentliche Klangereignis geht uns, wenn wir nicht Aufzeichnungen technischer Geräte haben, für immer verloren. Schriftliche Zeugnisse, die über Musik verfasst werden, versuchen entweder, ein musikalisches Ereignis aufzuzeichnen, meist zu dem Zweck, es wiederholbar zu machen (Notation), oder sie berichten uns beschreibend über ein musikalisches Ereignis oder eine musikalische Praxis. Aufgezeichnet wird nur das, was dem, der aufzeichnet, genügend wichtig erscheint.

Die Länder des Islams haben im Mittelalter eine bedeutende Musikkultur hervorgebracht, die den meisten Menschen in Europa heute weitgehend unbekannt ist. Im Mittelalter jedoch gab es einen regen Austausch zwischen den scheinbar so verschiedenen Kulturen beider Religionen. Im folgenden wollen wir uns mit der Musik des arabischen Kulturkreises im Mittelalter beschäftigen und diesen mit der Entwicklung der abendländischen europäischen Musik in diesem Zeitraum vergleichen. Die Entwicklung der Musik im byzantinischen Kulturkreis und anderen christlichen Ländern einerseits, und die islamische Musik außerhalb des arabischen Kulturkreises andererseits muss hier außer Acht gelassen werden.

Im Folgenden werden laufend Vergleiche der arabischen mit der christlich abendländischen Musikgeschichte hergestellt. Der besseren Übersichtlichkeit halber werden Abschnitte über die abendländische Musikgeschichte in Kursiv geschrieben.

Musik und Religion

Musik im Christentum

Die Musik und vor allem der Gesang ist ein integraler Bestandteil christlicher Liturgie. Die frühen Christen auf römischen Boden entwickelten ihre Gesänge auf Basis der jüdischen Synagogalmusik in Verbindung mit teilweise sehr unterschiedlichen kulturellen und musikalischen Elementen. Die wichtigste Einflüsse kamen aus der hebräischen (Art des Vortrages, melodische Struktur) und der griechischen Musikkultur, die in den nachfolgenden Jahrhunderten die abendländische Musiktheorie grundlegend beeinflussten.

Die gesamte abendländische Musik wird im mittelalterlichen Europa weitgehend von kirchlichen Institutionen getragen und entwickelt. Grundlage der Kirchenmusik ist der Gregorianische Choral. Für das christlich orientierte Mittelalter, als dessen Zentren von Kunst und Wissenschaft in erster Linie Klöster und Kathedralen in Frage kommen, sind es vor allem die gottesdienstlichen Gesänge im Rahmen der Liturgie, die schriftlich festgehalten wurden. Musikalische Quellen des europäischen Mittelalters sind also in erster Linie liturgische Gesänge. Liturgische Bücher sind über weite Zeitabschnitte hinaus die einzigen schriftlichen Quellen, die uns von praktizierter Musik berichten. Diese Musik war nicht Selbstzweck, sondern Teil eines organischen Ganzen, nämlich der Feier des Gottesdienstes, die in der Entfaltung der Liturgie ihren erlebbaren Ausdruck fand.

Musik im Islam

Im Koran (Qur'ān) bezieht sich keine Stelle explizit auf die Musik. Jedoch heißt es in der 31. Sure Vers 6:

„Da gibt es einen Menschen, der spaßhafte Erzählungen (Eitles) verhandelt (kauf), um andere, welche ohne Erkenntnis sind, vom Weg Allahs abzuleiten, und der diesen selbst zu verspotten sucht; solche Menschen aber erhalten schmachvolle Strafe. Werden ihm unsere Zeichen vorgelesen, dann wendet er sich hochmütig weg, als höre er sie nicht, ja als wären seine Ohren mit Taubheit geschlagen; darum verkündete ihm peinvolle Strafe.“¹

¹ (nach der Übersetzung von Ludwig Ullmann und L. W. Winter, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1959).“

Aus diesem Koranzitat – unter „spaßhaften Erzählungen“ kann man unter Umständen gesungene Balladen oder auch Musik als Gesamtbegriff herauslesen – leitet der Islam eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der Musik im allgemeinen ab, die je nach der Strenge der Auslegung von der Anerkennung aller musikalischer Formen bis zu deren strikten Ablehnung reicht. Während diese Auffassung sich im nicht religiösen Bereich nie ganz durchsetzen konnte, gilt sie für den islamischen Gottesdienst. Der Schwerpunkt der religiösen Musik liegt auf dem Gesang. An Musikanstrumenten wird lediglich die Rahmentrommel und evt. auch die Längsflöte eingesetzt.

In diesem Punkt deckt sich die Restriktivität mit der Auffassung im gesamten europäischen Christentum, wo man zunächst überhaupt keine Instrumente zuließ. Erst im Zuge der künstlerischen Ausgestaltung der Gottesdienste in der Karolingerzeit fand die Orgel, die ursprünglich Repräsentationsaufgaben am Hof des byzantinischen Kaisers erfüllte, Eingang in die Kirchenmusik der abendländischen Kirche und erst im Verlauf des Mittelalters fanden Instrumente Eingang in liturgische Kompositionen.

Religiöse Musik beschränkt sich im Islam auf

- die Koranrezitation
- den Gebetsruf des Muezzin
- die Musik der mystischen Orden

Koranrezitation (*taqwīd*)

Die Lesung aus dem Koran erfolgt nach festgelegten Regeln für Aussprache, Intonation und Zäsuren. Erst im 9. Jahrhundert begann man, die Rezitation des Korans zu singen, wobei es alleine auf die richtige Aussprache ankommt. Daher wird die Kantillation (Gesangsrezitation) des Korans von Moslems selbst niemals als „Gesang“, sondern nur als „Rezitation“ verstanden. Bestimmte Vorschriften für Lesungstöne gibt es nicht. Charakteristisch ist ein langsamer Ablauf des Gesanges mit lang ausgehaltenen Tönen, Melismen auf Vokalen und Konsonanten, der Registerwechsel im Abstand der Oktave und lange Pausen zwischen den einzelnen Abschnitten.

Es gibt noch andere gesungene Texte, z.B. Lobpreisgesänge zum Propheten wie der Maulid, die Geburtsgeschichte des Propheten, vorgetragen von einem Solo-Sänger und einem Chor. Der älteste Maulid-Text stammt aus dem 12. Jahrhundert, wahrscheinlich aus Persien. Al-Burdah des Sufi-Dichters Al-Busieri mit 182 Verszeilen besingt den Tod Hussains und erfreut sich besonders unter den schiitischen Moslems großer Beliebtheit.

Eine Kantillation der liturgischen Lesungen gibt es auch im abendländischen christlichen Gottesdienst. Sie erfolgt allerdings auf vorgegebenen Melodien (Lektionstönen), die im Mittelalter aber improvisatorisch ausgeziert werden konnten.

Gebetsruf (*adān / azan*)

Der Aufruf des Muezzin (*mu'addin*) zum Gebet vom Minarett aus zum Freitagsgottesdienst und zu den fünf täglichen Gebetsstunden wurde von Mohammed selbst zwischen 622 und 624 eingeführt. Der erste Gebetsrufer war Bilāl, ein befreiter Negersklave, der mit einer schönen Stimme und klarer Aussprache beim Propheten Mohammed Gefallen gefunden hat. Der Gebetsruf besteht aus einer Abfolge kurzer Phrasen. Die Rezitation erfolgt nicht nach vorgegebenen Melodien, bewegt sich aber normalerweise zwischen zwei Tonzentren im Abstand einer Quart oder Quint.

Die Musik der mystischen Orden

Etwa ein Jahrhundert nach der Entstehung des Islam entstanden religiöse Bewegungen mit mystischem Ideengut, der Sufismus. Das Wort kommt von *sūf* (Wolle), denn die ersten islamischen Mystiker kleideten sich in Wolle. Aus den freiwilligen Vereinen entwickelten sich organisierte Bruderschaften. Sein Ritual ist der *samā'*. Am bekanntesten ist der Orden der Derwische, den im 13. Jahrhundert der islamische Mystiker und Dichter Mevlâna Celâleddin-i Rumî (Galâl ad-Dîn ar-Rûmî) (1207 – 1273, ab 1232 in Konya) begründete. Ziel ist die mystische Vereinigung der Seele mit Gott. Die Sufi- und Derwisch-Bruderschaften waren der Überzeugung, dass nur derjenige, der es versteht, Musik zu hören, die höchste Wahrheit in göttlicher Ekstase erfahren kann. Als Symbol für die Manifestation der grenzenlosen Liebe zu Gott wird der Tanz verstanden (tanzende Derwische). Rumis Sohn Veled (1226-1316) entwickelte ein Tanzritual, welches in der Folge größte Bedeutung erlangte

und noch heute praktiziert wird. Neben anderen förderte der Orden der Mevlevi Jahrhunderte lang die Kunstmusik.

dikr (Zikr) (Erwähnung, Gedenken)

Aus ursprünglichen Andachtsübungen der Mystiker entwickelte sich eine liturgische Zeremonie mit Rezitation, Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, Bewegen mit Kostümen, Weihrauch, Meditation; Ekstase und Trance. Der Grundgedanke ist das Erwirken von Gottes Anwesenheit während der Andacht.

Grundlagen der arabischen Musik

Unter arabischer Musik verstehen wir nach Touma (1975) jene Musik, die aus der Kultur der Araber herausgewachsen ist. Sie beruht auf folgenden Voraussetzungen:

1. der arabischen Sprache
2. Dem Islam
3. kulturellen Traditionen innerhalb von Familie und Gesellschaft

(Hingegen: Ein Araber im modernen Sinne ist ein Mitglied der Kulturgemeinschaft eines arabischen Staates unabhängig von Abstammung, Religion, Rasse oder Hautfarbe.)

