

YUVAL MONOGRAPH SERIES ★ II

ROBERT LACHMANN

POSTHUMOUS WORKS · I

EDITED BY EDITH GERSON-KIWI

ZWEI AUFSÄTZE
DIE MUSIK IM VOLKSLEBEN NORDAFRIKAS
ORIENTALISCHE MUSIK UND ANTIKE



THE MAGNES PRESS ★ THE HEBREW UNIVERSITY
JERUSALEM

YUVAL MONOGRAPH SERIES

II

The Hebrew University of Jerusalem
Faculty of Humanities · Institute of Arts
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
in collaboration with the Jewish National and
University Library

Executive Board

Jefim Schirmann, chairman
Israel Adler; Moshe Barasch; Menachem Elon
Shelomo Morag; Amnon Shiloah; Reuven Yaron

Director: *Israel Adler*

YUVAL MONOGRAPH SERIES

II

This volume, published in association with
The Musicology Department of the Faculty of Fine Arts of Tel Aviv University,
is one of the projects of the Centre which have been made possible
thanks to grants from
The Ministry of Education and Culture, Department of Culture and Arts
The Fannie and Max Targ Research and Publication Fund at the Centre
The Cantors' Assembly Research and Publication Fund at the Centre
A group of Friends of the Hebrew University in Italy, headed by Dr. Astorre Mayer, Milano

ROBERT LACHMANN

POSTHUMOUS WORKS · I

EDITED BY EDITH GERSON-KIWI

ZWEI AUFSÄTZE

DIE MUSIK IM VOLKSLEBEN NORDAFRIKAS

ORIENTALISCHE MUSIK UND ANTIKE

JERUSALEM, 1974

THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY

©

*by the Magnes Press, the Hebrew University
Jerusalem, 1974*

*Distributed in Great Britain, the British Commonwealth and Europe
by the Oxford University Press*

**Printed in Israel
by the Central Press, Jerusalem**

CONTENTS

INHALTSVERZEICHNIS

Preface	7
Vorwort	9
<u>Die Musik im Volksleben Nordafrikas</u>	11
Originalphotographien	29
Orientalische Musik und Antike	45

PREFACE

The two articles presented here are from the estate of the late Dr. Robert Lachmann (1892-1939), ethnomusicologist and one of the finest representatives of the Berlin School, among whose associates were Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel, Johannes Wolf, Curt Sachs, Otto Abraham, Georg Schünemann and Georg Herzog. His early death interrupted a promising career, and caused much of his work to remain unfinished. The last four years of Lachmann's life were spent in Jerusalem, where he served as head of the Phonogram-Archives of Oriental Music which he founded at the Hebrew University. To build up these archives he brought with him from Germany his earlier recordings, manuscripts and transcriptions, and a rich collection of documentary photographs taken during expeditions to north-west Africa in the mid-twenties. This estate is now housed in the archives of the Jewish National and University Library in Jerusalem.

The Lachmann archive was catalogued by the present writer in the context of work carried out by the Jewish Music Research Centre (Director: Israel Adler), and the results of this survey were communicated in the third volume of *Yuval* (Jerusalem, 1974) in a paper titled "Robert Lachmann: his Achievement and his Legacy". The recently created *Yuval Monograph Series* now offers an opportunity of publishing some of his posthumous work.

Two popular lectures were chosen for inclusion in the second volume of the *Monograph Series*, in the belief that these may serve as an introduction to the more specialized writings that await publication. These two papers were originally presented as lectures. The place and date are not indicated, but according to circumstantial evidence they may have been delivered in 1932 and 1936 respectively, in Berlin, to cultivated, but not necessarily musician or musicologist audiences.

For eight years, until 1935, Lachmann served as music librarian at the Berlin State Library, probably one of the first of musicologically-trained music librarians. A statement made by him seems to support the supposition that these lectures were delivered to his librarian colleagues, a fact which makes it particularly appropriate to publish them on the occasion of the 10th Congress of the International Association of Music Libraries in Jerusalem in August 1974.

light editing. Lachmann's photographs were unfortunately not captioned, so that in some cases they could be only approximately identified.

The contemporaneity of both papers can still be felt today, despite the lapse of about forty years, and the hypotheses put forward remain unshaken by exposure to modern media. The articles are full of bold conceptions and sharply-defined observations, even though there were no accepted models for this type of investigation available at the time. Lachmann's abilities and fine general education enabled him to detect surprising parallels between present-day practice and ancient traditions, or to follow the track of a certain musical usage around the world, beyond national boundaries.

We must confess, to our shame, that few of the questions raised by him have been further investigated, let alone answered, even though a possible method of working was indicated in his writings.

We hope that this present publication will serve to some extent to bridge the years and enable us to recover lost horizons.

Edith Gerson-Kiwi
Tel Aviv University

VORWORT

Die hier erstmals veröffentlichten zwei Aufsätze fanden sich im Nachlass von Robert Lachmann (1892-1939), dem bedeutenden, leider früh verstorbenen Vertreter der Vergleichenden Musikwissenschaft während ihrer ersten grossen Epoche in der Berliner Schule, der u.a. auch Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel, Johannes Wolf, Curt Sachs, Otto Abraham, Georg Schünemann und Georg Herzog angehörten.

Die letzten vier Jahre seines Lebens verbrachte R. Lachmann in Jerusalem, als Leiter des von ihm gegründeten Phonogramm-Archivs für Orientalische Musik, an der Hebräischen Universität Jerusalem. Zum Aufbau der Archiv-Bestände hatte er seine früheren Arbeiten zur östlichen Musik nach Jerusalem überführt, darunter seine älteren Aufnahmen auf Wachszy lindern, seine wissenschaftlichen Aufsätze, Transkriptionen (nach Aufnahmen), Textsammlungen, Reisebriefe, sowie eine reiche Sammlung von dokumentarischen Photographien, aufgenommen während seiner häufigen Expeditionen in Nordwestafrika in den zwanziger Jahren. Lachmanns Nachlass befindet sich heute in den Archiven der National and University Library - Jerusalem.

Der Nachlass wurde im Rahmen des Jewish Music Research Centre (Dir.: Israel Adler) von der Unterzeichneten katalogisiert und die Ergebnisse dieser ersten Sichtung im dritten Band des *Yuval* (Jerusalem, 1974) mitgeteilt ("Robert Lachmann: his Achievement and his Legacy", pp. 100-108). In der neueröffneten *Yuval Monograph Series* hat sich nunmehr die Möglichkeit ergeben, eine erste Auswahl seines noch unveröffentlichten Schrifttums zu überreichen.

Wir haben zu diesem Zweck zwei Vorträge populär-wissenschaftlicher Art ausgewählt, die in vieler Beziehung als Einleitung für einige weitere wissenschaftliche Spezialstudien zur arabischen Musik gelten können und die noch der Veröffentlichung harren, in Fortsetzung der vorliegenden Serie.

Die beiden Arbeiten waren ursprünglich Vorträge, deren Ort und Datum nicht angegeben sind, die aber den Indizien nach um 1932 (Nr. 1), resp. 1936 (Nr. 2) in Berlin gehalten wurden, vor einem offensichtlich gebildeten, doch musikalisch und musikologisch nicht trainierten Publikum. Acht Jahre lang - zwischen den Jahren 1927 und 1935 - diente R. Lachmann als Musikbibliothekar an der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, wohl als einer der

ersten musikwissenschaftlich durchgebildeten Musikbibliothekare seiner Tage. Gemäss einer seiner Äusserungen liegt es nahe anzunehmen, dass diese Vorträge an seine engeren Bibliothekarskollegen gerichtet waren - ein Moment, das angetan ist, ihrer Wiedererweckung zu Ehren des 10. Kongresses der Internationalen Gesellschaft der Musikbibliotheken, Jerusalem 1974, eine besondere Note hinzuzufügen.

Die Art der direkten Ansprache wurde auch für die vorliegende Aufsatzform beibehalten, bis auf wenige, leichte Überarbeitungen. Die Bildaufnahmen Lachmanns, leider unbezeichnet, konnten in einigen Fällen nur approximativ identifiziert werden.

Die Aktualität der beiden Aufsätze wirkt auch heute noch, nach rund 40 Jahren, unvermindert weiter; ihre Thesen und Arbeitshypothesen wurden durch keine neueren Mittel erschüttert. Beide Arbeiten sind voll von kühnen Konzeptionen und scharfen Beobachtungen, für die es in jenen Tagen kaum ein fertiges Vorbild gab. Lachmanns Fähigkeit und All-Bildung, ein musikalisches Einzelphänomen im heutigen Orient mit gewissen Gegebenheiten der geschichtlichen Altwelt in Parallele zu setzen, oder innere Zusammenhänge im übernationalen Erdrund aufzuspüren, ist auch heute noch beispielhaft.

Es ist fast beschämend einzugestehen, wie wenig von den damals schon aufgeworfenen Fragen und der dazu gebotenen, sehr neuartigen Methodik ihrer Erforschung eine praktische Fortführung gefunden hat.

Umsomehr möge die vorliegende Ausgabe dazu dienen, die "toten" Jahre zu überbrücken und die längst eröffneten Horizonte frisch zu erschliessen.

Edith Gerson-Kiwi
Tel Aviv University

DIE MUSIK IM VOLKSLEBEN NORDAFRIKAS

Reiseeindrücke von einer Aufnahme-Expedition

Die Gegend, aus der meine Aufnahmen stammen, ist ein Teil des nordwestlichen Afrika (*Bild 1*); sie umfasst das ganze Tunesien, von der Hauptstadt Tunis bis nahe an die Grenze von Tripolis, zur Insel Djerba, der Lotophageninsel Homers, und bis zur Oase Nefta am Rand der Wüste. Danach werden wir noch die Musik aus der Kabylie, einer Provinz Algeriens, behandeln. Die Kabylie ist ein Gebirgsmassiv nahe der Küste, hundert Kilometer von der Hauptstadt Algier entfernt, ein Gebiet, das keine arabische Bevölkerung hat, sondern ausschliesslich von einer berberisch sprechenden Bevölkerung bewohnt wird.

Die Aufnahmen zerfallen in verschiedene Gruppen; die erste umfasst städtische Kunstmusik. Sie repräsentiert die verfeinerte Musikkultur des Islam, die sich seit dem siebenten Jahrhundert über Nordafrika und anschliessend über Südspanien verbreitet hat. Wir sehen noch allenthalben Denkmäler aus der Frühzeit dieser Kultur, wie etwa die Hauptmoschee in Kairouan, der ersten, im Jahre 671 gegründeten Hauptstadt Nordafrikas. Die gegenwärtige Gestalt der Moschee ist im 9. Jahrhundert entstanden.

Was dem Reisenden beim ersten Betreten Nordafrikas einen so unvergesslichen Eindruck macht, ist nicht allein das orientalische Kolorit mit seiner Fremdheit und Buntheit, das ihn nach einer verhältnismässig kurzen Schiffsreise umfängt - von Marseille anderthalb Tage, von Sizilien nur ein paar Stunden - sondern es ist die plötzliche Erkenntnis, in eine der Kultur nach um etwa 700 Jahre ältere Umgebung, d.h. also ins Mittelalter zurückversetzt zu sein. Kaum hat er die modernen Hafenanlagen verlassen und das Europäerviertel mit seinen elektrischen Bahnen, seinen Regierungsgebäuden, Banken und Warenhäusern durchschritten, so tritt er durch das Tor einer Stadtmauer in ein Gewirr von Gassen, die höchstens die Spurweite eines modernen Wagens haben, in denen aber auch der moderne Wagenverkehr überhaupt verboten oder unmöglich ist. Ausser den Fussgängern in ihrer orientalischen Gewandung passieren diese Gassen nur zweirädrige Eselswagen und Eselsreiter (*Bild 2*). Wie im europäischen Mittelalter findet man Werkstätten und Kaufläden der

gleichen Art in einer gemeinsamen Strasse vereinigt: da gibt es ein besonderes Viertel der Gold- und Silberschmiede, der Parfümläden, der Schuhmacher, der Bäcker, der Buchhändler, und diese Viertel sind zugleich Warenbörsen. Agenten laufen von Laden zu Laden und rufen die ständig gemäss der Nachfrage wechselnden Preise aus. Mittelalterlich ist auch das Unterrichtswesen. In den Moscheen werden die zukünftigen Kor'an- und Rechtsgelehrten in den von altersher festgelegten scholastischen Formen unterrichtet. Einen solchen Studenten sehen wir die Stufen der Hauptmoschee in Tunis herunterkommen (*Bild 3*).