Charakteristika der arabischen Musik

- Die arabische Musik ist einstimmig; Borduntöne und Heterophonie sind möglich.
Bordun: Zur Melodie erklingt ein Liegeton („Orgelpunkt“).
Heterophonie: Die Melodie wird von einer zweiten Stimme oder einem zweiten Instrument umspielt bzw. ornamentiert.
Sowohl Bordun als auch Heterophonie gelten nicht als artifizielle (kunstvolle) Mehrstimmigkeit (Polyphonie), sondern als ausgeschmückte Einstimmigkeit (Homophonie). Die Begriffe „Konsonanz“ und „Dissonanz“ zur gleichen Zeit erklingender Töne, wie sie die abendländische Harmonielehre kennt, existieren so nicht.
- Sie wird solistisch oder in kleinen Ensembles aufgeführt.
- Die arabische Musik geht und entsteht von der Sprache aus, etwa vom Text eines Liedes. Musik – auch Instrumentalmusik – ist in erster Linie „Gesang“.
- Die arabische Musik kennt keine absolute Tonhöhe. Die einzelnen Tonreihen und Melodien können höher oder tiefer angestimmt werden.
- Eine Musikgeschichte in unserem Sinn gibt es für die arabische Musik insofern nicht, als diese nie aufgezeichnet wurde und hauptsächlich aus einem System von Improvisationen nach bestimmten Regeln besteht, wodurch die Möglichkeit zur Dokumentation einer Entwicklung der klingenden Musik fehlt. Im Gegensatz zum europäischen Abendland hat der arabische Kulturreis bis in die Neuzeit mit Bedacht keine eigene Notenschrift entwickelt, obwohl dies möglich gewesen wäre. Diese Art von Musik benötigt keine Notation, sie wird mündlich vom Lehrer an den Schüler weitergegeben. Noten (z.B. alphabetische Notation oder Tabulaturen) gebrauchen nur die Musiktheoretiker in ihren Traktaten. Von der arabischen Musik zur Zeit des europäischen Mittelalters können wir uns daher nur eine vage Vorstellung anhand der mündlich überlieferten, zum größten Teil veränderten Musik unserer Tage machen.

Die abendländische Musik des Mittelalters ist durch die abendländische Kirche und die Entwicklung ihrer Gesänge bestimmt. Grundlage ist seit ca. 600 n. Chr. der einstimmige Gregorianische Choral. Auch dieser wird zunächst nur in kleineren Ensembles gesungen (in Kombinationen mit Gesängen der gesamten Gemeinde bzw. des gesamten Mönchskonventes), und auch sie geht streng vom Text aus, den sie zu interpretieren hat (liturgische Musik als „gesungenes Gebet“). Seit dem 10. Jh. werden diese Gesänge aufgezeichnet und auf diese Weise verbindlich, wiederholbar und dokumentierbar. Aus den liturgischen Gesängen entwickeln sich einstimmige Dichtungs- und Kompositionenformen (z.B. Tropen, Sequenzen, Cantionen usw.), aber auch spätestens seit dem ausgehenden 9. Jh. mehrstimmige Kompositionen, die sich im 13. Jh. von der Gregorianik und in der Folge auch vom kirchlichen Umfeld lösen. In der Folge ist die abendländische Kultur die einzige, die eine konsequente artifizielle Mehrstimmigkeit hervorgebracht hat.

Das arabische System und seine modi (maqām-Reihen)

Unser heutiges abendländische System kennt nur Ganz- und Halbtönschritte. Es besteht im Wesentlichen aus zwei Tongeschlechtern: Dur und Moll. Diese siebenstufigen Tonarten kann man als eine Zusammensetzung aus zwei jeweils gleich gebauten so genannten „Tetrachorden“ – einer Reihe von vier Tönen im Tonraum einer reinen Quarte und zwar in einer bestimmten Aufeinanderfolge von zwei Ganztonschritten und einem Halbtönschritt – auffassen. Beide Tetrachorde sind auf der einen Seite im Abstand eines Ganztones voneinander entfernt, auf der anderen Seite durch ihre Endtöne miteinander verbunden und umfassen insgesamt den Tonraum einer Oktav. Oberhalb und unterhalb der Oktav wiederholt sich die Reihe. Die Töne dieser so genannten Tonleiter werden von unten nach oben gezählt.

(Im folgenden werden die Ganztonschritte mit 1, die Halbtönschritte mit $\frac{1}{2}$ bezeichnet. Das Tetrachord wird durch eine Klammer gekennzeichnet.)

In Dur bestehen die Tetrachorde aus den Intervallfolgen $1-1-\frac{1}{2}$; z.B. C-Dur (= die weißen Tasten am Klavier beginnend mit c):

$$c - d - e - f - g - a - h - c' \\ 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \\ \underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad\quad\quad} \quad \underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad\quad\quad}$$

In Moll bestehen die Tetrachorde aus den Intervallfolgen $1-\frac{1}{2}-1$; z.B. a-Moll (= die weißen Tasten am Klavier beginnend mit a):

$$A - H - c - d - e - f - g - a \\ 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \\ \underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad\quad\quad}$$

(Durch Erhöhung des Leittons g zu gis entstehen die beiden Nebenformen harmonische und meldische Moll, die hier aber unberücksichtigt bleiben können).

Diese beiden Tongeschlechter werden vor allem durch die große Terz (c-e) in Dur und die kleine Terz (a-c) in Moll charakterisiert.

Im Mittelalter baute man Tonleitern auf anderen Grundtönen auf, die so genannten „modi“ oder „Kirchentonarten“:

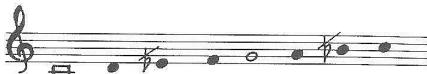
auf d:	Protus	oder	dorisch
auf e:	Deuterus	oder	phrygisch
auf f:	Tritus	oder	lydisch
auf g:	Tetrardus	oder	mixolydisch

Das arabische Tonartensystem basiert auf sogenannten Maqām-Reihen. Allerdings handelt es sich dabei nur bedingt um „modi“ / Tonarten in unserem Sinn. Maqām-Reihen bestehen wie die abendländischen Tonarten aus siebenstufigen Tonleitern. Auch diese sind in der Regel aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt (ğins – pl. aqnās). Die Reihen verfügen jedoch über eine viel größere Vielfalt an Intervallmöglichkeiten. So kann eine Tonleiter aus übermäßigem, großen, mittleren und kleinen Sekundintervallen bestehen. Charakteristisch ist der Dreiviertelton, also ein Intervall zwischen Ganz- und Halbton, den es in der abendländischen Musik nicht gibt (*In unseren Ohren klingt dieses Intervall aufgrund unserer Hörgewohnheit „falsch“!*). Die Tetrachorde umfassen meist den Tonraum einer reinen Quart, aber auch die übermäßige oder vermindernde Quart ist möglich. Auch kann ein ğins mehr als vier Töne umfassen. Schließlich müssen die beiden Tetrachorde nicht ident sein. Eine Tonreihe kann also auch aus zwei verschiedenen aqnās zusammengesetzt sein. Auf diese Weise entstehen mehr als 70 verschiedene Maqām-Reihen.

Die genaue Größe eines Intervalls lässt sich allerdings nur theoretisch berechnen. In der Praxis ist das Gehör ausschlaggebend. Ein Intervall wie der Dreiviertelton kann sich auch innerhalb einer Tonreihe im Rahmen von Klangsättigungen ändern. Dies gehört zu den wesentlichen Elementen der arabischen Musikkultur. Schon daraus erklärt sich, warum die europäische Notation zur Aufzeichnung arabischer Musik im Grunde völlig ungeeignet ist.

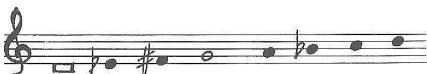
Zwei Beispiele einer Maqām-Reihe (aus El-Mallah, 1996):

Modus rāst:



Der dritte Ton dieser Reihe liegt zwischen es und e, ist also von d und f aus gleich weit entfernt, nämlich einen Dreiviertelton. Ebenso liegt der vorletzte Ton zwischen b und h.

Modus ḥiġāz



Diese Reihe hat keine Dreivierteltöne, besteht aber aus zwei unterschiedlichen Tetrachorden. Das erste enthält eine übermäßige Sekund (es-fis). Oft wird auch noch – speziell im Abwärtsgang der vorletzte Ton c zu cis erhöht. Dadurch ergibt sich eine charakteristische Färbung, die in der westlichen Welt als typisch orientalisch in Musik mit Lokalkolorit eingeflossen ist.

Die Charakteristik einer Maqām-Reihe wird also durch ihren Anfangston und die Kombination und Qualität der aufeinander folgenden Sekundintervalle bestimmt. Die Anfangstöne der meisten Maqām-Reihen sind die Töne der ersten unteren Oktav. Klassifiziert werden die Reihen vor allem nach der charakteristischen Folge, wie sie in den Schlusston der Reihe einmündet. Die Reihen werden nach einem charakteristischen Ton der Skala, selten nach dem Anfangston benannt. Jede Maqām-Reihe verfügt über typische Melodiefloskeln. Außerdem enthalten sie einen bestimmten Gefühlsgehalt, der aber nur den arabischen Hörern zugängig ist und wird in Beziehung zu ethischen Werten und kosmologischen Elementen gebracht.

Gefühlsinhalte in einer Musik müssen sich nicht zwangsläufig aus der Musik selbst ergeben, sondern können auch Produkte von Assoziationen und Hörgewohnheiten sein. In der abendländischen Musik gilt Moll als traurig, Dur aber als lustig oder feierlich. Für das Mittelalter gilt diese Einteilung aber nicht, und auch am Beginn dieses Jahrhunderts scheinen sich zunehmend Änderungen in den Hörgewohnheiten einzustellen.

Die Ausführung einer maqām-Reihe

Ein Maqām ist eine vokal oder instrumental improvisierte Musikform in der gesamten arabischen Welt. Zwei Faktoren sind dabei von Bedeutung:

- Zeit (Tondauer, Rhythmus, Dauer des Stückes): sie ist freigestellt.
- Tonraum: Er ist verbindlich determiniert.

(Ähnlich sind in der europäischen Musik bei bestimmten Gattungen die Tonräume durch die Gattungsform festgelegt, etwa bei einer Fuge oder einer Sonatenhauptsatzform.)

Bauelemente: Melodiezüge (das heißt: kurze melodische Abschnitte), strukturiert durch klar erkennbare Pausen. Jeder Melodiezug erweitert das tonräumliche Geschehen durch etwas Neues durch Hervorhebung und Ausmusizieren eines bestimmten Tones eines Maqām. Eine verbindliche Regel für die Folge der verschiedenen hervorgehobenen Töne und die Anzahl der Melodiezüge existiert nicht und ist daher bei jedem Spieler je nach seinem Können unterschiedlich.

Form: Die Form eines Maqām wird durch die Reihenfolge der Zentraltöne (bestimmte Töne aus der maqām-Reihe) bestimmt. Die Zentraltöne stehen bei jedem Maqām in einem anderen Verhältnis zueinander, das immer zumindest zwei unterschiedliche Intervalle ergibt, die auf eine Kernzelle reduziert werden können, wie z.B. die Töne d f g für den Maqām Bayati. Die erste und letzte Tonebene eines Maqām bezieht sich auf den Anfangston des Modus.

Aussage: Da jeder Maqāmdarstellung eine eigene Gefühlsstimmung innewohnt, die von der Struktur einer Kernzelle und von dessen Tonfolge abhängt, ist sie für den arabischen Hörer daher nichts anderes als eine improvisierte Darstellung eines Gefühlsgehaltes.

Ein Maqām besteht also aus einer Art Komposition (ein vorgegebenes Gerüst aus bestimmten Tönen) und Improvisation (das Ausfüllen dieses Gerüstes mit Musik). Jedes Mal, wenn ein Maqām musiziert wird, handelt es sich um eine neue Realisation, um ein neues Erschaffen eines Stücks innerhalb vorgegebener Parameter.

Als einem Maqām ähnlich könnte man eine Orgelimprovisation bezeichnen, bei welchem der Organist ein Thema vorgegeben bekommt um dieses dann zu bearbeiten, indem er es etwa zu einer Fuge ausgestaltet.

Rhythmisches Element

Es gibt:

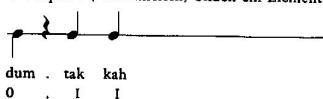
- frei-rhythmische Stücke. Sie haben keinen bestimmten Rhythmus oder Takt.
- Stücke mit einem klaren festen Rhythmus (*īqā* – pl. *īqā*), der von einem Schlaginstrument ausgeführt wird. Solche Stücke sind für Ensemblemusik und weisen oft auf einen bestimmten Komponisten hin.

Der Begriff *wazn* – pl. *awzān* („Maß“) bezeichnet eine feste rhythmische Gruppierung, also eine rhythmische Einheit, deren Gerüstschläge (*naqra* – pl. *naqarāt*) sich immer wiederholen und sich – wenn auch mit vielen Vorbehalten – mit europäischen Taktschemata vergleichen lässt. Auch diese rhythmischen Einheiten werden nicht schriftlich sondern mündlich tradiert. Wie bei der Melodik werden auch in der Rhythmisik die Perioden durch Variation, etwa durch Einsetzen von Nebenschlägen improvisatorisch verändert.

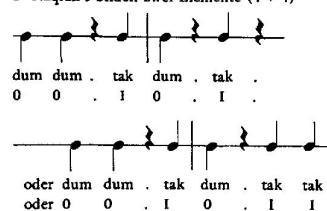
Die Struktur eines *wazn* besteht aus einer Kombination von mindestens zwei gleichen oder ungleichen Zeitabschnitten. Zum Erlernen dieser Rhythmen gebrauchen die arabischen Musiker onomatopoetische Silben: „*Dum*“ für den Schlag in der Mitte des Felles einer Trommel, „*Tak*“ für den Schlag auf deren Rand. Unbetonte und legato angebundene Schläge werden mit „*Mah*“ und „*Kah*“ bezeichnet. Es gibt etwa 100 verschiedenen *wazn*-s, deren Länge bis zu 176 Zeiteinheiten betragen kann.

Einige einfache Beispiele (aus Touma 1975)

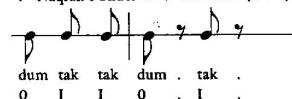
1. Wazn Wabdab-sayirab 2/4
4 Naqrāh-s (Zeiteinheiten) bilden ein Element



5. Wazn Masmudi 8/4
8 Naqrāh-s bilden zwei Elemente (4 + 4)



12. Wazn Dor-bindī 7/8
7 Naqrāh-s bilden zwei Elemente (3 + 4)



Übertragung arabischer Musik auf das europäische Notensystem

Nach dem oben Gesagten ist es klar, warum die arabische Musik bis in die Neuzeit keine eigene Notenschrift entwickeln wollte. Äußerst problematisch ist eine Transkription arabischer Musik auf das westliche Notensystem auf fünf Linien, denn jede Notation wird für die Musik entwickelt, die aufgeschrieben werden soll. Die westliche Notierungsweise ist für arabische Musik völlig ungeeignet, schon, weil es den Begriff „Original“, der in der westlichen Musik grundlegend wichtig ist, in der arabischen Musik so nicht gibt. Man dürfte entweder nur Gerüsttöne notieren, zu denen das improvisatorische Moment hinzuzutreten hätte, oder man notiert eine Improvisation als Beispiel, womit diese sozusagen „kodifiziert“ würde – eine Tatsache, die dem Wesen der Improvisation, die ja aus dem Augenblick entsteht, völlig zuwider läuft. Zudem erlaubt das arabische Tonsystem mit seinen Vierteltonintervallen nur bedingt eine Transkription auf das abendländische diatonische Fünfliniensystem, zumal diese Vierteltöne weniger mathematisch berechnet als vom Gehör her in lokal unterschiedlicher Weise ausgeführt werden. Die Textunterlegung der Lieder mit arabischem Text – arabisch wird von rechts nach links geschrieben, das europäische Notensystem von links nach rechts – und die unterschiedliche Paginierung sind dabei vergleichsweise noch die geringeren Probleme. Arabische Musik wird, wenn sie aufgezeichnet wird, verfremdet. Die Aufzeichnung bedarf zumindest einer Unterstützung durch die Aufnahme eines Musikstückes mit Hilfe technischer Geräte. Doch bleibt auch hier das Problem einer Festlegung improvisatorischer Musik bestehen.

Im übrigen gibt es in der mittelalterlichen abendländischen Musik ein ähnliches Problem insofern, als die Gregorianischen Melodien zunächst mündlich überliefert wurden und erst ab dem 10. Jahrhundert konsequent aufgezeichnet worden sind, und zwar zunächst in linienlosen Neumen, kurzschriftartigen Zeichen, die zwar den Gang der Melodie, nicht aber die genaue Tonhöhe angeben, dafür aber rhythmische Gegebenheiten genauer zum Ausdruck bringen können. Erst Guido von Arezzo entwickelte zu Beginn des 11. Jahrhunderts die Notation auf Linien, die bis heute ihre Gültigkeit hat. Gregorianische Melodien, die damals auf das neue Notensystem übertragen wurden, sind also „deskriptiv“ notiert worden, d.h. sie beschreiben, was damals gesungen worden ist. Durch diese Kodifizierung verschwanden aber Eigenheiten im Choral, die durch diese Notation nicht wiedergegeben werden konnten, wie chromatische Töne (Töne, die nicht der diatonischen Reihe – der Abfolge von Ganz- und Halbtönen – angehören, wie z.B. Es oder Fis in C-Dur) oder rhythmische Differenzierungen. Man begann ab diesem Zeitpunkt neue Kompositionen „präskriptiv“ oder „normativ“ zu erstellen, d.h. der Komponist schreibt auf, welche Musik wie erklingen soll, und zwar nur im Rahmen der Möglichkeiten, welche eine Notation bietet. Die Liniennotation Guidos war in erster Linie für die damals gebräuchlichen liturgischen Gesänge bestimmt. Für die Mehrstimmigkeit und den im deren Gefolge entstandenen Taktrhythmus musste man die Notation den neuen Gegebenheiten anpassen, etwa durch die Entwicklung von Zeichen für exakte Notenwerte, ohne die mehrstimmige Musik nicht ausgeführt werden kann. Im Gegensatz dazu wurde einstimmige Musik weiterhin in Choralnotation aufgezeichnet, auch die Musik der Troubadors, Trouvères und Minnesänger. Diese beruht jedoch – ähnlich wie die arabische Musik – auf vielen improvisatorischen Elementen. Die Aufzeichnungen mit den dadurch voneinander stark abweichenden „Versionen“ haben aus diesem Grund in der Vergangenheit häufig Anlass für Irrtümer und Missverständnissen gegeben.

Die „arabische“ Musik vom 7. bis zum 15. Jahrhundert

Wie schon erwähnt gibt es über die Entwicklung der arabischen Musik nur indirekte Zeugnisse und die Schriften der Theoretiker. Wir unterscheiden (nach Touma) verschiedene Perioden in der Musikgeschichte der Araber:

Vorislamische Periode auf der arabischen Halbinsel bis 632: Die Qaina-Schule

Über diese Zeit existieren fast keine Informationen. Im Mittelpunkt steht die Qaina / Sängerin. Die Sängerinnen wohnten in eigenen Häusern und waren für Gesang, Wein und Sinnlichkeit zuständig. Sie sangen Gedichte, hatten also eine profunde Kenntnis der arabischen Sprache und der Dichtkunst. Sie erfreuten sich einer hochgeschätzten gesellschaftlichen Stellung und eines gewissen Wohlstandes. Begleitet wurde ihr Gesang von Lauten, Flöten und Handtrommeln. Diese Qaina-Tradition setzt sich bis zum 9. Jh. fort.

Außerdem wissen wir noch vom Gesang der nomadisierenden Beduinen (Totenklagen, Liebeslieder, Kriegslieder u.ä.). Zu erwähnen ist v. a. der Gesang der Kameltreiber, dessen Rhythmus mit dem Gesang den Kamelschritten übereinstimmte und die arabische Musik prägen sollte.