Die Lebensauffassung und Denkweise der Bevölkerung, die in einer solchen hierarchischen Umgebung lebt, ist natürlich von der unsrigen denkbar verschieden. Das Strassenleben, die Begegnung von Mensch zu Mensch, spielt sich in Formen ab, deren wir längst entwöhnt sind. Die stundenlange Prozedur des Kaufens in Bazaren, wobei der Käufer als Gast behandelt wird, und das Gespräch erst auf langen Umwegen auf das eigentliche Thema lossteuert, ist oft genug beschrieben worden. Neben der eigentlichen Beschäftigung hat man Zeit für zahllose Ablenkungen, so auch heute noch auf bestimmten Plätzen für herumziehende Musikanten und Märchenerzähler, die stets von einer dichten Menge umringt sind.

Auch das Innere der Häuser weicht von dem uns gewohnten Bild stark ab und weist vielmehr auf antike Vorbilder zurück. Das folgende Bild zeigt den Innenhof des Hauses eines wohlhabenden Bürgers in einer kleinen Provinzstadt (*Bild 4*). Durch das äussere Haustor gelangt man in einen geräumigen Hof mit einem in die Wand eingelassenen Brunnen. Ornamentierte Türen führen in die Empfangsräume. Um einen zweiten inneren Hof herum liegen die Schlafräume, die durch Vorhänge vor der Sonne geschützt sind.

Die Lebensführung in diesen Häusern ist streng patriarchalisch. Sie werden von der ganzen Sippe, den Eltern mitsamt den Familien der verheirateten Söhne bewohnt. Wenn ein Gast empfangen wird, nehmen nach islamischer Sitte nur die Männer am Essen teil, während die Frauen, selbst ungesehen, von den Fenstern oder Galerien aus den Gast betrachten. Die jüngeren Familienmitglieder, auch wenn sie verheiratet sind, greifen gar nicht, oder nur insofern in das Gespräch ein, dass sie bescheiden auf Fragen antworten; und das Gespräch selbst wird gern mit salbungsvollen Sentenzen ausgeschmückt, die tief in eine von Dogmen ummauerte Welt hineinblicken lassen. Ein Wucherer, zum Beispiel, auf den man zu sprechen kam, kann seiner Familie sein aufgehäuftes Vermögen höchstens fünfzig Jahre und keinen Tag länger erhalten; nicht, weil er oder seine Nachkommen Misswirtschaft treiben, sondern als Strafe dafür, dass er sich gegen ein Gebot des Islam ver-

gangen hat.

Die Musik, die in dieser Umgebung gepflegt wird, hat gleichfalls ihre Wesenszüge getreu aus dem Mittelalter bewahrt. Wollte man sie mit europäischer Musik vergleichen, so müsste man auf die Formen des Minne- und Meistergesangs zurückgreifen. Wie im Meistergesang haben sich Melodie und Rhythmus in bestimmten, durch mündliche Überlieferung festgelegten Typen zu bewegen. Diese sind in gewissen Modellstücken niedergelegt, die als "Präludium" (*Taksim*) zu einem grösseren Werk dienen. Es sind Stücke in freiem Zeitmass, aus einzelnen Abschnitten locker zusammengesetzt, die den Hörer auf den melodischen Typus und die feste Rhythmusgestalt des Hauptstückes vorbereiten sollen. Im Gegensatz zum *Taksim* wird das Hauptstück von der ganzen Kammer-Kapelle vorgetragen (*Bild 5*).

Noch trennender als die musikalische Ausdrucksform selbst ist aber für den Europäer die Auffassung, die dahintersteht. Für den Orientalen hat nämlich jeder der Melodietypen nicht nur eine eigentümliche musikalische Gestalt, sondern auch eine unmittelbare Wirkung auf kosmische und menschliche Begebenheiten. Es ist die eigentümliche magische Kraft des Klanges. Sie war den Griechen des klassischen Altertums bekannt und wurde von ihnen als Kraft des Ethos bezeichnet. Man kann sich ihrer bedienen, etwa um Kranke zu heilen oder Naturereignisse günstig zu beeinflussen, so z.B. das Wetter bei Saat und Ernte, oder bei einer Meerfahrt. Umgekehrt kann aber auch der Missbrauch eines Melodietypus Unheil heraufbeschwören. An die magische Wirksamkeit der Melodietypen wird noch heute und noch allgemein geglaubt. Jeder dieser Melodietypen darf nur in einer zu ihm passenden Umgebung und zu der ihm gemässen Tageszeit gesungen werden.

Ein Sänger, der gleichzeitig einen Handel mit Seidenwaren betrieb, berichtete mir, dass er einmal durch Missbrauch eines Melodietypus sein ganzes Hab und Gut verloren hätte. Seine Warenvorräte seien ihm durch Diebe ausgeräumt worden, weil er drei Tage zuvor nach einem Melodietyp, der nur im Freien zulässig sei, im Innern des Hauses gesungen habe. Ein anderer, der die europäische Schule besucht hatte und sich in Frankreich einen täuschenden europäischen Firnis zugelegt hatte, erzählte mit Überzeugung von einem Melodietypus, der Bewegung erzeugen könne. Mit Hilfe dieses Typus könne man nicht nur träge Kamele zum Aufstehen nötigen, sondern auch die glatte Meeresfläche in Aufruhr versetzen. Er bot mir an, als er mir in Berlin davon sprach, mit mir nach Cuxhaven zu fahren und dort die Probe aufs Exempel zu machen.

Diese Vorstellungen sind, wie das Melodietypensystem selbst, ein Erbe der Vorzeit. Der durch anekdotische Züge verbrämte Aberglaube der heutigen

Musiker ist ein Überbleibsel des mittelalterlichen und des in frühe Epochen der antiken Kultur zurückreichenden Weltbildes, das die Musik mit den Kräften des Kosmos, mit den Sternbildern und den physischen und psychischen Grundkategorien in Verbindung setzte. Es ist dasselbe Weltbild, das noch im europäischen Mittelalter in der Lehre von der Sphärenharmonie fortwirkt.

Die heutige Tradition dieser Musik wird hauptsächlich von den Mitgliedern der Sektiererorden gepflegt, vor allem der Derwischorden, die unter dem Schutz ihrer Heiligen gewisse Kultübungen treiben und sich dabei in Ekstase hineinsteigern. In diesem Zustand der Ekstase können sie dann, wie man sich jederzeit überzeugen kann, Glas schlucken, Skorpione essen und die Haut mit Schwertern durchbohren, ohne zu bluten. Hauptsächlich durch diese Orden, deren Mitglieder meist Handwerker und sonstige Kleinbürger sind, wird im Westen die musikalische Tradition seit den Tagen des maurischen Spaniens aufrechterhalten. Am besten hat sie sich, nach allgemeinem Urteil, in der kleinen Stadt Testūr im nördlichen Tunesien erhalten. Diese Stadt wurde unmittelbar nach der Vertreibung der Mauren aus Spanien von einer Gruppe von Flüchtlingen gegründet. Für diesen Ursprung zeugt heute noch z.B. die Bauart des Turms der Hauptmoschee, der nach einem andalusischen Vorbild kopiert sein soll (*Bild 6*). Er wird weiter vorn von einem der im Orient noch immer gebräuchlichen altertümlichen Wasserschöpfräder flankiert, hinter dem sich die Kuppel eines Heiligengrabes erhebt.

Die Musiker, die ich in dieser Stadt traf, zeigten sich in der Tat besonders kunstfertig. Der Hauptsänger war im Besitz eines Meisterstückes, das er von seinem Lehrer gelernt hatte und wie einen Schatz hütete. Es war ein Gesangsstück in freiem Rhythmus, das sich nicht, wie die anderen, auf einen einzigen Melodietypus beschränkte, sondern sämtliche Typen durchlief, um zum Schluss wieder in den ersten einzumünden. Der Übergang erfolgte jedesmal, wenn im Text der Name des nächsten Typus genannt wurde. Das Stück wurde, mit Bezug auf seinen Kreislauf, als das "Wasserschöpfrad der Melodietypen" bezeichnet. Der glückliche Besitzer war erst nach stundenlangem Zureden dazu zu bewegen, es dem Phonographen anzuvertrauen. Noch der Ausdruck, mit dem er schliesslich in den Trichter sang, machte sein Widerstreben deutlich fühlbar.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch einiges über meinen Aufenthalt in diesem kleinen Landstädtchen einschalten. Da es kein europäisches Gasthaus gab, wohnte ich in einem arabischen Haus, und zwar in dem Haus eines Mannes, der als Soldat während des [ersten] Weltkrieges in Gefangenschaft geraten war und den ich in einem Gefangenenlager in Rumänien kennengelernt hatte. Er war verheiratet, aber seine Ehe war - wenigstens nach europäischen Be-

griffen - nicht sehr harmonisch. So hatte die Frau bereits einmal das Haus verlassen und war zu ihrem Bruder zurückgekehrt. Er unternahm aber keinerlei Schritte, um sie zurückzuholen; denn - so sagte er - sie hatte alle ihre Sachen dagelassen, würde also bestimmt zurückkommen, - was auch nach vierzehn Tagen geschah. Ein andermal war sie krank geworden; aber er weigerte sich, trotz ihres dringenden Verlangens, einen Arzt zu holen, da er die Kosten sparen wollte. Und richtig, sagte er triumphierend, wurde sie nach ein paar Tagen auch ohne Arzt gesund. Nach diesen Erzählungen hätte man annehmen müssen, dass eine so schlechte Behandlung durch das Äussere der Frau, wenn auch nicht gerechtfertigt, so doch erklärt worden wäre. Aber als sie, am Ende meines Aufenthalts, zu besonderer Ehrung des Gastes das Gesicht entschleierte, musste ich zu meinem Erstaunen feststellen, dass sie schön war wie aus Tausendundeiner Nacht.

In diesem Hause konnte ich auch einige Aufnahmen von Kinderliedern machen (*Bild 7*). Diese haben mit der vorher erwähnten Kunstmusik kaum etwas gemeinsam. Sie gehören vielmehr einem weltweit verbreiteten, überaus primären Typus an, wie er auch in Europa aus zahlreichen Kinderliedern bekannt ist. Diese Verbreitung spricht für ein hohes Alter. Wie alt diese Lieder tatsächlich sind, ergibt sich auch daraus, dass die überall gleichartigen Texte Reste uralter Zaubersprüche sind.

Es bestätigt sich hier die typische Entwicklung, dass derartige magische Kultgesänge aus der Altzeit allmählich zum Kinderspiel herabsinken. Aus Deutschland lässt sich hierfür z.B. das bekannte "Storch, Storch, bester" und das norddeutsche "Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne" anführen. Beide werden auf dieselbe Melodie gesungen wie das arabische Kinderlied.

Wir wenden uns nun von der städtischen Bevölkerung Tunesiens der Landbevölkerung zu. Diese ist von altersher sesshaft, treibt im Norden Ackerbau, an der Ostküste hauptsächlich Gartenbau und bewirtschaftet im Süden, in den grossen Oasen, die Palmenwälder. Einer der grossen Oasenorte ist Nefta (*Bild 8*). Das Leben der Bevölkerung hängt von dem seit Urzeiten aus dem Sande sprudelnden Quellwasser ab, das in zahlreichen Läufen die Oase bewässert, um dann wieder im Sand zu versickern. Im Schatten der Oase spielt sich auch zum guten Teil das Leben der Bevölkerung ab (*Bild 9*). Die grossen Festlichkeiten, besonders die Aufzüge bei Hochzeiten, an denen ein grosser Teil der Bevölkerung, auch der Frauen, teilnimmt, entfalten sich vor der Stadt. Hier, am Rande der Wüste, hält der Hochzeitszug von Zeit zu Zeit, und die jungen Leute führen zu dröhnenden Trommeln und schrillen Schalmeien Gewehrtänze auf.