Die klassische altarabische Musiktradition (632 – 850)

Dieser Zeitabschnitt ist geprägt durch die Berührung und Assimilation der altorientalischen Kulturen durch die sich ausbreitende arabische Kultur. Ausführende sind Sänger und Sängerinnen in Arabien, deren Eltern aus Persien, Äthiopien oder Schwarzafrika stammten. Kulturelles Zentrum ist der Hidschas, besonders Medina, später die Hauptstadt Damaskus. Es entsteht die altarabisch-klassische Gesangsschule. Aber keine einzige Melodie oder rhythmische Formel ist uns überliefert. Yūnus al-Kātib (+ 765), ein Sänger persischer Abstammung verfasste eine Liedersammlung und mehrere Abhandlungen über Musik; so über Melodie, über Qaina-s. Die Werke sind nur in Zitaten bei Al-Isfahānī (+ 967) überliefert.

Erneuerung der altarabischen Musiktradition in Bagdad und Córdoba (820 – 1258 bzw. 1492)

750 wurden die Umajjaden von den Abbasiden gestürzt, die 763 die Hauptstadt von Damaskus nach Bagdad verlegten. Erst 1258 endet diese kulturgeschichtlich so bedeutende Epoche mit der Eroberung von Bagdad durch Hulago und dem Untergang des arabischen Kalifats.

Im 8. und 9. Jh. erlebte die klassische altarabische Tradition ihren Höhepunkt. Der Musik wurde in Bagdad ein hoher Stellenwert zugemessen. Kalif al-Mahdī soll eine Gruppe von 200 Musikern und mehrere kleine Kapellen an seinem Hof beschäftigt haben. Auch andere Bereiche, in denen Musik eine Rolle spielte, entwickelten sich rasch. Die Zahl der Militärmusiker beispielsweise wird auf vierzig Trommler und fast ebenso viele Bläser geschätzt. Auch an anderen Fürstenhöfen spielte Musik eine herausragende Rolle. Die Fatimididen in Kairo verwendeten große Geldmittel für Musiker, Sängerinnen, Tänzer und Militärkapellen und verfügten angeblich über 500 Trompeter. Andalusien wurde unter den Umajjaden (755-1031) zu einem kulturellen Höhepunkt geführt, an den zahlreiche Gruppierungen von Menschen verschiedener Rassen, Religionen und sozialer Gruppierungen beteiligt waren. Auch die arabische Sprache war hier niemals alleinige Sprache.

In der ersten Hälfte des 9. Jh. entstand in Bagdad eine neue Bewegung, die hauptsächlich von Persien ausging. Sein Hauptvertreter ist Ibrāhīm al-Mahdī (779 – 839), der Sohn und Bruder zweier Kalifen. Gegner dieser Bewegung waren Ibrāhīm al-Mausilī (aus Mosul), den mit Hārūn ar-Rašīd eine persönliche Freundschaft verband. (+ 804), sein Schwager Zalzal – ein hervorragender Lautenspieler, dem die Erfindung eines neuen Lautentyps und die Einführung einer neutralen Terz in das Tonsystem zugeschrieben wird - und sein Sohn Ishāq al-Mausilī (767 – 850). Ishāq al-Mausilī galt als der größte Musiker seiner Zeit. Er geriet in einen Konflikt mit seinem begabten Schüler Ziryāb. Grund war vermutlich Eifersucht. Ziryāb musste daraufhin Bagdad verlassen und begab sich um 822 zu 'Abd al-Rahmān II. (822-852) an den omajjadischen Hof von Córdoba in Andalusien. Dort gründete er eine Musikschule, die den Kern der noch heute bekannten andalusischen Musik bildete. Zentren waren neben Córdoba Sevilla, Toledo, Valencia und Granada.

Das Ideal dieser Zeit ist die Gelehrsamkeit. Daher sollte ein Musiker nicht nur über eine außergewöhnliche Musikalität verfügen und sich als ausführender Musiker im Gesang und Instrumentalspiel, sondern er beherrscht auch die Dichtkunst und verfügt über eine besondere Geistesbildung. Daher resultiert auch das Interesse an musiktheoretischen Kenntnissen.

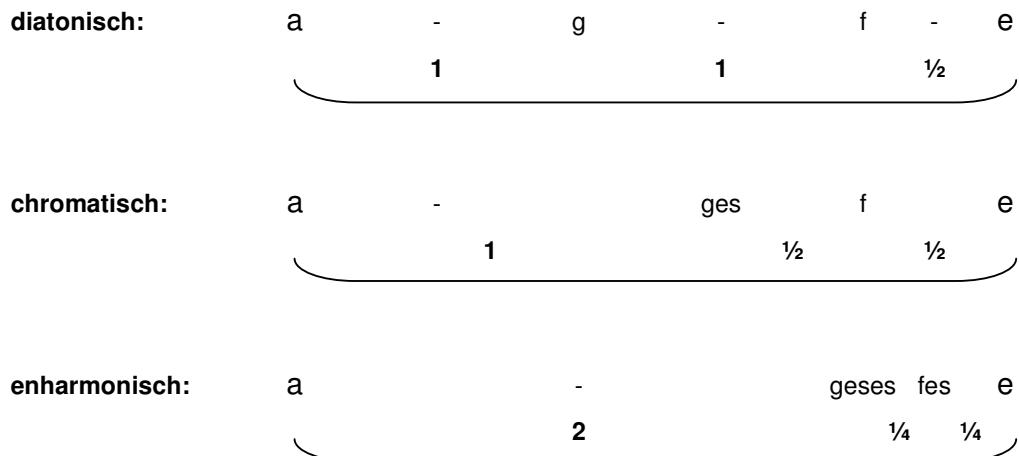
Musiktheorie im Orient und Okzident

Musiktheorie in der Antike

(Literatur: MMG 3, Sp. 1649 ff.: Griechenland / Tonsysteme)

In der Antike galt die Musik als mathematische Disziplin und Teil des Quadriviums. Das maßgebliche Tonsystem der Antike ist das des Aristoxenos. Die Tonartenlehre basiert nicht auf einer absoluten Tonhöhe, sondern auf der sinnvollen Zusammenstellung von Halb- und Ganztönen. Grundlage ist das Tetrachord, vier aufeinanderfolgende absteigende Töne im Tonraum einer reinen Quarte nach der Saitenstimmung einer Kithara. Die Ecktöne dieser Quarte bleiben feststehend, die mittleren Töne sind beweglich. Aristoxenos unterscheidet folgende Tongeschlechter, die er durch das Hinunterstimmen der mittleren Töne der Tetrachorde erhält (1 = Ganzton; $\frac{1}{2}$ Halbton; $\frac{1}{4}$ Viertelton):

(modernes Tonsystem: a as g ges f e)



Aus diesem Tetrachord baut man Tonleitern, indem man gleich gebaute Tetrachorde verbindet. Dies geschieht entweder „konjunkt“ / verbunden, indem die Randtöne der beiden aneinandergefügten Tetrachorde übereinstimmen, oder „disjunkt“, indem zwischen den Tetrachorden ein Ganzton Abstand steht. Aus diesen Bausteinen kann man eine Doppeloktav (entspricht a¹ - A) konstruieren, das **größere systema teleion** / das vollständiges System. Die Tonleiter wird – abweichend von unserer Gewohnheit – von oben nach unten gezählt. Es besteht aus je zwei konjunkten Tetrachorden mit der Intervallfolge 1-1-½, die in der Mitte („mese“) miteinander disjunkt (also mit einem Ganztonintervall) verbunden sind und einem überzähligen Ton im Ganztonabstand (Proslambanomenos), um die Doppeloktav zu vervollständigen. Die Tonstufen haben traditionelle Namen, die die Anordnung der Saiten auf einer acht- bzw. siebensaitigen Kithara widerspiegeln. Die Tetrachorde der zwei Oktaven werden dabei zur Unterscheidung mit Zusatzbezeichnungen versehen. Eine zweite Tonreihe besteht aus drei konjunkt miteinander verbundenen Tetrachorden, das **kleinere systema teleion**.

das größere systema teleion		das kleinere systema teleion	
a'	Nete hyperboleion	d'	Nete synemmenon
g'	Paranete hyperboleion	c'	Paranete synemmenon
f'	Trite hyperboleion	b	Trite synemmenon
e'	Nete diezeugmenon	a	Mese
d'	Paranete diezeugmenon	g	Lichanos meson
c'	Trite diezeugmenon	f	Parhypate meson
h	Paramese	e	Hypate meson
a	Mese	d	Lichanos hypaton
g	Lichanos meson	c	Parhypate hypaton
f	Parhypate meson	H	Hypate hypaton
e	Hypate meson	A	Proslambanomenos
d	Lichanos hypaton		
c	Parhypate hypaton		
H	Hypate hypaton		
A	Proslambanomenos		

Innerhalb der Doppeloktav des größeren systema teleion lassen sich sieben in ihrer Intervallfolge unterschiedliche Oktavgattungen darstellen, die nach griechischen Stämmen benannt werden.
(Achtung: Die Bezeichnungen entsprechen **nicht** unseren geläufigen „Kirchentonarten“!)

H-h	Mixolydisch	H c d e f g a h ½ 1 1 ½ 1 1 1
c-c ¹	Lydisch	c d e f g a h c 1 1 ½ 1 1 1 ½
d-d ¹	Phrygisch	d e f g a h c d 1 ½ 1 1 1 ½ 1
e-e ¹	Dorisch	e f g a h c d e ½ 1 1 1 ½ 1 1
f-f ¹	Hypolydisch	f g a h c d e f 1 1 1 ½ 1 1 ½
g-g ¹	Hypophrygisch	g a h c d e f g 1 1 ½ 1 1 ½ 1
a-a ¹	Hypodorisch	a h c d e f g a 1 ½ 1 1 ½ 1 1

Platon hat seinen Tonarten (harmoniai) einen bestimmten Ausdruckswert (ethos) zugeordnet, so klagend für mixolydisch und hochlydisch, weich für ionisch und tieflydisch, männlich für dorisch und phrygisch. Es wurden also bestimmten Tonarten eine bestimmte psychische Wirkung bzw. ein bestimmter Ausdrucksgehalt zugeschrieben. Aristeides Quintilianus, der Platons Harmoniai behandelt, zeigt in seinen Schriften, dass diese Tonreihen enharmonische Tetrachorde und somit Vierteltöne enthalten, die unserem heutigen herkömmlichen abendländischen Tonsystem fremd sind.

Die Pythagoreer versuchten die Musik als mathematische Zahlenverhältnisse zu verstehen und stellten die Intervalle als mathematische Proportionen dar. So stehen die Töne im Intervall einer Oktav im Verhältnis 1:2, was sich leicht nachvollziehen lässt: Teil man auf einem Saiteninstrument eine Saite genau in der Mitte erklingt die Oktav. Das gleiche geschieht, wenn man zwei Pfeifen (z.B. einer Orgel anblässt), von denen die eine halb so hoch ist wie die andere. Ebenso lässt sich die Quinte als Proportion 3:2, die Quarte 4:3, die große Terz 5:4, die kleine Terz 6:5, der Ganzton 9:8 usw. darstellen. Die heutige Intervallmessung in der Musikwissenschaft erfolgt in Cent, wobei 100 Cent einem Halbton entsprechen. Daher ergeben 1200 Cent eine Oktave.

Dazu kommen noch folgende Begriffe:

„Komma“: Unterschiede, die durch verschiedene Berechnungsverfahren von Intervallen entstehen.
pythagoreisches Komma: Um eine Tonleiter zu bilden addierten die Pythagoreer Quinten übereinander, die sie durch Oktavtransposition zu nebeneinander liegenden Tönen versetzten (Quintenzirkel):

ges – des – as – es – b – f – **c** – g – d – a – e – h – fis

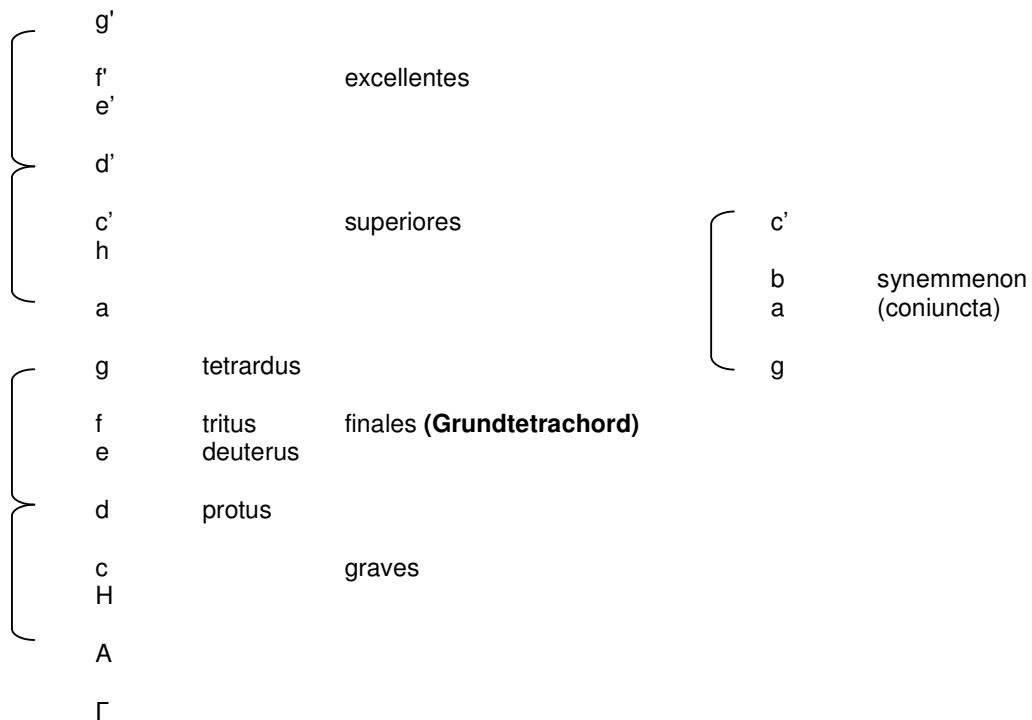
Fis und ges sind am Klavier identisch, in Wirklichkeit aber etwa eine Achtelton auseinander (ca. 74:73 oder 23,46 Cent). Man spricht vom „pythagoreischen Komma“.

„Leimma“ (Limma, diesis): pythagoräischer Halbton, der zwischen der pythagoräischen Terz (2 x (9:8) = 81:64) und der Quarte (4:3) entsteht und dem Zahlenverhältnis 256:243 (90 Cent) entspricht.

Die Adaptation des systema teleion im mittelalterlichen Europa

Die musiktheoretischen Grundlagen der mittelalterlichen Theoretiker Europas sind reich an Umdeutungen und Missverständnissen. Sie basieren einerseits auf der Musiktheorie der Spätantike, wie sie durch Boethius (um 480 – 524), Cassiodorus (um 490 – um 583) und Martianus Capella (5. Jh.) vermittelt wurde, andererseits auf der byzantinischen Musiktheorie und wurden in der Fassung des Musiktheoretikers Hucbald von Saint-Amand (ca. 840 – 930) gelehrt, wie er sie in seiner Schrift „De harmonica institutione“ darlegt. Er formt die antike Lehre um und passt sie Gegebenheiten der Choralmelodien an. Sein Grundtetrachord basierte auf den Tonarten der Gregorianik und entsprach in unserem Tonsystem den Tönen d-e-f-g („finales“, weil auf diesen Tönen Gregorianische Gesänge

enden können). Dieses Tetrachord hat die Intervalle 1 - $\frac{1}{2}$ - 1, das Halbtonintervall befindet sich also in der Mitte. Die so entstehende Doppeloktav hat als hinzugefügtem Ton unter dem tiefsten Tetrachord das tiefe G (als Γ bezeichnet). Die Tonleiter wird von unten nach oben gezählt. Die acht Töne der Oktav werden dem Alphabet nach benannt. Unser „h“ wurde als „b“(b-durum) bezeichnet. Dieses theoretische Grundgerüst entspricht aber nicht ganz den Gregorianischen Melodien, die nachweisbar ursprünglich auch andere chromatische bzw. leiterfremde Töne (fis, es usw.) enthalten haben und nachträglich diesem System angepasst werden mussten. Leiterfremde Töne gingen auf diese Weise bei den Aufzeichnungen der Noten auf Linien verloren. Durch die Verwendung des Tetrachordon synemmenon („coniuncta“) kann zumindest das „h“ oder „b-durum“ (eckiges b, aus ihm entstand unser Auflösungszeichen und das Kreuzvorzeichen), – nach unserem Sprachgebrauch – zu einem b, bzw. „b-molle“ (rundes b, entspricht unserem b-Vorzeichen) erniedrigt werden.



Die Melodien des Gregorianischen Chorals beruhen auf dem System der 8 Kirchentonarten, den modi. (Neben „modus“ gibt es vor allem im Spätmittelalter den Begriff „tonus“ / Ton.). Die Tonart eines gregorianischen Gesanges wird nach seinem Endton („Finalis“) bestimmt. Die vier möglichen Finales bilden das zentrale Tetrachord d-e-f-g. Nach byzantinischem Vorbild nennt man Melodien auf „d“ **Protus**, auf „e“ **Deuterus**, auf „f“ **Tritus** und auf „g“ **Tetrardus**. So sind sie als „Kirchentonarten“ in die Literatur eingegangen. (Nach antikem Vorbild bezeichnete man die einzelnen Tonarten auch mit Namen griechischer Stämme: dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch. Die Benennung stammt aus einem anonymen Traktat des 9. Jh., der unter dem Namen „Alia musica“ bekannt ist und stimmt mit den antiken Tonarten nicht überein.)

Mittelalterliche Theoretiker unterteilten die Oktav in eine Quint und eine Quart, bzw. in eine Quart und eine Quint. Je nach dem **ambitus** / Tonumfang eines Chorals, der eine Oktav selten übersteigt, teilt man die Tonarten in **authentische** und **plagale** („abgeleitete“) Tonart mit dem Tonumfang einer Oktav ein. Die Lehre von den so gebildeten Oktavgattungen übernahm man von Boethius. Authentische Tonarten verwenden als Ambitus eine Quint und eine darüber stehende Quart, wobei die Finalis / der Endton der unterste ist:

d – a – d'
e – h – e'
f – c – f'
g – d – g'

Plagale Tonarten verwenden eine Quart und eine darüberliegende Quint, wobei die Finalis der gemeinsame Ton der beiden Intervalle ist:

A – **d** – a
H – **e** – h
c – **f** – c'
d – **g** – d'.

Geringfügige Überschreitungen des Ambitus außerhalb dieser Grenzen in den Melodien sind erlaubt. Die modi werden von 1 bis 8 durchnumeriert. Die ungeraden Zahlen sind authentische, die geraden Zahlen plagale Tonarten. (Die heutigen Tonnamen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hier um relative, nicht um absolute Tonhöhen handelt. Ein Gesang kann also je nach Bedarf höher oder tiefer angestimmt werden.)

Tonumfang	Finalis	modus „Ton“	„byzantinische“ Bezeichnung	„antike“ Bezeichnung
d – d'	d	1	Protus authentus	dorisch
A – a	d	2	Protus plagalis	hypodorisch
e – e'	e	3	Deuterus authentus	phrygisch
H – h	e	4	Deuterus plagalis	hypophrygisch
f – f'	f	5	Tritus authentus	lydisch
c – c'	f	6	Tritus plagalis	hypolydisch
g – g'	g	7	Tetrardus authentus	mixolydisch
d – d'	g	8	Tetrardus plagalis	hypomixolydisch

Arabische Musiktheorie

Ein besonderes Kennzeichen auf dem Höhepunkt der arabischen Musikgeschichte ist die Rezeption der griechischen Antike mit ihren Autoren wie Pythagoras, Plato, Aristoteles, Aristoxenos, Archimedes, Nikomachos von Gerase, Euklid, Aristrides Quintilianus und Themistios und ihre Übersetzungen ins Arabische. Musikwissenschaft ist die ilm al-mūsīqā. Das Fremdwort mūsīqā wird also nur für die antike Musiktheorie gebraucht, die als „fremde“ Wissenschaft betrachtet wurde. Die musiktheoretischen Grundlagen wurden dokumentiert, so das Festlegen des Tonsystems in genauen Zahlenverhältnissen und die Herausgabe von Anthologien (Sammelwerken). Aufgrund der vielfältigen Verbindungen mit anderen Disziplinen und kulturellen Bereichen besitzen viele arabische Musiktraktate fachübergreifenden, interdisziplinären Charakter.