Musikalisch ist diese sesshafte Bevölkerung von den Beduinen abhängig,

zeigt dagegen mit den Städtern keinerlei Verwandtschaft. Dass die der sesshaften Landbevölkerung und den Beduinen gemeinsamen Formen ursprünglich den Beduinen angehörten, ergibt sich aus einer ganzen Anzahl von Gründen, von denen hier nur einige genannt werden können. Bei den Beduinen werden diese Formen am reinsten, mit der grössten Ursprünglichkeit und Inspiration vorgetragen. Auch zeigen diese Gesänge zahlreiche Beziehungen zum täglichen Leben und zu den Gebräuchen der Beduinenstämme. Diese Gebräuche sind von der bürgerlichen Volksschicht erst nachträglich und nur zum Teil übernommen worden. Am besten lässt sich also diese Musik bei den Beduinen selbst und im Zusammenhang mit ihren Lebensgewohnheiten verstehen. Diese stehen zu denen der Bewohner grosser Städte in schärfstem Gegensatz. Um dies zu verdeutlichen, braucht man nur an den Gegensatz zwischen Stadthaus und Zelt zu erinnern: dort Bequemlichkeit bis zum grössten Luxus, hier eine auf das Unentbehrlichste beschränkte anspruchslosigkeit, vor allem aber: dort die durch Mauern gehütete Sesshaftigkeit, hier der stete Wechsel des Standorts.

Die Beduinenstämme ziehen jahraus jahrein mit ihren Zelten und Herden zwischen ihren oft weit voneinander entfernten Weideplätzen hin und her, nicht unstet wie die Zigeuner, sondern in einem regelmässigen, von der Natur bestimmten Rhythmus. Die Zeltlager werden irgendwo in der Steppe aufgestellt (*Bild 10*). Dem sich Nähernden springen bissige, spitzartige kleine Hunde entgegen, und die Zelte sind gegen Eindringlinge durch zusammengehäuftes Dornestrüpp gesichert. Der Bau der Zelte und die Inneneinrichtung wechseln von Stamm zu Stamm. Allgemein aber ist eine Teilung in einen Männer- und einen Frauenraum vorgesehen (*Bild 11*).

Nicht alle Beduinen sind noch Nomaden; unter dem Einfluss der europäischen Verwaltung sind viele Stämme zu Halbnomaden oder ganz und gar sesshaft geworden. Aber auch dann wohnen sie nicht in Häusern, sondern in Hütten, die schlecht und recht aus Reisern und Erde aufgerichtet sind. Diese Hütten sind für Afrika schon im Altertum bezeugt.

Die Beduinen sind Viehzüchter. Während in manchen Gebieten die Kamelzucht an erster Stelle steht, wiegt in Tunesien die Schafzucht vor. Typisch ist daher das Bild des eine Schafherde weidenden Beduinen. Diese Schafzucht ist über das ganze mittlere und südliche Tunesien bis ans Meer verbreitet. Einst konnte ich einen Beduinen beobachten, der seine Herde bis auf die Mole getrieben hatte; er wartete auf das Schiff, das die Schafe nach der Insel Djerba verfrachten soll. (Inzwischen lud ein anderer meine Kisten mit phonographischen Walzen auf ein Segelboot).

Die Kargheit und anspruchslosigkeit in der Lebensführung der Beduinen wird von ihnen selbst nicht mit Neid, sondern mit Stolz dem schwelgerischen

Leben der Städter gegenübergestellt. Das bezeugt eine kleine Geschichte, die mir einer von ihnen erzählte. Ein Städter und ein Beduine stritten über die Vorzüge ihrer Speisen. Schliesslich kamen sie überein, dass jeder das beste Erzeugnis seiner Küche einem Unparteiischen vorsetzen sollte. Der Städter liess zuhause die kostbarsten Gerichte mit den raffiniertesten Zutaten bereiten; der Beduine brachte das, was er täglich zu essen pflegte: eine Schüssel mit gequollenen Grieskörnern, über die eine Hammelbrühe gegossen war. Selbstverständlich war der Städter, als er die verachtete Beduinenkost sah, seines Sieges bereits sicher, und im Gefühl seines Triumphs forderte er den Unparteiischen auf, zu kosten und zu entscheiden. Aber der Beduine unterbrach ihn und sagte: "Ich will, dass die beiden Gerichte zugedeckt und erst morgen versucht werden". Als man am nächsten Tag die Gerichte enthüllte, war die Speise des Städters zu einem übelriechenden Klumpen geronnen, die des Beduinen dagegen war so frisch und appetitlich wie am Tag zuvor.

Wie die Lebensweise und Kost der Beduinen, so ist auch ihre Musik naturnah und bodenständig. Das Melos ist kärglich und auf wenige Töne von geringem Umfang beschränkt. Man kann den Reiz dieser Musik eigentlich nur verstehen, wenn man sie in ihrer natürlichen Umgebung hört. Als Inbegriff des beduinischen Gesangs sind mir immer die Weisen erschienen, die der Beduine, wenn er abends, auf dem Kamel reitend, allein zu seinem Zelt heimkehrt, im Gefühl seiner Lebenskraft mit Inbrunst aus der Kehle herauspresst.

Ausser solchen lyrischen Ergüssen gibt es eine Anzahl strengerer Formen, die auf Vorsänger und Begleiter verteilt sind, und die ihren vollen Sinn erst im Zusammenhang mit dem Inhalt und der Versform erhalten. Im Gegensatz zu den sinnlich-übersinnlichen Texten der städtischen Kunstmusik handeln die Beduinentexte meist von den Heldentaten oder sonstigen Vorzügen des Sängers, der zugleich Dichter seiner Texte ist, oder sie ergehen sich in allgemeinen Lebensweisheiten.

Wir haben also in dem beduinischen Dichter-Sänger eine ähnliche Erscheinung zu sehen wie in dem germanischen, keltischen oder altgriechischen Barden. Die Gehilfen haben weiter nichts zu tun als an bestimmten Stellen einzufallen und den Refrain zu singen.

Diese und andere Liedformen werden mit Vorliebe bei festlichen Gelegenheiten vorgetragen, vor allem an einem bestimmten Abend des mehrtägigen Hochzeitsfestes. Da sitzen die Männer unterm Sternenhimmel um ein Feuer und hören mit gespannter Aufmerksamkeit den Worten ihrer Sänger zu, und weiter im Dunkeln stehen dichtgedrängt die Frauen und lassen am Schluss der Gesänge ihre durchdringenden Zungentriller ertönen.

Aber die Frauen haben auch ihre eigenen Gesänge. Viele davon beziehen sich auf Ereignisse ihres täglichen Lebens und werden nur zu bestimmten Gelegenheiten gesungen. So gibt es z.B. ein Lied, das die Frauen singen, während die Braut in einer Sänfte auf dem Kamel zum Zelt des Bräutigams gebracht wird. Im Text wird das Kamel beschworen, langsam zu gehen, damit die arme Braut nicht zu stark durchgeschüttelt ankommt. Die Braut bleibt übrigens sieben Tage nach der Hochzeit in einem vom Lager etwas entfernten Hochzeitszelt. Vor dem Zelt steht die von der Umhüllung bereits entblösste Sänfte. Vorn am Zelteingang hängt ein blutbeflecktes Tuch, zum Zeichen, dass die Braut jungfräulich in die Ehe gekommen ist.

Ein anderes Lied wird von den Frauen gesungen, während die Braut das Zelt des Bräutigams umschreitet und zwei Pflöcke in die Erde stösst; diese Handlung soll Fruchtbarkeit in der Ehe erwirken. Die Frauen singen aber auch ohne festliche Gelegenheit bei der Arbeit, z.B. beim Weben, das in Medenine in einer besonders altertümlichen Form betrieben wird.

Als Musikinstrument konnte nur ein einziges vorgefunden werden, und zwar eine Längsflöte (*Qasba*), die einen ausserordentlich weiten Durchmesser hat und infolgedessen sehr schwer anzublasen ist. Sie hat einen dumpfen, oft nur flüsternden Ton, dessen eigentümlichen Reiz man - wie den der Beduinenstimmen - nur in der Wüste oder Steppe empfindet. In einer der Liedarten wird die Längsflöte als Begleitung des Gesangs verwandt.

Nach altem Brauch bedeckt auch hier der Sänger den Mund mit seinem Kopftuch. Ein Grund hierfür wird nicht angegeben. Vielleicht dient diese Sitte als Schutz vor bösen Geistern, die ja mit Vorliebe den geöffneten Mund als Einfallstor benutzen, um von Menschen Besitz zu ergreifen. (Der gleiche Grund wird, nebenbei bemerkt, zu der Gewohnheit geführt haben, beim Gähnen die Hand vor den Mund zu halten; gute Manieren sind keine volkskundliche Begründung).

Noch interessanter als das Zusammenwirken von Flöte und Gesang sind gewisse Solostücke auf der Flöte, die unter den tunesischen Beduinen verbreitet sind. In diesen Stücken werden ohne Hilfe von Texten, lediglich mit den Ausdrucksmitteln der Rohrflöte, Begebenheiten und Handlungen dargestellt. Natürlich sind diese Ereignisse den Zuhörern wenigstens in ihren Umrissen bekannt. Sie sollen durch das Spiel nicht etwas Neues erfahren, sondern es soll ihnen etwas Bekanntes musikalisch zum Ausdruck gebracht werden. So naiv hierbei die musikalischen Mittel sind, so kommt doch der Inhalt der Begebenheit durch diese Programm-Musik lebendig und plastisch zur Geltung. Eins dieser Flötenstücke schildert die Entführung eines Mädchens durch einen Beduinen aus dem Zeltlager ihrer Angehörigen und seinen

siegreichen Kampf mit einem Löwen, dem sie auf der Flucht begegnen. Wir hören nacheinander das Spiel des Mädchens mit ihren Gefährtinnen, den lockenden Gesang des Beduinen, das warnende Kläffen des Wachthündchens. Die Tatsache der Entführung wird durch das Weinen und Jammern der Mutter veranschaulicht. Inzwischen reiten die beiden ins Weite, er mit seinem charakteristischen Gesang, den sie mit ihren Freudentrillern begleitet. Plötzlich ertönt unheilvoll das Gebrüll des Löwen. Ein Fanfarenmotiv schildert, dass der Beduine den Kampf aufnimmt. Er tötet den Löwen, und das Mädchen legt in Siegesfreude mit wiegenden Tanzbewegungen ihren Schmuck an.

Dieses Stück ist nicht nur in sich selbst merkwürdig, sondern vor allem deshalb, weil es eine überraschende Parallele zu einer musikalischen Praxis des griechischen Altertums bildet. Auch im antiken Griechenland gab es eine Programm-Musik, die allgemein bekannte Sagen- und Mythenstoffe auf dem Aulos, also einem Schalmee-artigen Rohr-Blasinstrument darstellte. Diese musikalische Gattung hiess daher "auletischer Nomos". Als Glanzstück der Gattung galt der sogenannte "pythische Nomos", mit dem der Aulosspieler Sakadas im Jahre 586 v. Chr. bei den musikalischen Wettkämpfen zu Delphi siegte. Das Stück ist uns aus drei antiken, im wesentlichen übereinstimmenden Schilderungen bekannt. Gegenstand war der Kampf Apollons mit dem Drachen Pytho; er endet mit dem Sieg und Freudentanz Apollons. Über die musikalische Ausführung ist von philologischer Seite viel gestritten worden. Tatsächlich lassen die Texte mancherlei Möglichkeiten offen. Besondere Schwierigkeiten machte die Angabe in den Texten, dass der Kampf selbst, der Hauptteil des Stückes, durch "*Salpistika krumata*", durch fanfarenartige Stücke, zum Ausdruck gebracht wurde, und es wurde vermutet, dass an dieser Stelle ein bereitstehender Trompetenbläser in das Spiel des Aulos eingegriffen hätte. Auch von anderen Episoden konnte man sich kein richtiges Bild machen, so z. B. von der Tonmalerei, mit der nach Angabe der Quellen das Zischen des verendenden Drachen dargestellt wurde.

Wenn wir nun diese Angaben mit der Ausführung des beduinischen Flötenstückes vergleichen, so scheinen die Unklarheiten mit einem Schlage zu verschwinden. Auch hier haben wir tonmalerische Wiedergabe von Menschen- und Tierrufen, auch hier wird die Siegesfreude durch tanzartige Rhythmen ausgedrückt, und auch hier wird der Kampf selbst durch ein fanfarenartiges Motiv dargestellt. Dass der Spieler hierzu die Mitwirkung eines anderen Instruments gebraucht hätte, wird durch die beduinische Praxis widerlegt. (*Bild 12*). Aus dem langen, virtuos gespielten Flötenstück sei hier der letzte Teil gebracht. Er enthält das Brüllen des Löwen, das fanfarenartige Kampfmotiv, die magischen Zungentriller des Mädchens und die tanzartige Siegesfreude.

Beispiel 1 (aus R. Lachmann, *Die Weise vom Löwen...*, p. 105 [s. Anm. 1])

- Teil 3: Flucht und Nahen des Löwen. II. Der Mann singt. VI. Sie trillert (den in Nordafrika allverbreiteten Weibertriller). VII. Der Löwe begegnet ihnen.
 Teil 4: Kampf und Sieg. VIII a) Er kämpft mit dem Löwen. b) Der Mann besiegt den Löwen.

II¹. Freies Zeitmaß. ♩ = 200.

Teil 3:

VI. ♩ = 120.

VII. ♩ etwa 112.

Teil 3 noch einmal ohne Wiederholungen.

VIII. Festes Zeitmaß. ♩ = 165.

Teil 4:

VI. ♩ = 110.

Mir scheint es unzweifelhaft, dass die beduinische Praxis in diesem oder ähnlichen Fällen uns dazu verhilft, uns eine lebendige Anschauung von der verschollenen Musik der griechischen Antike zu bilden. Und zwar bin ich überzeugt, dass es sich nicht um eine zufällig zustandgekommene Ähnlichkeit, sondern um das Fortleben einer und derselben Sache handelt. Auf die historischen Zusammenhänge einzugehen, die das Quellenstudium an die Hand gibt, muss allerdings hier verzichtet werden, zumal das Thema in einer Spezialarbeit ausführlich behandelt ist¹.

Bevor wir die Betrachtung der Beduinenmusik abschliessen, möchte ich mit einigen wenigen Worten den Anteil berühren, den die in den islamischen Ländern Nordwestafrikas lebenden Neger daran haben. Wie wir nicht nur aus Afrika, sondern auch aus Amerika wissen, sind ja die Neger eine ungewöhnlich musikbegabte Völkergruppe, und diese Eigenschaft wird ihnen auch von der arabischen Geschichtsschreibung immer wieder bescheinigt. So finden wir sie schon in den Anfängen der islamischen Kultur als gesuchte Musiker. Diese Stellung haben sie sich auch im heutigen Nordafrika bewahrt. Ihre Assimilationsfähigkeit ist auffallend: sie singen und spielen die gleiche Musik wie die übrige arabische oder berberische Bevölkerung. So habe ich z.B. beduinische Frauenlieder oft von Negerinnen aufgenommen, wenn die Beduinenfrauen selbst nicht zu phonographischen Aufnahmen zu haben waren. Schon die Tatsache, dass Negerfrauen leichter zu musikalischen Vorführungen zu überzeugen sind als Beduinenfrauen, lässt auf die geringere gesellschaftliche Achtung schliessen, die die Neger bei der übrigen Bevölkerung geniessen, darunter auch solche, die seit Generationen oder von altersher mit Arabern zusammenwohnen. Wie sie früher Sklaven oder Freigelassene waren, so sind sie auch heute noch eine dienende oder jedenfalls mit Herablassung betrachtete Schicht. Obgleich man ihren musikalischen Leistungen volle Gerechtigkeit widerfahren lässt, ist ihre Mitwirkung bei beduinischen Festen, vor allem bei Hochzeiten, auf einen bestimmten Zeitabschnitt und auf ein bestimmtes Programm beschränkt. Innerhalb dieses Programms können sie dann nach Belieben ihren eigenen Musikstil entfalten. Besonders in ihren ans Groteske streifenden Tänzen zeigt sich ihre Eigentümlichkeit in scharfem Gegensatz zu der beherrschten und herrenmässigen Art der Beduinen. (*Bild 13* und *Bild 14* zeigen zwei Etappen eines solchen Hochzeitstanzes der Neger. Man muss sich dazu vorstellen, dass die flatternden Mäntel schneeweiss und die mit der Hand geschwungenen Tücher grellrot sind).

¹ R. Lachmann: "Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos", in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, p. 97-106.

Eine bekannte Erscheinung im nordafrikanischen Volksleben ist der Neger als tanzender und bettelnder Spassmacher (*Bild 15*). Zu einem eintönigen Singsang klappert er mit den löffelartigen Instrumenten in seiner Hand und tanzt bärenartig, halb in Kniebeuge, umher. Er ist auch ethnologisch eine interessante Figur. Er ist nicht einfach ein zerlumpter Bettler, sondern wenn wir sein Kostüm näher betrachten, so entdecken wir daran die verschiedensten Embleme der Magie: als Kopfbedeckung einen Vogelkopf, auf dem Gesicht eine Ledermaske, am Körper ein Tierfell. Was ihm von den Hüften herunterhängt, sind allerdings nur Zahnbürsten und leere Konservenbüchsen, die aber wohl heilbringende Amulette ersetzen sollen. Als Gesamteindruck bietet sich das traurige Bild eines deklassierten Zauberers.

Im letzten Teil dieser Ausführungen kommen wir zu den Kabylen. Hiermit tritt gegenüber dem Bisherigen ein völliger Wechsel ein. Landschaftlich werden wir aus Steppe, Oase und Wüste in eine an Europa erinnernde Gebirgsgegend versetzt (*Bild 16*). Statt Zeltlager der Beduinen und statt der weissen, maurischen Städte mit ihren flachen Dächern sehen wir hier Dörfer mit Giebelhäusern, dicht zusammengedrängt auf Hügelkuppen - eine strategische Lage, welche die Verteidigung vor kriegerischen Angriffen erleichtert. Die Bewohner dieser Gebirgsgegend sind natürlich sesshaft. Wahrzeichen der kabyllischen Gesellschaftsordnung sind das Gemeindehaus und der Gemeindebaum.

Über den Gegensatz zwischen Arabern und Berbern, von denen ja die Kabylen eine Hauptgruppe bilden, sind sehr verschiedene Ansichten geäußert worden. Wir beschränken uns hier auf Feststehendes. Dazu gehört in erster Linie die Sprache. Das Berberische, das nicht, wie das Arabische, zu den semitischen Sprachen gehört, hat vor der islamisch-arabischen Invasion in Nordafrika einen weit grösseren Raum eingenommen als danach. Das lässt sich aus vereinzelt, noch heute bestehenden berberischen Sprachinseln bis nach Ägypten erkennen. Doch heute ist die sprachliche Arabisierung weit fortgeschritten. Eine noch stärkere Akkulturation als die sprachliche hat die musikalische durchgemacht. Wir finden Berbermusik nur noch in solchen Gegenden, in denen auch berberisch gesprochen wird; aber nicht in allen sprachlich berberischen Gegenden wird auch berberisch musiziert.

Der musikalische Unterschied zwischen Berbern und Arabern ist ebenso gross wie der sprachliche. Was vor allem bei den Kabylen auffällt, ist der leicht fassliche, in unserem Sinn volksliedhafte Charakter ihrer Melodik. Dieser tritt besonders deutlich in den Hirtenliedern oder in den Flötenstücken auf.

Beispiel 2a

Aheha. Sänger: Hēmi Muḥammed b. Idīr (Duwār Bū Hamza, Ait 'Aidel). Kleine Kabylie. Phon. Lachmann. Kabylen 2a. Eine kleine Septime aufwärts transponiert.

♩. ca. 144

I

lū-kā-m(e) yū-mai-m as- bā-r-a- ġ as- se-(e)g-gäss

(as- sa bi) hē- r(a) tā [āc]

II

(a) ben 'a-tū s'-se- ruf [deglā'māyok dgebrēt *] Asā-(a) yālā

(a) fil-li [ā dahru *]

I

(a) 4a-he-da'- 4t-yi (na) * Words inaudible

Beispiel 2b

Aheha. Gawwak (Schnabelflöte). Spieler: Mzajjib Sa'id b. 'Ašūr (Dišra Iḡīl Bugni, Duwār Ait Amer u Said; Ait Mengellāt). Grosse Kabylie. Phon. Lachmann, Kabylen 48b. Einen Halbton aufwärts transponiert.

Stanza 1. ♩ ca. 220.

I

I

II

III

liedern wollte ich eine Aufnahme von dem Lied machen, das bei der Henna-Zeremonie der Braut im engsten Kreis von Frauen gesungen wird. Das wurde mir, so oft ich mich an die Gemeindeältesten wandte, rundheraus verweigert. Endlich erbot sich ein junger Hirt, der selbst oft für mich gesungen hatte, zu einem Handstreich. Er fuhr mit mir zu einem abgelegenen Dorf, und zwar an einem Tage, an dem die erwachsenen Männer sämtlich anderswohin zum Markt gegangen waren.

Das Automobil blieb am Dorfeingang. Ich wurde durch die engen Gassen auf ein Gehöft und in einen Raum geführt, wo zwei verschrumpelte Grossmütter uns erwarteten. Ganz verzagt erklärten sie sich bereit, die verlangten Lieder in den Phonographen zu singen. Davon sei eins hier wiedergegeben.

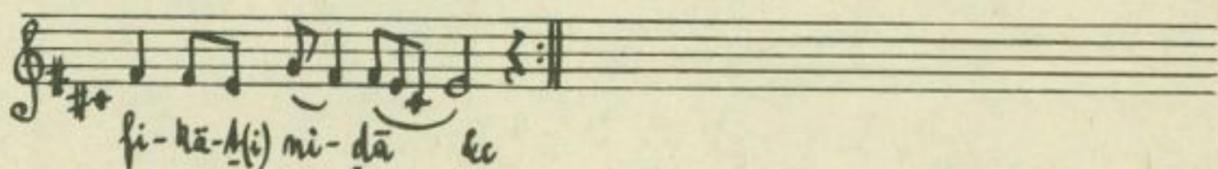
Beispiel 6

Šikrān el-henni (Frauenlied zur hochzeitlichen Henna-Zeremonie). Sängerinnen: Hattab el-Gūhar bint Sa'id und Ait Sa'id 'Adīdī (beide Disra Ifrahōnen, Duwār Ait Itūrag). Grosse Kabylie. Phon. Lachmann, Kabylen 33. Einen Ganzton abwärts transponiert.