Die Darstellung der Tonintervalle erfolgt anhand der Laute. Zu unterscheiden ist hier immer zwischen Musikpraxis und Musiktheorie. Die tagtäglich praktizierte Musik muss keineswegs immer mit den theoretischen Vorgaben übereinstimmen. Die arabischen Gelehrten bemühten sich aber darum, ihre theoretischen Kenntnisse für die Praxis in Anwendung zu bringen. Aus diesem Grund sind auch immer zwei Tonsysteme auseinander zu halten: das griechische und das arabische Tonsystem, das wahrscheinlich direkt aus der Praxis abgeleitet worden ist. Der Unterschied liegt in der unterschiedlichen Unterteilung des Tetrachordes.

Die Töne der arabischen Skala definieren sich als selbständige Griffe einer der vier Finger (außer Daumen) auf der Laute. Jeder Ton erhält seinen eigenen Namen, der sich – auch in den Oktaven – nicht wiederholt. Die Funktion eines Tones innerhalb der Skala hängt vom Register und von seiner Entfernung zum benachbarten Ton ab. Der tiefste Ton der Skala entspricht dem tiefsten Ton im Register des Sängers. Es handelt sich also – wie das europäische mittelalterliche Tonsystem – um relative, nicht um absolute Tonhöhen.

Die wichtigsten Musiktheoretiker

Ishāq al-Mausilī (767-850)

Kitāb al-agħāni al-kabīr (das große Buch der Lieder). Hauptwerk von ca. 40 Büchern, die er über Musik schrieb. Er besaß noch keine Kenntnis der griechischen Musik und entwickelte für die arabische Musik ein eigenes theoretisches System.

Ziryāb (* im Irak, + Córdoba 852)

(Abū al-Hasan ‘Ali ibn Nāfi)

Ziryāb war als Dichter und Musiker in Andalusien die Autorität schlechthin. Er verfügte über ein phantastisches Gedächtnis und galt darüber hinaus als ausgezeichneter Lehrer. Er fügte der Laute (‘ūd) eine fünfte Saite hinzu als Symbol für die Seele und färbte die Saiten: die höchste gelb (Galle), die zweite rot (Blut), die dritte weiß (Phlegma) und die tiefste schwarz (schwarze Galle). Ziryāb begann auch das bisher übliche Holzplektrum durch den Kiel einer Adlerfeder zu ersetzen.

Al-Kindī (790 - 874)

(Abū Yūsuf Ya’qūb ibn Ishāq)

Angehöriger der arabischen Aristokratie am Abbasidenhof in Bagdad. Astrologe. Er rezipierte die Griechische Philosophie und gilt als „Philosoph der Araber“. Von mehreren kurzen Traktaten über Musik sind fünf erhalten. Al-Kindī übertrug die Darstellung des griechischen Tonsystems auf die Laute. Die Musik verstand er als Teil des Quadriviums. Er schrieb über Komposition, Lautenerzeugung, Musiktheorie, Melodien und Noten und bedient sich einer alphabetischen Notenschrift.

Al-Fārābī / Alpharabius, Avenassar (um 870 - 950)

(El Farati, Alfarabi, Abū Naṣr Muḥammad ibn Muḥammad ben Tarkhān)

Er gilt als größter Theoretiker der arabischen Musikgeschichte und als „Zweiter Aristoteles“ durch seine Übersetzung und Kommentierung der aristotelischen Schriften. Er war türkischer Abstammung und wurde im heutigen Turkestan in der Nähe der Stadt Fārāb geboren. Neben Traktaten über die Klassifikation der Rhythmen, die Einteilung der Wissenschaften ist sein Hauptwerk das „Große Buch der Musik“ Kitāb al-mūsīqī al kabīr (in Fragmenten überliefert). Es enthält: Musikdefinition, Klangtheorie, Harmonielehre, Intervallgattungen, Tonsysteme, Rhythmus- und Kompositionslehre, Musikinstrumente. Er bezog alle ihm zur Verfügung stehenden historischen und ethnologischen Quellen mit ein und dokumentierte als erster die arabischen modi rast und bayati. Sein Buch über die Einteilung der Wissenschaften wurde seit dem 11./12. Jh. ins Hebräische und Lateinische übersetzt und war in Europa seine bekannteste Schrift. Für ihn liegt der Ursprung der Musik im Bedürfnis des Menschen Gefühle auszudrücken. In seinen Betrachtungen verliert er deshalb nie den Bezug zur Praxis.

Al-Fārābī teilt die Oktave theoretisch in 25 verschiedene Intervalle, indem er das Tetrachord in zehn mögliche Intervalle aufteilt, so dass die Oktave, die aus zwei Tetrachorden und einem Ganzton besteht, 25 verschiedene Töne enthält, und zwar mit den Intervallen Oktave, Quinte, Quarte, Septime, Ganzton, Halbtön und Viertelton. Nur einige der Kombinationen aus den 25 erwähnten Tönen einer Oktave eignen sich nach Fārābī für eine Melodiebildung.

Eine der Reihen, die Fārābī vorschlägt, lautet:

Proportion:	1/1	9/8	27/22	4/3	3/2	18/11	19/9	2/1
	c	d	„e“	f	g	„a“	b	c
Cent:	0	204	355	498	702	853	996	1200
	204	151	143	204	151	143	204	

Die Intervalle d – e und e – f, sowie g – a und a – h entsprechen dabei etwa der Größe eines Dreivierteltons (150 Cent). Gerade dieses Intervall ist schon im 10. Jahrhundert und bis heute für die arabische Tonleiter charakteristisch.

Auf dem Tonsystem Fārābīs aufbauend haben arabische Musiktheoretiker der Neuzeit eine Neuteilung der Oktave in 24 annähernd gleich große Intervalle unternommen (das entspricht in der europäischen Musiklehre Vierteltönen).

Die Zeiteinheit, die zur Zeitmessung herangezogen wird, muss nach Fārābī unteilbar sein, daher möglichst kurz, nämlich jene Zeitspanne zwischen zwei aufeinander folgenden Schlägen oder Tönen, zwischen denen kein anderer Ton oder Schlag Platz hat.

Al-Isfahānī (897-967?)

(Abū l-Faraj ‘Ali ibn al-Husayn)

Stammt aus Isfahan. Sein Hauptwerk ist das *Kitāb al aghāni al-kabīr* (Großes Buch der Lieder). Angeblich schrieb er 50 Jahre daran. Es handelt sich um eine Kulturgeschichte bis zur frühen Abbasidenzeit mit Betonung von Dichtkunst und Musik in 21 Bänden. Für uns ist dieses Werk eine der wichtigsten Quellen.

Ibn Sīnā / Avicenna (980-1037)

(Abū ‘Ali al-Husayn ibn ‘Abdallāh)

Stammt aus Buchara und lebte vor allem in Isfahan als Hofarzt. In Europa ist er v. a. wegen seiner philosophischen und medizinischen Schriften bekannt.

Sein Hauptbeitrag zur Musiktheorie ist das *Kitāb an-nağāh* (Buch der Errettung) und das *Kitāb aš-ṣifā’* (Heilmittel), in welchem die Musik als mathematische Disziplin und Teil des Quadriviums abgehandelt wird. Es enthält Definitionen, Intervalle und verschiedene Arten des Tetrachordes, Oktavteilungen, Melodieverlauf, Rhythmus und Prosodie, Komposition, Instrumente und eine Modusliste.

Ibn Rušd / Averroes (1126 - 1198).

(Abū l-Walīd Muḥammad ibn Aḥmad ibn Muḥammad;)

Stammt aus Córdoba und war Philosoph und Rechtsgelehrter. Er beeinflusste das abendländische Europa durch seine Aristoteleskommentare. Hier behandelt er die Tonlehre des Aristoteles in dessen Werk „de anima“.

Safī al-Dīn / Safiyaddin al-Urmawi; (+ 1294)

(‘Abd al-Mu’mīn ibn Yūsuf ibn Kākhir al-Urmawī al-Baghdādī)

Er war ein berühmter Hofmusiker unter dem letzten Bagdader Kalifen al-Musta’sim und später der mongolischen Eroberer und gilt als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des islamischen Nahen Ostens. Zwei Traktate: *Kitāb al-adwār fī-l-mūṣiqā* (Buch der Zyklen; Kadenzen in der Musik, 1252) und *Al-risāla aš-ṣarāfiya* (über die musikalischen Proportionen; Kompositionslehre) behandeln die Töne, Intervalle, Akkorde und Dissonanzen. Er schuf eine Systematisierung der grundlegenden Skala und des gesamten modalen Systems, das zu seiner Zeit in Gebrauch war, jedoch sicher wesentlich älter ist. Dieses System bildet die Grundlage für das türkische und persische System bis ins 20. Jahrhundert. Dazu erweiterte Safī al-Dīn die pythagoräische Tonreihe und schuf ein 17teiliges Tonsystem, das die neutralen Intervalle der Praxis einbezog indem er die Oktave in 17 verschiedene Teile, Lemmas und Kommas teilte.

Aus seinem *Kitāb al-adwār* hat sich in dieser Abschrift (einer der ältesten erhaltenen) aus dem Jahre 1390 (heute im Britischen Museum in London) eine Art Gesangsnotation erhalten (Die Theoretiker verwendeten gewöhnlich eine Buchstabennotation für ihre Traktate, aber lediglich zu Demonstrationszwecken).

Auch die abendländischen Musiktheoretiker entwickelten noch vor Einführung der Liniennotation eigene Notationen zur Darstellung musiktheoretischer Sachverhalte. Um 900 entstanden im Norden des Frankenreiches zwei anonyme Traktate die so genannte „Musica enchiriadis“ und die „Scolica enchiriadis“, eine frühe Lehre mehrstimmiger Musik. In diesen Traktaten schrieb man die Textsilben auf Linien, welche die Tonstufen darstellten oder setzte über den Text Tonsymbole, die sogenannten „Dasia-Zeichen“ für die vier Töne eines Grundtetrachordes (1-½-1), die sich bei den anschließenden Tetrachorden an den gleichen Intervallstellen wiederholen, aber zur Unterscheidung gekippt oder gespiegelt werden.