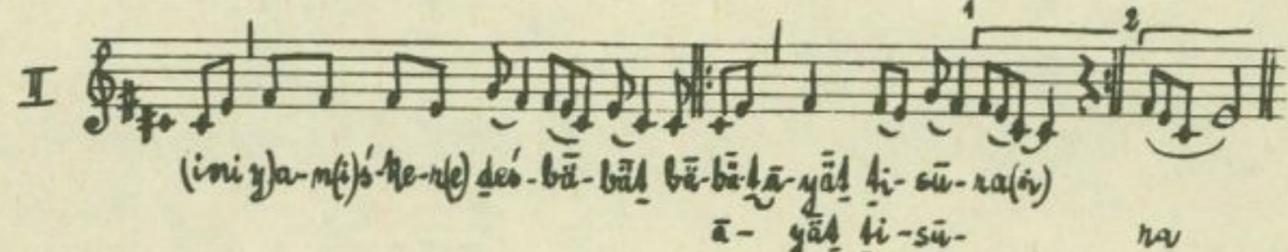
d about 160
last stanza

I 

(i)(i)-gā-mā'n-ti-zi wa-zu gi-fi-kā-(i) ni-dā gi



fi-kā-(i) ni-dā ke

I 

(ini) a-m(i)s'ke-ne) deo-bā-bāl bē-bā-tā-yāt ti-sū-ra(i)
ā-yāt ti-sū- ra

Aber inzwischen hatten sich auf dem Gehöft alle Frauen und Halbwüchsigen des Dorfes versammelt. Die Aufnahmen wurden unter wachsendem Tumult beendet, und dann schleppten wir durch ein Spalier von finsternen Mienen das Gerät zum Wagen zurück. Sobald sich aber der Wagen in Bewegung setzte, hörte anscheinend das Gastrecht auf. Die von den Frauen angestachelte Dorfjugend eröffnete ein Bombardement mit Steinen, und das Verdeck und die Scheiben wurden zertrümmert. Meine armen alten Mitschuldigen wurden nach der Rückkehr der Männer ins Dorf beschimpft und verprügelt. Um Schlimmeres

zu verhüten, kehrte ich am nächsten Tage mit dem Stammesobersten in das Dorf zurück, und es gelang, die Bevölkerung zu beschwichtigen. Aber die Frauen waren nun ganz verschüchtert. Sie wagten nicht einmal, mir die Texte der Lieder vom vorigen Tage vorzusprechen. Auf dringendes Zureden flüsterten sie schliesslich diese Texte meinem kabyllischen Begleiter ins Ohr, damit er sie mir weitergeben sollte.

Es liegt nahe, den so einleuchtenden Gegensatz zwischen Arabern und Berbern als Antithese des Nomadentums gegenüber dem sesshaften Bauerntum zu deuten und hierauf auch den musikalischen Gegensatz zurückzuführen. Aber die Dinge liegen nicht so einfach. In neuester Zeit haben sich Beziehungen der Berbermusik zur Musik asiatischer Völkerstämme nachweisen lassen². Als Resultat dieser Nachforschungen darf man heute annehmen, dass diese Beziehungen uns viel tiefer in die Frühgeschichte der Berber hineinführen als der Vergleich mit den benachbarten arabisierten Beduinen, die erst durch den Islam nach Nordafrika gekommen waren. Vielleicht werden diese afro-asiatischen Beziehungen der berberischen Musikkultur sogar für die noch immer offene Frage nach dem Ursprung des Berbertums eine ausschlaggebende Bedeutung gewinnen.

• • • •

² R. Lachmann und E.M. Hornbostel: "Asiatische Parallelen zur Berbermusik", in: *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft I*, 1933, p. 4-11.

ORIGINALPHOTOGRAPHIEN, AUFGENOMMEN VON R. LACHMANN
WÄHREND SEINER EXPEDITIONEN ZWISCHEN 1920 UND 1930



Bild 1: Landschaft im nordwestlichen Afrika



Bild 2: Eselswagen



Bild 3: Stufenaufgang zu einer Moschee



Bild 4: Der Innenhof eines tunesischen Bürgerhauses



Bild 5: Kammermusik-Kapelle in Tunesien



Bild 6: Turm im Hof einer Moschee, mit Wasserschöpftrad und Kuppel eines Heiligengrabes



Bild 7: Tunesische Kinder



Bild 8: Oase in Tunesien



Bild 9: Marktplatz in einem der tunesischen Oasenorte



Bild 10: Beduinen-Zeltlager



Bild 11: Beduinenzelt



Bild 12: Beduinen-Flötenspieler und Sänger



Bild 13: Afrikaner-Tanz bei beduinischer Hochzeit



Bild 14: Afrikaner-Tanz bei beduinischer Hochzeit, andere Phase



Bild 15: Afrikanischer Spassmacher und Zauberer



Bild 16: Gebirgsgegend mit Bergdorf



Bild 17: Tanzmädchen mit Fussringen bei einer Hochzeit



Bild 18: Schalmei- und Trommelspieler



Bild 19: Rebab-Spieler



Bild 20: Flötenspieler



Bild 21: Samaritaner-Priester auf dem Berge Gerizim, Nablus
(Copyright: Keren Hajessod, Nr. 1564/11)

ORIENTALISCHE MUSIK UND ANTIKE

Im allgemeinen trifft orientalische Musik bei europäischen Hörern auf Ablehnung. Die Musik des Vorderen Orients bildet hiervon keine Ausnahme; im Gegenteil, sie stösst erfahrungsgemäss auf grössere Ablehnung als die Musik von Völkern, die Europa an sich ferner liegen. Diese Ablehnung ist spontan, sie entspringt dem Gesamteindruck. Vor allem ist es der Klang der östlichen Instrumente und die Klangfarbe des Gesangs, die dem in Europa ausgebildeten Klangideal widerstreben. Aber auch die Melodieführung und der Rhythmus sind nach europäischer Auffassung nicht befriedigend. Die Melodie schon deswegen nicht, weil ihr die Akkordunterlage fehlt, die den Westlern so unentbehrlich erscheint; dann aber auch wegen ihrer ausgeprägten Vorliebe für Ornamente. Auch der Rhythmus weicht vom europäischen stark ab; ja, er ist von ihm wesensverschieden und in seiner Abfolge nicht ohne weiteres verständlich.

So ist es nicht weiter merkwürdig, dass sich auch der Gefühlsinhalt dieser Musik dem westlichen Hörer nicht ohne weiteres erschliesst. Er ist geneigt, in sie die ihm vertrauten Charaktere des Dur und Moll hineinzuhören, mit den konventionellen Attributen des Heiteren oder Melancholischen. Da aber diese beiden Kategorien in der orientalischen Musik gegenstandslos sind, so ist auch die Deutung der Stimmungen, die sie ausdrückt, falsch. Wie sie tatsächlich gemeint ist, ist für uns schwer zu erraten.

Um nicht das Geschmacksurteil zu beeinflussen, soll im folgenden nicht von ästhetischen, sondern von geschichtlichen Werten die Rede sein. Es soll vielmehr gefragt werden, ob es nicht einen anderen Zugang zu dieser Musik gibt; ob diese Musik nicht Elemente enthält, die sie auch demjenigen wertvoll und interessant erscheinen lassen, der keinen ästhetischen Zugang zu ihr findet. Es soll nach ihrem geschichtlichen Wert gefragt werden, nach ihrer Beziehung zur Vergangenheit.

Von der einstigen Musik auf vorderorientalischem Boden haben auch die Europäer eine hohe Meinung. Da ist zunächst die Musik des arabischen Mittelalters, die Musik an den Höfen der Kalifen in Damaskus und in Bagdad, sowie diejenige an dem anderen Pol des Weltreiches, im maurischen Andalusien. Über die Schönheit dieser Musik und die zauberhafte Wirkung, die die grossen Musiker dieser Zeit bei ihren Zuhörern erzielten, gibt es viele Geschichten und Legenden. Geschichtlich beglaubigt ist es zum Beispiel, dass bei der

Eroberung Bagdads durch die Horden des Mongolenführers Hulagu im 13. Jahrhundert der berühmte Musiker Safi ed-Din mit seiner Familie auf ausdrücklichen Befehl verschont blieb, so gross war das Ansehen der Musik. Aber Safi ed-Din lebte zu einer Zeit, die bereits drei bis vier Jahrhunderte nach dem Glanzpunkt der arabischen Musik lag, nach den musikalischen Wettkämpfen, die unter der Regierung Haruns ar-Raschid und Ma'amuns, der grossen abbassidischen Kalifen stattfanden, und an denen nicht nur die hervorragendsten Berufsmusiker des islamischen Reiches, sondern auch Mitglieder der vornehmen Gesellschaft teilnahmen.

Aber nicht nur zur islamischen Zeit, sondern weit früher, in der Antike, war der Vordere Orient die Stätte grosser musikalischer Errungenschaften. Er ist mit der Musik der altgriechischen und der hellenistischen Epoche engstens verknüpft. Zur hellenistischen Zeit bildeten die Länder um das Mittelmeerbecken eine kulturelle Einheit. Aber auch vorher empfing die griechische Musik wesentliche Einflüsse aus dem Vorderen Orient, so aus Phrygien und Lydien, wie sich schon aus zwei der drei Haupttonarten des klassischen griechischen Systems ergibt und woher auch die Praxis des Aulos, des hauptsächlich griechischen Blasinstruments, stammt. Aus Ägypten empfangen die Griechen die Anregung zu ihrer musikalischen Zahlenlehre und zum System der Nomoi, der vorklassischen Vokal- und Instrumentalformen. Wieder nach Kleinasien weist der Vortrag der Homerischen Epen. Und schliesslich ist der Vordere Orient das Ursprungsland des jüdischen und christlichen liturgischen Gesanges.

Über den hohen Stand, ja die ans Wunderbare grenzende Ausdruckskraft aller dieser Musikarten haben wir eine Überfülle von Zeugnissen, die denen aus dem arabischen Mittelalter ebenbürtig sind. An der Begeisterung, die sie unter ihren Zeitgenossen hervorrief, ist nicht zu zweifeln. Aber die Musik selbst, der Gegenstand dieser Begeisterung, ist uns nicht bekannt. Die wenigen Notenaufzeichnungen, die sich erhalten haben, verteilen sich auf Jahrhunderte und ergeben kein Bild. Es handelt sich um eine mündlich überlieferte Musik, und wir haben keine Hoffnung, uns eine Vorstellung von ihr zu machen, falls sie sich nicht wenigstens in Spuren in der Praxis der Gegenwart wiederfindet.

Die Frage, die sich uns stellt, ist also die: Bewahrt die gegenwärtige Musik des Vorderen Orients Elemente der mittelalterlichen und der antiken Musik? Ist also womöglich diese gegenwärtige Praxis geeignet, die Vergangenheit vor unseren Ohren wiedererstehen zu lassen? Im allgemeinen wird diese Frage ablehnend beurteilt. Zunächst einmal, weil ja die heutige orientalische Musik als minderwertig gilt, während man von der alten, an Hand der Berichte ihrer Zeitgenossen, eine hohe Vorstellung hat. Über diese

Argumentation können wir hinweggehen, soweit sie sich auf ein subjektives ästhetisches Urteil stützt. Mehr Beachtung verdient das Argument, dass die orientalische Musikkultur in ihrem heutigen Verfallszustand nicht mit ihren Glanzpunkten zu vergleichen ist. Es ist in der Tat wahrscheinlich, dass einem kulturellen und politischen Niedergang, wie er im Vorderen Orient den Höhepunkten der Antike und des Mittelalters gefolgt ist, auch ein musikalischer Niedergang entspricht; dass man mindestens ein Nachlassen der musikalischen Vitalität anzunehmen hat. So sagt zum Beispiel der musikalische Orientalist J.N.P. Land am Schluss seiner bahnbrechenden Studie über die Geschichte der arabischen Tonleiter, dass die gegenwärtige Praxis nur noch aus Trümmern der vergangenen zu bestehen scheine¹. Wir werden in der Tat sehen, dass die Gegenwartspraxis uns vielfach solche Trümmer, oder besser: verstreute Überbleibsel bietet.

Bei unserem Vergleich zwischen der heutigen orientalischen Musik und der des Mittelalters und der Antike wollen wir soweit wie möglich allgemeine Vermutungen ausschalten und uns auf den Sachverhalt stützen. Wir müssen also zusehen, ob und wieweit literarische Darstellungen früherer Zeit der heutigen Praxis entsprechen. Wir fangen mit dem einfachsten Fall an.

. . . .

A. Der einfachste Fall - das ist eine ununterbrochene Tradition, die sich innerhalb der gleichen Gesellschaftsschicht zurück in die Vergangenheit verfolgen lässt. Eine solche Tradition besteht für die arabische Stadtmusik oder wenigstens für ihre Grundzüge vom 11. Jahrhundert an. Die Gegenwartspraxis hat im wesentlichen die folgenden Elemente: Sie ist Kammermusik, d.h. sie wird von wenigen Soloinstrumenten ausgeführt, teils selbständig, teils zur Begleitung eines Sängers. (vgl. Bild 5). Das Hauptinstrument ist der 'ud, dem Namen und der Sache nach der Vorfahr der europäischen Laute. Daneben sind die wichtigsten Instrumente Trommel und Schlagzeug, vor allem ein kleines Tambourin mit Schellen (tār), der die Melodie mit einer unausgesetzt wiederholten bzw. variierten rhythmischen Phrase begleitet. Nach Belieben kann eine Zither (qanūn), eine Geige (rebāb) und eine Längsflöte (qasba) hinzutreten. Dieser Kammermusik-Charakter lässt sich zurück bis zu den Anfängen des Islam belegen, ebenso die Ausführung durch die hier genannten oder ähnliche Instrumente.

Das System, nach dem die Melodien geordnet sind, ist das arabische Maqāmensystem. Ein Maqām ist als ein Melodietypus zu verstehen, der sowohl eine bestimmte Leiter wie bestimmte Melodiewendungen umfasst. Jede Melodie der städtischen Musik hat sich diesem System einzuordnen, sonst gilt sie nicht als kunstgerecht. Es herrscht hier also eine ähnlich gewollte

Beschränkung wie zum Beispiel in der Praxis der Meistersinger. Dieses Maqāmensystem ist zum erstenmal im 11. Jahrhundert in der arabischen Musikliteratur bezeugt². Wir besitzen aus dieser Zeit zwar keine Angaben über die charakteristischen Melodiewendungen der einzelnen Maqāmen, wohl aber über ihre Leiterstrukturen und über ihre Namen. Diese alten Bezeichnungen - teils Landschafts-, teils Phantasienamen - sind sämtlich noch heute in Gebrauch.

Sehr merkwürdig für europäische Begriffe ist, was die gegenwärtigen arabischen Musiker über den Ausdrucksgehalt dieser Musik sagen. Diese Aussagen beziehen sich weniger auf das einzelne Musikstück als auf den Maqām, den es vertritt. Und zwar drücken die verschiedenen Maqāmen nicht lediglich Freude, Traurigkeit, usw. aus und übertragen diese Stimmungen auf die Zuhörer, sondern sie erzeugen weit drastischere Wirkungen. So heisst es von einem Maqām, dass er eine aktivisierende Kraft besitzt, deren man sich mit Erfolg bedienen kann: singt man eine zu ihm gehörende Melodie, so kann man damit z.B. faule Zugtiere zur Arbeit antreiben. Mit dem in der Wirkung entgegengesetzten Maqām kann man das aufgeregte Meer beruhigen. Je nach der Verwendung der Maqāmen am rechten Ort und zur rechten Zeit ruft oder vertreibt man Dämonen, befördert oder hindert man das Wachstum der Saat und beeinflusst die Natur und das Schicksal in verschiedenster Art. Ein mir bekannter Musiker glaubte fest, dass ein Einbruch, dem sein Hab und Gut zum Opfer gefallen war, die Strafe dafür war, dass er einen Maqām am falschen Ort gesungen hatte.

Diese scheinbar zusammenhanglosen Proben eines krassen Aberglaubens erklären sich, wenn man die mittelalterliche Literatur zu Rate zieht, als Trümmer eines umfassenden Weltbildes. Die arabischen Theoretiker des Mittelalters setzten die Maqāmen in Beziehung nicht nur zu bestimmten Stimmungen und Temperamenten, sondern auch zu bestimmten Tageszeiten und bestimmten Naturkräften. Sie wandten hiermit auf die Maqāmen eine Anschauung an, die im Mittelalter wie in der Antike weit verbreitet war und nur von wenigen Philosophen abgelehnt wurde: nämlich, dass die Musik, als eine der kosmischen Kräfte, mit den anderen Kräften und Elementen der Natur in einem harmonischen Verhältnis stehe. Wenn man Kräfte und Elemente verbinde, die nicht zusammengehörten, dann störe man den harmonischen Verlauf des Weltganzen und rufe Unheil im Leben des Einzelnen und der Gesamtheit hervor. Von hier aus ist es nur eine populäre Vergrößerung, einen Einbruchsdiebstahl aus einem falsch verwendeten Melodietypus zu erklären.

Die Zuordnung der Musik zu den Kräften des Weltganzen ist weit älter als das Maqāmensystem. Bei den ersten arabischen Musikschriftstellern, die von

Maqāmen noch nichts wissen, finden wir ähnliche Zuordnungen: die vier Lautensaiten und die vier Rhythmusarten entsprechen den vier Jahreszeiten, den vier menschlichen Temperamenten, den vier Lebensaltern, usw.; die sieben Töne der Leiter entsprechen den sieben Planeten. Diese Lehre verlieh der Musik ihre hohe Bedeutung. Dies alles wurde von den Arabern aus der griechischen Antike übernommen, und zwar aus ihrer Ethoslehre. Diese stellt in derselben Weise wie später das arabische System Tonarten und Töne in den kosmischen Zusammenhang; und der Ursprung dieses kosmologisch-astrologischen Systems geht noch weit über das griechische Altertum zurück.

Wir sehen also, dass der ideelle Hintergrund des Maqāmensystems aus einer für uns nicht einmal mehr datierbaren Vorzeit stammt. Was andererseits das heutige Melodienmaterial selbst betrifft, so haben wir keine sicheren Anhaltspunkte für sein Alter. Im Osten des islamischen Reiches hat es sich seit dem Mittelalter durch die aus Innerasien kommenden Völker wahrscheinlich vielfach gewandelt; was man heute in Ägypten und Syrien als arabische Stadtmusik zu hören bekommt, ist im wesentlichen türkischen Ursprungs. Die westliche Tradition, die von Tunis bis Marokko reicht, ist hiervon deutlich getrennt. Sowohl das Maqāmensystem wie die Melodien sind nicht mit denen des Ostens identisch, wenn auch verwandt. Die Musiker nennen ihr klassisches Musikrepertoire *Andalus* und glauben, dass die Mauren es bei ihrer Vertreibung aus Spanien mitgebracht hätten. Hiernach wären die Melodien mindestens 450 Jahre alt. Es gibt noch heute Orte, in denen die andalusische Musik mit besonderer Liebe gepflegt wird, so in Testur in Tunesien, einem von vertriebenen spanischen Mauren gegründeten Städtchen; auch in seiner Architektur ist der andalusische Charakter bewahrt, wie der Turm der Hauptmoschee zeigt (vgl. Bild 6). Vor dem Turm sieht man ein Wasserschöpferrad, das zu den in den andalusischen Liedern besungenen Dingen gehört. Ob die Melodien dieser Lieder - oder wenigstens manche von ihnen - tatsächlich aus der andalusischen Zeit stammen, ist zweifelhaft. Die Tradition der drei beteiligten Länder Marokko, Algerien und Tunesien ist nur textlich gleich, aber melodisch verschieden. Ob auch nur eine von ihnen das andalusische Melos enthält, oder ob alle drei nur Fortentwicklungen daraus sind, kann noch nicht gesagt werden.

. . . .

B. Wir kommen nun zu einem zweiten Fall. Das Maqāmensystem ist, wie erwähnt wurde, im 11. Jahrhundert entstanden und beherrscht seitdem die arabische Stadtmusik. Nach welchen Kategorien wurden die Melodien vorher eingeteilt? Die mittelalterlichen Quellen geben uns hiervon nur eine unvollkommene Kenntnis. Da ist vor allem das *Kitāb al-aghānī*, das Buch der

Gesänge, von Abū 'l Faraġ^c Alī al-Isfāhānī (gest. 969), ein 21-bändiges Werk des 10. Jahrhunderts³, das in Form von Musikerbiographien ein umfassendes Bild des arabischen Musiklebens von den Anfängen des Islam bietet. Das Werk enthält keine Melodien, aber den Gedichten ist stets die Tonart beigegeben, nach der sie gesungen werden. Diese Tonartbezeichnungen beziehen sich auf die Laute und geben regelmässig zwei Töne an. Einige Beispiele: "leere Saite in der Fährte des Mittelfingers"; oder: "Zeigefinger in der Fährte des Ringfingers"; oder: "Mittelfinger in seiner eigenen Fährte". Der Ausdruck "in der Fährte" ist stets nur mit dem Mittel- oder Ringfinger verbunden; die andere Angabe kann sich auf jeden der vier greifenden Finger oder auf die leere Saite beziehen. Da uns die Griffabstände auf der damaligen Laute aus der Theorie bekannt sind, ergibt sich folgendes Bild:

	Leere Saite	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	Kleiner Finger
	d	e	f	fis	g
ebenso:	g	a	b	h	c

Die Melodien sind also nach folgenden Gesichtspunkten gruppiert: Jeder der fünf Töne, die auf einer Lautensaite benutzt werden, und die eine Quarte umfassen, kann Hauptton (- sagen wir: Tonika oder Schlusston -) sein. Die anderen Töne bilden eine Leiter, bei der sich f und fis, beziehungsweise b und h ausschliessen. In der Stadtmusik ist dieses Ordnungsprinzip nicht mehr nachzuweisen; es ist von dem Maqāmenprinzip verdrängt worden. Dagegen lebt es noch heute in der Musik der Beduinen.

Das hauptsächlichliche und fast ausschliesslich gebrauchte Instrument der Beduinen ist der Rebāb, ein Streichinstrument mit einem rechteckigen Corpus und einer Rosshaarsaite (*Bild 19*). Es wird nie als Soloinstrument, sondern stets nur zur Begleitung des Gesanges gebraucht. Die Melodik ist von derjenigen der Stadtmusik stark verschieden. Das ergibt sich allein schon aus der Begrenztheit des Tonumfangs.

Wie auf der Laute, beschränkt sich auch auf dem Rebāb die Hand auf eine einzige Lage. Die wenigen Töne des Gesanges dienen keinem kunstvollen Melodieaufbau, sondern begleiten einen ausdrucksvollen Textvortrag. Man unterscheidet eine Anzahl von Gattungen, je nach Form des Textes. Diese Gattungen zerfallen musikalisch in zwei Hauptgruppen: in der einen wird der Ton des Mittelfingers, in der anderen der Ton des Ringfingers benutzt.

Das früh-arabische Melodie-Ordnungssystem ist also auf eine andere, weniger hochstehende Gesellschaftsschicht übergegangen und hat sich dort erhalten, während es in seiner eigentlichen Sphäre, der städtischen und höfischen

Musik, verschwunden ist.

Im übrigen führt auch dieser Fall wieder in die Antike zurück. Der Wechsel zwischen dem Ton des Mittel- und Ringfingers bedeutet, in Tonwerten ausgedrückt, den Wechsel zwischen zwei nebeneinanderliegenden Tönen, etwa im Halbtonabstand; dieser Wechsel hat auch in der altgriechischen Theorie eine überaus wichtige Funktion. Auch dort stehen die beiden Töne *h* und *b* als Auswahlöne der Grundtonleiter nebeneinander, und der gleiche Wechsel ist dann in der Theorie der Kirchentöne übernommen worden. Er findet sich auch in der altindischen Theorie, auch hier vielleicht nach griechischem Vorbild.

Ich möchte hier eine persönliche Bemerkung anfügen. Das vorher erwähnte "Buch der Gesänge" aus dem 10. Jahrhundert ist gebildeten Arabern schon wegen seines Reichtums an poetischen Quellen und wegen seines historischen Interesses allgemein bekannt. Ich kam in Palästina (Eretz Jisrael) mit einem folkloristisch und historisch interessierten Araber zusammen, mit dem ich später vielfach gemeinsam arbeitete, und dem ich viel Material für mein Archiv verdanke, und seine erste Frage war, ob ich ihm die Lehre vom Mittel- und Ringfinger erklären könne. Wir wussten damals beide nicht, dass uns ein paar Monate später diese Lehre praktisch demonstriert werden würde, dass also die Antwort auf seine Frage von einer so entlegenen und überraschenden Seite, wie von den Beduinen, kommen würde.