Die wichtigsten Instrumente

Aus der Fülle der Instrumente, die es seit dem Mittelalter im Orient gibt und von denen viele nicht mehr in Gebrauch sind, erwähnen wir nur die wichtigsten.
(Im Internet können über Suchmaschinen Abbildungen der einzelnen Instrumente gefunden werden.)

Saiteninstrumente

'ūd (Ud) (wörtlich „Holz“):

bundlose gezupfte Kurzhalslaute. Korpus in Form einer halben Birne. „Sultan“ unter den Musikinstrumenten wie in Europa das Klavier. Ursprünglich hatte der 'ūd vier in Quarten gestimmte Saiten als Symbol für die vier Körpersäfte bzw. Temperaturen des Menschen. Erst im 9. Jh. fügte Ziryāb eine fünfte Saite hinzu als Symbol für die Seele und färbte die Saiten: die höchste gelb (Galle), die zweite rot (Blut), die dritte weiß (Phlegma) und die tiefste schwarz (schwarze Galle). Ziryāb begann auch das bisher übliche Holzplektrum durch den Kiel einer Adlerfeder zu ersetzen. Heute hat der 'ūd fünf Doppelsaiten in der Stimmung G A d g c'. Der 'ūd kam über Spanien, Byzanz und durch die Kreuzfahrer nach Europa und wurde von den Troubadors und Trouvères verwendet. Aus dem arabischen Al-'ūd entwickelte sich unser Wort „Laute“.

qānūn

Zither mit einem Schallkasten in Form eines rechtwinkligen Trapezes. 63 – 84 (meist 72) diatonisch gestimmte Saiten, angerissen mit Schildblattplektren. Drei Saiten für einen Ton, daher 24 Töne. Seit dem 10. Jh. nachweisbar (Fārābī). Damals hatte es 45 Saiten.

kamāngā (Kamandschah)

Vorläufer der Geige in der Stimmung G d g c'; die Kamandschah hatte ursprünglich einen Korpus aus einer mit Schaffell oder Fischhaut bespannten halbierten Kokosnuss. Sie wurde im Schneidersitz auf den Schoß gestellt.

Rabāb (Rebab)

ist heute ein zweisaitiges Streichinstrument (bei armen Musikern auch einsaitig) mit schmalem bauchigem Holzkörper ohne getrennten Hals mit einem nach hinten rechtwinklig abgeknickten Wirbelkasten. Gestimmt im Quintabstand.

Santur

Hackbrett mit trapezförmigen Schallkasten aus Nussbaum und 92 Drahtsaiten, die mit zwei Holzstäbchen angeschlagen werden. Jeweils vier Saiten für einen Ton. „Santur“ kommt vom griechischen „Psalterion“ und gelangte im Mittelalter über Spanien nach Europa.

Blasinstrumente

Nay (Ney)

beiderseits offene Längsflöte in verschiedenen Größen ohne Schnabel aus Bambus- oder Schilfrohr. Sechs Grifflöcher vorne, eines hinten. Durch Überblasen erhält man einen Tonumfang von mehr als drei Oktaven.

Schlaginstrumente

Riqq (Tarr)

einfellige Rahmentrommel (Durchmesser 20 cm) mit 10 Schellenpaaren, bespannt mit Fischhaut oder Ziegenfell.

Daff (Duff)

einfellige Rahmentrommel (Durchmesser 30 cm), niedrige Rahmenhöhe mit fünf Schellenpaaren, wird v. a. von Frauen gespielt.

Mazhar

einfellige Rahmentrommel (Durchmesser bis 60 cm), ausschließlich für religiöse Musik.

Bandir

einfellige Rahmentrommel (Durchmesser 40 cm und niedriger Rahmenhöhe von ca. 10 cm) mit zwei Schnarrsaiten, ebenfalls für religiöse Musik

Darabukka (im Irak: Tabla, Dunbak)

einfellige Tontrommel in Form eines Kelches, deren Hals im Stehen unter den Arm geklemmt oder im Sitzen auf den Oberschenkel gelegt wird. Die Bespannung besteht aus Fischhaut, Ziegen- oder Schaffell. Der dum-Schlag wird in der Mitte, der tak-Schlag am Rand des Felles ausgeführt.

Naqqārat

kleine Pauken aus kupfernen oder tönernen Kesseln, die paarweise eingesetzt werden. Bespannung aus Kamelfell. Die großen Pauken heißen Naqarya.

Die wichtigsten Gattungen arabischer Musik

Charakteristisch für die Gattungsvielfalt arabischer Musik sind vielfältige Formen von suiteartigen Aneinanderreihungen von Vokal- und Instrumentalstücken und verschiedener maqāmāt.

Gattungen mit wazn

ṣaut (ṣōt - pl. aṣwāt)

Altarabischer Gesang mit Text aus wenigen Verszeilen (meist zwei), der von verschiedenen Komponisten vertont werden konnte, und den man auch von ihnen kaufen konnte (Weitergabe durch Vorspielen und Vorsingen).

Qasida

altarabische Form mit einheitlicher Versstruktur und Endreim.

Al-muwaṣṣah und zaḡal

Der muwaṣṣah ist eine Vokalform, die im 9. Jh. in Andalusien entstanden ist. Er besteht aus einem ein- oder zweiteiligen Präludium, das als Refrain verwendet werden kann, sowie einer variierenden Anzahl zweiteiliger Strophen mit anderen Reimen und der Schlusszeile mit dem Reim des Präludiums auf anderen Text. Themen der Texte sind Liebe und Umtrunk. Der muwaṣṣah ist Teil eines größeren Gesangzyklus in klassischem Arabisch, eines Waslah oder einer Nuba. Er wird dadurch bezeichnet, dass man seine erste Gedichtzeile, seinen Waslah (der nach seinem Maqām benannt wird), seine Wazn, seinen Dichter und seinen Komponisten.

Der zaḡal hingegen steht in der Volksprache. Gefunden wurden auch Schlussverse eines muwaṣṣah in romanischer Sprache.

Die andalusische Nubā (Nauba)

Die Nubā geht auf Ziryāb zurück und wird heute in Nordafrika gepflegt. Ihre musikalische Form ist zyklisch und besteht aus einer festen Folge von Vokal- und Instrumentalstücken – die Vokalteile überwiegen -, die in einer einheitlichen Maqām-Reihe stehen.

Das Ensemble besteht aus einem Streichinstrument, einer Laute und ein oder mehreren Rhythmusinstrumenten, wechselt jedoch je nach regionaler Überlieferung; z.B.: 'ūd, rebab (Rebec), nay, qānūn, tarr und darabukka. Die Vokalteile sind solistisch und chorisch (einstimmig) in klassischer arabischer Poesie, wobei Themen wie Liebe, Landschaft, Umtrunk, Freude und Traurigkeit zugrunde liegen. Die Nubā beginnt mit einem taktfreien Instrumentalstück (Ensemble oder Solo). Hier wird die Maqām-Reihe vorgestellt, nach der die Nubā bezeichnet worden ist, und es wird eine bestimmte Gefühlsstimmung erzeugt. Danach folgt ein Instrumentalteil mit festem Taktschema und mehrere Vokalstücke mit bis zu 17 Strophen in Muwaṣṣah- und Zaḡalform, die durch Instrumentalstücke und Passagen getrennt werden. Jeder Teil wird jeweils von einem bestimmten Wazn begleitet. Am Ende jedes Teils wird das Tempo beschleunigt und die Struktur des Wazn bis auf das Doppelte gesteigert. Der Gesang ist im wesentlichen chorisch und wird nur zeitweise durch einen Solopart bereichert. Das Repertoire bestand ursprünglich aus 24 Nubā-s.

Weitere zusammengesetzte Formen sind die ägyptische wasla(h) und der irakische maqām al-īrāqī.

Gattungen ohne wazn

Layāli

freie Vokalform ohne wazn auf die Worte „yā lēl“ und „ya ḥain“ („meine Nacht, mein Auge“) als Symbol für die anonyme Geliebte. Die Worte werden in freier Improvisation immer wieder wiederholt und mit reichen Melismen auf den einzelnen Silben ausgeschmückt. Der Sänger begleitet sich auf der ‘ūd oder wird von einem Qanun oder Ensemble begleitet. Die Layali dient zur vokalen Darstellung eines Maqām.

Mauvāl

Improvisierter Gesang auf eine Dichtung in hocharabisch oder in der Umgangssprache, in Begleitung eines Instrumentes in vier, fünf und sieben Zeilen, dessen Rhythmus durch den Basit-Versfuß (- - u - / - u - / - u - / - u -) vorgegeben ist. Schon zur Zeit von Hārūn ar-Rašīd im 9. Jh. erwähnt. Er folgt meist auf eine Layali.

Taqāsim (Taqṣīm)

instrumentale Darstellung eines Maqām durch ein Soloinstrument.

Tanz

Nur aus einzelnen verstreuten Informationen wissen wir, dass es eine hoch entwickelte Tanzform neben nicht professionellem Tanz gab. Besser informiert sind wir über den religiösen ekstatischen Tanz der mystischen Orden. An Volkstänzen gibt es Gruppentänze und Solotänze

Arabische Einflüsse auf die Musik des abendländischen Europas

Darüber, wie groß der arabische Einfluss auf die Musik des Mittelalters wirklich ist, werden in der Wissenschaft verschiedene Auffassungen vertreten. Es lässt sich nicht immer sicher bestimmen, ob aus einer fremden Kultur einzelne Elemente übernommen wurden, oder ob durch die Beschäftigung mit der fremden Kultur eigene Initiativen und Entwicklungen angeregt worden sind.