• • • •

C. Nachdem bisher musikalische Einteilungsprinzipien betrachtet wurden, soll nun ein Beispiel musikalischen Stils folgen. Es handelt sich um eine Art Programm-Musik, die in griechischen Quellen mehrfach geschildert worden ist und den Philologen viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Den Programmen lagen Vorgänge des griechischen Mythos zugrunde, die als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten. Eines der Programme behandelte die Sage von Perseus und der Medusa; ein anderes den Kampf Apollons mit dem pythischen Drachen. Dieses letztere Musikstück, mit dem der Aulosspieler Sakadas im 6. Jahrhundert den Preis bei den delphischen Wettspielen errang, ist vielleicht das bekannteste; es wird uns von drei griechischen Schriftstellern geschildert. Diese Programm-Musiken gehörten zur musikalischen Gattung der *nomoi*, und zwar hiessen sie, da sie solistisch auf dem Aulos, einer Oboenart, vorgetragen wurden, *auletische nomoi*. Die musikalischen Schilderungen bezogen sich im wesentlichen auf drei verschiedene Dinge: 1) Nachahmung von Singen, Sprechen und anderen Lauten. Apollon fordert den Drachen zum Kampf heraus, der Drache seufzt und stöhnt im Sterben, die Schlangen,

die das Haupt der Medusa umgeben, stossen Pfeifflaute aus, usw.; 2) Bewegungsvorgänge: z.B., Apollon schreitet den Kampfplatz ab, oder: Apollon tanzt einen Siegestanz; 3) sonstige Handlungsvorgänge, wie z.B. der eigentliche Kampf zwischen Apollon und dem Drachen.

Von den Schilderungen der griechischen Autoren her hat man sich keine rechte Vorstellung machen können, wie solche Programme mit allen ihren Einzelheiten ausgeführt wurden. Man bezweifelte, dass solche Dinge wie der Kampf zwischen Apollon und dem Drachen mit den Mitteln eines armseligen Blasinstruments zu plastischer Geltung kommen konnten. Und da einer der griechischen Autoren in bezug auf diesen Kampf von "*krūmata salpistiká*" (Trompetenabschnitten) spricht, glaubte man für diese Stelle die Mitwirkung eines Trompeters annehmen zu dürfen. Vor allem aber glaubte man, dass die musikalische Nachgestaltung von Programmen Zeichen einer gekünstelten und entarteten Musikepoche sein müsse.

In der heutigen arabischen Praxis ist das Spielen von Programm-Musik nicht allgemein üblich. Ich habe es bisher nur an einer Stelle gefunden, nämlich in Südtunesien. Das Instrument ist hier keine Oboe, sondern eine Längsflöte (*Qasba*) (Bild 20).

Auch hier werden allgemein bekannte oder ohne besondere Erklärung verständliche Inhalte solistisch dargestellt. In einer früheren Veröffentlichung habe ich eins dieser Stücke, den Kampf eines Beduinen und eines Löwen, mit dem pythischen Nomos, dem Kampf Apollons mit dem Python-Drachen, verglichen⁴. Es ergab sich dabei, dass die moderne arabische Praxis eine Reihe von Einzelheiten aufklärt, die in den griechischen Quellen erwähnt werden. Vor allem zeigte sich, dass die sogenannten Trompeten-Abschnitte des pythischen Nomos, die die Kampfhandlung illustrieren, auch bei dem Kampf mit dem Löwen vorkommen, und zwar werden sie nicht etwa durch eine Trompete ausgeführt, sondern der Flötenspieler verwendet an dieser Stelle die bekannten Fanfarenmotive in Quartan als allgemein bekanntes Symbol für den Kampf. Ebenso findet sich Nachahmung besonderer Geräusche und Klänge, wie bei den Griechen die Pfeiftöne der Schlangen und das Röcheln des verendenden Drachens, in dem arabischen Stück wieder. Hier wird das Kläffen eines Hündchens, das Brüllen des Löwen, das Schluchzen der Mutter und der orientalische Weibertriller durch je ein charakteristisches Motiv und mit Zuhilfenahme des Überblasens dargestellt. Der Löwenkampf wurde von dem Spieler zweimal gespielt; das eine Mal wurde das Stück durch eingeworfene Stichworte unterbrochen, die über den Fortgang der Handlung orientieren (vgl. Beispiel 1).

Zwei andere Stücke aus Südtunesien schildern weniger epische als genrehafte Vorgänge. Eins davon gibt die Verfolgung einer Gazelle durch eine Hyäne wieder, ein anderes einen Zank zwischen einer jungen Beduinenfrau und ihrer Schwiegermutter.

In all diesen Stücken sind die Programm-Themen dem Anschauungs- und Vorstellungskreis der Beduinen entnommen. Aber die genannten Einzelheiten der technischen Ausführung scheinen mir doch einen Zusammenhang mit der altgriechischen Nomos-Praxis nahelegen und diese Praxis unserem Verständnis erheblich näherzubringen. Wir finden hier die vorher erwähnte Dreiteilung der Motive in Nachahmung von Lauten, Darstellung von Bewegungen und Andeutung von Handlungsvorgängen durch symbolische musikalische Motive. Als Lautnachahmungen kann man zum Beispiel die charakteristischen auseinandergehaltenen Sprechweisen der Schwiegermutter und Schwiegertochter, als Darstellung von Bewegungen die ebenso charakteristisch unterschiedenen der Gazelle und der Hyäne beobachten.

Gibt man einmal die Wahrscheinlichkeit zu, dass die griechische Programm-Musik ihrem Wesen nach der heutigen beduinischen nahegestanden haben muss, und nicht etwa der modernen europäischen im Stil von Franz Liszt oder Richard Strauss, dann ist hiermit auch die Vermutung erledigt, wonach sie das Ergebnis einer entwicklungsgeschichtlich späten Epoche gewesen wäre. Dann ist sie weder entartet noch gekünstelt gewesen, sondern hat im Gegenteil die Naivität und die Freude am Gegenständlichen gehabt, die man von vornherein im Bereich der Mittelmeervölker und besonders der Griechen mit ihrem Sinn für das Plastisch-Anschauliche erwarten darf.

. . . .

D. Der nächste Fall führt uns noch weiter in die griechische Vergangenheit zurück. Er betrifft die Frage des altgriechischen Epenvortrags. Es wäre natürlich von hohem Interesse, wenn wir uns wenigstens eine Vorstellung machen könnten, in welcher Weise Homers *Ilias* und *Odyssee* rezitiert worden sind. Das musikalische Problem, wenn man es so nennen kann, besteht darin, welches die melodische Gestaltung von so langen und nicht durch Strophen gegliederten Textstrecken war, wie sie ein einziger Gesang bei Homer bietet. Man könnte theoretisch an einen Melodiegesang etwa im Sinn eines Volksliedes denken, der sich etwa nach jeweilig ein paar Zeilen wiederholt hätte. Eine andere Möglichkeit bestände darin, dass die Melodie, dem Text folgend, gewissermassen durchkomponiert gewesen wäre. Eine dritte Möglichkeit schliesslich wäre, dass die Epen nicht gesungen, sondern in stilisiertem Tonfall gesprochen worden seien.

Die Gegenwartspraxis bietet nun eine Erklärung, die ein Element von jeder der genannten Möglichkeiten enthält, zugleich aber zeigt, dass keine von ihnen dem altertümlichen Epenstil gerecht wird, dass vielmehr dieser epische Stil seine eigenen Gesetze gehabt haben muss. Die Anregung durch die gegenwärtige Praxis kommt diesmal nicht aus dem arabischen Orient, sondern aus dem Balkan. In Montenegro und seinen Nachbargebieten werden noch heute Dichtungen aus der slawischen Heldensage vorgetragen, die bis zu zehntausend Zeilen ohne strophische Gliederung umfassen. Von dieser Vortragsart sind vor einigen Jahren ausgedehnte Proben in Berlin aufgenommen und dann von Prof. Gustav Becking in Prag analysiert worden.

Die montenegrinischen Heldenlieder werden nicht eigentlich gesungen, sondern ähnlich wie liturgische Texte in einem stilisierten Sprechgesang rezitiert. Dieser Sprechgesang wird vom Rezitator auf der *Gusla* (= Lauten-geige) Ton für Ton begleitet. Von Zeit zu Zeit tritt in der Rezitation eine kurze Pause ein, die von der *Gusla* mit einem Zwischenspiel überbrückt wird. Die ungegliederte Zeilenfolge der Epen zerfällt hierdurch in eine Reihe von Abschnitten ungleicher Länge, die man als rhetorische Strophen bezeichnen könnte. Auch innerhalb der Strophen ist die dem Textsinn in grossen Zügen folgende Rhetorik für den Stimmverlauf richtunggebend. Die Technik des Streichinstruments bietet eine bequeme Handhabe, dem Stimmverlauf zu folgen. Wie bei dem Beduinen-*Rebāb* greifen die Finger nur in der ersten Lage. Aber ungleich dem System, das vorher auseinandergesetzt wurde, schliessen Mittel- und Ringfinger sich nicht gegenseitig aus. Vielmehr hat jeder Finger sowie auch die leere Saite eine besondere Funktion. Sie werden in jedem rhetorischen Abschnitt so verwendet, dass von einer Ruhelage aus ein allmähliches Ansteigen der Stimme bis zur Höchstlage erfolgt. Schliesslich sinkt der Vortrag in die Ruhelage zurück, und ein neuer Abschnitt beginnt.

Die arabische Praxis bietet hierzu keine genaue Parallele. Auch die arabische Poesie hat ein heroisches Zeitalter gehabt, und zwar war es die Zeit kurz vor dem Islam. Aber diese Zeit hat ebenso wenig wie irgendeine spätere eigentlich epische Gedichte hervorgebracht. Die arabische Dichtung neigte damals wie heute mehr zu lyrischen Formen von mehr zuständlichem als fortschreitendem Charakter und weit geringeren Ausmassen. Immerhin zeigt der Vortrag solcher Gedichte einige Hauptzüge, die ihn als verwandt mit dem montenegrinischen Epenvortrag ausweisen. Da ist in erster Linie die rezitative Art des Gesanges, die wie in Montenegro nicht auf die Bildung geschlossener Melodien hinzielt, sondern der rhetorischen Profilierung des Textes dient.

Sodann ist die Funktion des Begleitinstrumentes in beiden Vortragsarten die gleiche. Hier wie dort folgt es der Stimmbewegung, ihre Melodiekurven Schritt für Schritt nachzeichnend, und füllt die Textpausen mit instrumentalen Zwischenspielen aus. Ferner wird es weder in Montenegro noch bei den Arabern solistisch verwendet. Weder *Gusla* noch *Rebāb* sind Instrumente zum Vortrag selbständiger melodischer Gebilde, sondern sie bleiben ein charakteristisches Requisit der gehobenen, poetischen Epen-Rezitation. Wahrscheinlich ist das auf arabischem Boden einst so beliebte Geschichtenerzählen in Prosa den südslawischen Epenformen noch näher als die oben erwähnte lyrische Rezitation. Ein wichtiger Verbindungspunkt ist, dass auch bei den Erzählungen der *Rebāb* als Begleitinstrument dient. Doch ist diese Praxis so selten geworden, dass ich bisher davon kein Beispiel habe aufnehmen können. Man müsste ferner versuchen, die Praxis des persischen Epenvortrags heranzuziehen.