Kontaktzentren sind:

- die Kreuzfahrerstaaten
- die Iberische Halbinsel
- Sizilien

Während der Einfluss der Kreuzfahrer als relativ gering eingeschätzt wird, erreichte islamische Kultur die abendländische Welt über Sizilien und vor allem über Spanien, wo der größte Teil der griechischen wissenschaftlichen Texte in arabischen Übersetzungen vorlag. Die iberische Halbinsel kann man im Mittelalter als wichtiges Brückenland zwischen Orient und Okzident bezeichnen. Die Musik Andalusiens war durch die besondere Symbiose gekennzeichnet, in welche dort die verschiedenen Kulturen zusammenlebten. Neben den islamischen Völker, v. a. der Araber und der Berber waren es die Mozaraber (nach der maurischen Eroberung christlich gebliebene Spanier) und die jüdischen Sephardim. Im christlichen Spanien war es Alfons der Weise (1245-1280), König von Kastilien und Leon, der die arabische mit der abendländischen Kultur zu verbinden suchte. Unter seiner Aufsicht entstanden die berühmten Cantigas de Santa María, einer Sammlung von 420 Liedern in galizisch-portugiesischer Sprache. Sizilien wurde im 9. Jh. von den Arabern besetzt. Nach der normannischen Eroberung 1072 wurde jedoch die arabische Kultur im Gegensatz zu Spanien nach der Reconquista nicht verdrängt sondern sowohl von Roger II (1112-1154) als auch vom Stauferkaiser Friedrich II. gefördert.

Die Araber beeinflussten Europa in erster Linie auf dem Gebiet der Musiktheorie, besonders in der Schriften von Al-Fārābī (Alpharabius) und Ibn Sīnā (Avicenna). Die mittelalterlichen Musiker lernten wohl von den Arabern, die konsonante Terz zu berechnen, was sich wiederum langfristig auf die Entwicklung der mehrstimmigen Musik auswirken musste. Möglicherweise entwickelten die Theoretiker aufgrund der Beschäftigung mit der arabischen Rhythmis die mittelalterliche Mensuraltheorie, die Grundlage unseres Taktsystems.

Nur geringfügig scheint der Einfluss auf dem Gebiet der praktischen Musik selbst zu sein. Mit einem musiktheoretischen System übernimmt man ja nicht automatisch auch die Musik des Herkunftslandes, was sowohl die Araber als auch die Europäer anhand der Übernahme der

griechischen Musiktheorie gezeigt haben. Das Gleiche gilt für die Übernahme von Instrumenten, mit der nicht zwangsläufig auch die gespielte Musik, ja nicht einmal die Spieltechnik übernommen werden muss. Die arabische Musik selbst hat nicht einmal auf die von der Arabern unterworfenen und zum Islam bekehrten Völker wie z.B. die afrikanischen Muslime immer entscheidende Einflüsse ausüben können. Das schließt jedoch nicht aus, dass in der Musikpraxis des Okzidents Ideen aus dem arabischen Kulturkreis übernommen und verarbeitet worden sind, oder dass musikalische Elemente übernommen wurden. So scheinen gewisse Verzierungspraktiken, z.B. in den Organas von Notre Dame, eine der frühesten Formen notierten mehrstimmigen Singens auf arabischen Einfluss hinzudeuten. Auch die Solmisation, die Benennung der Töne in einer Tonreihe, die Guido von Arezzo aus den Anfangssilben eines von ihm gedichteten Johanneshymnus übernommen hat – ut, re mi, fa, so, la, si -, scheint im Arabischen merkwürdigerweise und vielleicht auch nur zufällig eine Entsprechung zu haben: dâl – râ – mim – fâ – sâd – lâm – sin.

Was die Musikgattungen betrifft fallen Parallelen bei den Aufführungspraktiken der Trobadors und fahrenden arabischen Sängern auf. Die Cantigas de Santa Maria, die am Hof Alfons des Weisen entstanden, sind mit Sicherheit maurisch beeinflusst. Der Hoqetus, ein Stück, in dem eine Melodie in Einzeltöne zerstückelt und auf mehrere Musiker aufgeteilt wird kommt vom arabischen ٰقَاتِ. Offensichtlich haben die Europäer auch die sarazenische Militärmusik, die sie bei ihren Kreuzzügen kennen gelernt hatten, übernommen.

Bedeutender hingegen scheint der arabische Einfluss im Hinblick auf die Musikinstrumente zu sein, die meist über Spanien nach Europa kamen. Nur einige wenige seien hier genannt:

- gezupfte Saiteninstrumente: Laute, Gitarre, Mandola, Mandoline, Pandora, Psalterium
- gestrichene Saiteninstrumente: Rehab (rabab), Retec, Rubebe
- Blasinstrumente: Querflöte, Schnabelflöte, Schalmei, Trompete, Horn
- Schlaginstrumente: Zimbel, Tamburin, Tambour, Röhrtrommel, Kastagnetten

Auch die Bünde auf den Griffbrettern der Saiteninstrumente scheinen die Europäer von den Arabern übernommen zu haben. Hingewiesen wurde auch darauf, dass das die Gewohnheit, das Stimmen eines Instrumentalensembles nach der von oben gesehenen zweiten Saite der Violine, dem „a“ in der arabischen Musik ebenso üblich ist: schon zur Zeit Hârûn ar-Râshîds wurde nach der von oben gesehenen zweiten Saite der Laute gestimmt.

Im Jahre 1492 eroberten die Katholischen Könige Ferdinand und Isabella das über 700 Jahre maurisch dominierte Andalusien zurück. Die dort lebenden islamischen Mauren sowie die jüdische Minderheit wurden aufgefordert, entweder zum Christentum zu konvertieren oder das Land für immer zu verlassen. Die Mauren zogen sich in den Maghreb zurück und nahmen ihre Musik, die Andalusische Schule, die bereits im 9. Jahrhundert in Córdoba von Ziryâb begründet worden war, mit in die neue Heimat. Die jüdischen Sephardim siedelten rund um das Mittelmeer, viele von ihnen in Osteuropa und der Türkei.

Zusammenfassung

Sowohl der europäische als auch der islamische Kulturraum – repräsentiert vor allem durch die Kultur der Araber – rezipiert im Mittelalter die antike Musiktheorie und verbindet sie mit der jeweils eigenen Musiktradition, wobei der Unterschied darin liegt, dass die Araber die Theorie an die praktische Musik anpassen, die Europäer jedoch anfangs ihre Melodien der theoretischen Vorgabe unterwerfen. In der gegenseitigen Beeinflussung ist der arabische Teil zunächst der Gebende. Die Europäer übernehmen musiktheoretische Werke, musikalische Gattungen aber vor allem einen großen Teil ihres Instrumentariums. Die arabische Musik kannte bis in die Neuzeit keine Notenschrift. Ansätze einer Art Tabulaturschrift arabischer Musiktheoretiker wurden niemals in die Praxis übernommen. Der Okzident jedoch entwickelte im weiteren Verlauf der Geschichte eine brauchbare Notenschrift, die zur genauen Reproduktion eines musikalischen Werkes geeignet ist. Dies war die Voraussetzung für die Entstehung einer durchorganisierten und konsequenten artifiziellen Mehrstimmigkeit.

Literatur:

Die Literaturangaben beschränken sich auf allgemeine einführende Literatur, die einen Einstieg in die Materie ermöglichen soll.

- **Die Musik in Geschichte und Gegenwart** (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neu bearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter und Metzler 1994.

Diese auf 20 Bände angelegte Enzyklopädie (Sachteil in acht Bänden, Personenteil in zwölf Bänden) enthält den aktuellen Forschungsstand des Faches Musikwissenschaft in deutscher Sprache. Der Personenteil ist allerdings bisher nur bis zum Buchstaben H fertig gestellt. Unter den verschiedenen Stichwörtern erfährt man sachlich fundiert alles Wesentliche samt Literaturangaben über das gewählte Thema.

Erwähnt seien die beiden folgenden Artikel:

Amnon Shiloah, Arabische Musik, in: MGG 1, 686 – 766.
Gabriele Braune, Islam, in: MGG 4, 1205 – 1211.

- **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London, Macmillian Publishers Limited 1980. Neuauflage 2000.

Dieses Lexikon in englischer Sprache ergänzt die noch fehlenden Artikel von MGG.

- **Henry George Farmer, Islam** (= Musikgeschichte in Bildern III/2). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1966).

Farmer ist seit der Mitte der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts mit grundsätzlichen Arbeiten über die arabische Musik hervorgetreten. Das Buch aus der Reihe „Musikgeschichte in Bildern“ bringt zahlreiches Bildmaterial und regt zum Blättern und Lesen an.

- **Habib Hassan Touma, Die Musik der Araber**. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hg. von Richard Schaal, 37).

Touma gehört zu den wichtigsten arabischen Wissenschaftlern, die über arabische Musik gearbeitet haben. Das Buch ist als Einstieg in die Materie gut geeignet, obwohl manche Themen bedingt durch den zusammenfassenden Charakter der Buchreihe fast ein wenig zu gedrängt behandelt werden mussten.

- **Habib Hassan Touma, „Was hätte Zyriab zur heutigen Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt ...“**. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 1, 1977, S. 77 – 94.

Vom selben Autor stammt dieser interessante Beitrag, anlässlich einer Schallplattenaufnahme mittelalterlicher Gesänge aus Spanien.

- **Issam El-Mallah, Arabische Musik und Notenschrift** (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 53). Tutzing: Hans Schneider 1996.

Die Habilitationsschrift beschäftigt sich in erster Linien mit den Möglichkeiten, Problemen und Erfahrungen der Aufzeichnung arabischer Musik. Gut erklärt sind die musikalischen Grundlagen. Zusätzlich interessant sind eine Liste der Haupt-ağnās und der Haupt-maqāmāt, sowie 2 CDs mit den dazugehörigen Tonbeispielen.

Gelegentlich findet man in Ausstellungskatalogen kurz gefasste und auf das Wesentliche konzentrierte Einführungen wie bei

- **Tarif Al Amman, Otto Mazal, Die arabische Welt und Europa**. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Handbuch und Katalog. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988: Tarif Al Amman: Arabische Musik, S. 451-457, Otto Mazal, Der Einfluss der arabischen Musik auf Europa, S. 458.

Hingewiesen sei auch auf folgende CD-Sammlung, die alle Bereiche der Musik des Islams, auch außerhalb des arabischen Kulturkeises, dokumentiert:

- **The Music of Islam, vol. 1-15**, Produces by David Parsons. Celestial Harmonies, 1997 f.