Dass der homerische Epenvortrag in diesen Kreis hineingehört, scheint mir persönlich recht einleuchtend. Es ist klar, dass bei der Abwesenheit genauer Beschreibungen der homerischen Erzählertradition ein strikter Beweis für diese Annahme nicht zu führen ist. Aber es ist die einzige Annahme, die nicht dazu führt, diese altertümliche Vortragsweise mit fremden Stilelementen auszustatten. Sie bietet eine einfache und aus lebendiger Praxis geschöpfte Antwort auf die Frage, wie man die langen Textstrecken der antiken Epen gegliedert haben mag, ohne sie gewaltsam und sinnentstellend in gleichlange Strophen einzuteilen und ohne sie mit Melodien im eigentlichen Sinne zu belasten.

. . . .

E. Es sei nun ein letzter Fragenkreis berührt, derjenige des kultischen Gesanges. Wenn man an die Musik des Vorderen Orients denkt, wird man ja ohne weiteres auf die Bedeutung hingelenkt, die dieser Teil der Welt als Geburtsstätte des jüdischen und christlichen liturgischen Gesanges besitzt. In diesen Zusammenhang gehört die oft erörterte Frage, welche von den vielen heute bestehenden Traditionen der musikalischen Liturgien die grösste Altertümlichkeit beanspruchen kann. Das Vorrecht hierzu kann weder eine jüdische noch eine christliche Tradition in Anspruch nehmen, sondern die der Samaritaner. Bekanntlich sind die Samaritaner eine jüdische Sekte, die mit den Juden bald nach ihrer Rückkehr aus dem babylonischen Exil in tödliche Feindschaft geriet und seither in einer durch nichts unterbrochenen Absonderung verharrte. Die Gemeinde ist zur Zeit (1936) nur noch 220 Seelen stark und wohnt noch immer in dem alten Sichem (Nablus), am Fuss des heiligen Berges Gerizim (Bild 21).

Der Vortragsstil der Samaritaner ist zweifellos sehr altertümlich und entwicklungsgeschichtlich früher als irgendeiner jüdischer oder christlicher Tradition. Keine dieser Traditionen zeigt so deutlich den Charakter kultischen Singens als einer magischen Inkantation. Ein untrügliches Kennzeichen ist die Verfremdung der Stimme während der Bibellesung; sie ist besonders auffällig beim Lesen der 10 (hier: 11) Gebote, die sich ja der Ich-Form bedienen. Man hat den Eindruck, als ob es nicht der Priester sei, der sie ausspricht, sondern ein Geist, der von ihm Besitz ergriffen hat und von dem er besessen ist. Weitere Kennzeichen der maskierten Kultstimme sind die eigentümlichen schwebenden Glissandi und manche anderen Ornamente, mit denen die heiligen Texte verlängert, auseinandergerissen, vokalisierenhaft isoliert werden und nicht mehr als solche, sondern nur noch als kultische Magie verstanden werden können.

Beide Merkmale, die maskierte Stimme und die besondere Art der sinnzerlegenden Ornamentik erinnern an die Inkantationen der Medizinmänner in primitiven Gesellschaftsformen, zum Beispiel bei den amerikanischen Indianern oder in Sibirien. Dort tritt auch der Sinn dieser Stimmbehandlung klar zutage: Der Schamane ist von Dämonen besessen, die durch ihn mit unmenschlicher Stimme Zauberworte sprechen, zum Zweck der Krankenheilung oder Totenerweckung.

Die samaritanische Kantillation gibt noch zu einem weiteren Vergleich Anlass. Die stilistischen Merkmale, die man allgemein als typisch für magische Inkantation ansehen darf, finden sich auch in Japan wieder, und zwar beim Vortrag der Nō-Dramen⁵.

Dass sich der kultische Stil hier in der Gattung der Dramen wiederfindet, darf nicht befremden. Das Nō-Drama, das seine endgültige Form im 15. Jahrhundert erhalten hat, geht auf eine Anzahl ekstatischer Kultzeremonien zurück (wie bei der Reisernte). Ferner kamen aus China buddhistische Einflüsse hinzu. Eines der Nō-Dramen gipfelt in einer exorzistischen Zeremonie, bei der ein buddhistischer Zauberer durch das Aussprechen einer Formel den Einfluss eines bösen Dämons bricht. Die kultische Haltung der Nō-Dramen ist durchwegs unverkennbar. Schliesslich wird eine Verbindung mit der jüdisch-christlichen Liturgie dadurch hergestellt, dass auch das Nō eine den Texten beigelegte Neumenschrift hat.

Im folgenden seien einige Tatsachen über die Aufführungspraxis dieser Dramen erwähnt, ebenfalls im Hinblick auf alte Kulturverbindungen bis zurück in die Antike. Die Nō-Dramen werden auf einer Bühne ohne Dekorationen gespielt. Es gibt zwei Hauptdarsteller, einen Helden (der auch eine Frau sein kann, aber jedenfalls von einem Mann dargestellt wird) und einen Gegen- oder

Nebenspieler. Jeder von beiden kann eine begrenzte Zahl von Gefolgepersonen haben. Hierzu kommt ein Chor. Die Hauptpersonen tragen Masken und gehen auf Kothurnen. Der Text besteht aus einer Reihe fester Gesangsformen, die teils den beiden Hauptdarstellern, teils dem Chor zufallen. In einer dieser Gesangsformen wechseln sich zwei Darsteller von Zeile zu Zeile ab. Die Gesänge sind durch Dialoge getrennt, die in einer Art stilisierten Sprechens vorgetragen werden. Die Dramen werden zyklisch aufgeführt, und zwar hintereinander an einem Tag. Zwischen den einzelnen Dramen werden Komödien eingeschaltet, die der Entspannung dienen.

Es lässt sich erraten, worauf diese Aufzählung von Merkmalen hinausläuft: sie soll unsere Aufmerksamkeit auf die griechische Antike zurücklenken. In der Tat scheint mir die Häufung von Analogien zwischen den Nō-Spielen und der griechischen Tragödie unabweislich auf einen geschichtlichen Zusammenhang zu deuten. Das altindische und das chinesische Drama könnten Stationen auf dem Wege von Griechenland nach Japan gewesen sein. Von besonderer Bedeutung scheint mir die Tatsache zu sein, dass auch die griechische Tragödie wie das Nō-Spiel in einem ekstatischen Kult wurzelt, im Kult des Dionysos und der Weinlese, die der japanischen Reisernte und den damit verbundenen Kulturen entspricht. Dazu kommen noch die Analogien in der Anzahl und Funktion der Schauspieler, im Vorhandensein und Agieren eines Chors, im Tragen von Masken und Kothurnen, und im Wechsel von Gesängen und Dialogen.

So besteht die Möglichkeit, dass das Nō-Drama, das sich bis heute im japanischen Musikleben erhalten hat, uns mindestens eine Vorstellung von der Aufführungspraxis, doch auch vom Aufbau und Zusammenschluss melodischer Typen der griechischen Tragödie vermittelt.

Freilich darf man bei diesem Vergleich, wie auch bei den früheren, nicht ausser acht lassen, dass bei der Übernahme einer Musikart durch ein anderes Volk sich Verschiedenheiten ergeben, die auf tief verwurzelte Eigentümlichkeiten im Gesang der verschiedenen Zivilisationen zurückgehen. Aber diese Verschiedenheiten, mit denen wir zu rechnen haben, machen die Vergleiche nicht gegenstandslos. Die Übereinstimmungen, die wir zwischen der heutigen orientalischen Praxis und den liturgischen Zeugnissen über die antike griechische Praxis gefunden haben, verhelfen uns jedenfalls zu einer plastischeren Vorstellung der klassisch-griechischen Musikpraxis und zu einer besseren Unterscheidung ihrer geschichtlichen Perioden. Unter anderem entnehmen wir daraus, dass die klassische Musik der Griechen, deren Tonsystem und deren Ethoslehre in die arabische Stadtmusik übergegangen ist, scharf zu trennen ist von den Musikformen, die als 'nomoi' bezeichnet wurden und von denen wir Gegenstücke in der heutigen beduinischen Praxis gefunden

haben. Es ergibt sich möglicherweise daraus, dass die *nomoi* ein entwicklungsgeschichtlich früheres Stadium als die Musik der "klassischen" Epoche bilden. Ferner hat sich ergeben, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit auch der Vortrag der Epen und Dramen ihre eigenen musikalischen Stile gehabt haben, ebenso, dass sich Überreste dieser antiken Stile bei anderen Völkern bis in unsere Gegenwart erhalten haben.

Es ist zuzugeben, dass diese vergleichende Betrachtungsweise oft nicht zu einer sicheren Beweisführung ausreicht. Aber das liegt einerseits an der Spärlichkeit der griechischen Quellen, andererseits daran, dass das in Aufnahmen gesammelte Material der gegenwärtigen orientalischen Traditionen bei weitem noch nicht ausgeschöpft ist. Schon jetzt zeigt sich aber, dass man diese Methode als Korrektiv gegenüber den rein literarischen Textauslegungen der antiken Quellen verwenden kann, und dass sie die einzige Hoffnung bietet, überhaupt einen anschaulichen Begriff von der Musikpraxis des Altertums zu gewinnen.

Die Bestandsaufnahme der heutigen orientalischen Musiktraditionen mit den technologischen Mitteln der vergleichenden Musikwissenschaft sollte durch solche Perspektiven einen erhöhten Anreiz erhalten. Es kann nicht oft genug betont werden, dass die heutige Praxis dem westlichen Einfluss rasch erliegt, und dass daher jede Gelegenheit benutzt werden muss, das noch vorhandene Quellenmaterial durch systematische Aufnahmen in Sicherheit zu bringen. Wird dies versäumt, so trifft der Verlust zugleich mit der Musikforschung auch die Altertumskunde und die Ethnologie.

ANMERKUNGEN

- ¹ J.P.N. Land, "Recherches sur l'histoire de la gamme arabe", *Actes du 6me Congrès International des Orientalistes, tenu en 1883 à Leide*, II (Leiden, 1885), p. 35-168.
- ² Cf. R. d'Erlanger, *La musique arabe*, tome III, 2: Şafiyu-d-Dīn, *Kitāb al-adwār*, Paris, 1938; J.G.L. Kosegarten, *Ali Ispahanensis, Liber cantilenarum magnus (Kitāb al-aghānī)*, Teil I, Greifswald, 1840; H.G. Farmer, "The Song Captions in the *Kitāb al-aghānī al-kabīr*", *Transactions [of the] Glasgow University Oriental Society*, 15, (Glasgow, 1955), p. 1-10.
- ³ Cf. Anm. 2. Dazu: R. Lachmann, "Die Musik in den tунисischen Städten", *Archiv für Musikwissenschaft*, 5 (1923), p. 136-171.
R. Lachmann und Mahmud el-Hefni, ed. Ja^cqūb Ibn Ishāq al-Kindī, *Risāla fī ḥubr tā'īf al-alḥān - Über die Komposition der Melodien*, Leipzig, 1931; R. Lachmann, *Die Musik des Orients* (Breslau, 1929), p. 54-64.
- ⁴ R. Lachmann, "Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos", *Festschrift Johannes Wolf* (Berlin, 1929), p. 97-106.
- ⁵ R. Lachmann, "Musik und Tonschrift des No", *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig ... 1925* (Leipzig, 1926), p. 80-93.

©

*by the Magnes Press, the Hebrew University
Jerusalem, 1974*

המכירה הראשית: "יבנה", רח' רמב"ם 26, תל-אביב

נדפס בישראל
בדפוס מרכז, ירושלים

רוברט לכמן

כתבים מן העזבון * א

בעריכת ערית גרזון-קיו

שני מאמרים

המוסיקה בהווי העממי בצפון אפריקה
המוסיקה המזרחית ומורשת העת העתיקה

ירושלים, תשל"ד

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית

האוניברסיטה העברית בירושלים

פקולטה למדעי הרוח • מכון לאמנויות

מרכז לחקר המוסיקה היהודית

בשיתוף עם בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

הועד המנהל

חיים שירמן, יו"ר

ישראל אדלר; מנחם אלון; משה ברש

ראובן ירון; שלמה מורג; אמנון שילוח

מנהל המרכז: ישראל אדלר

יובל * סדרת מונוגרפיות

ב

כרך זה, היוצא לאור בשיתוף עם

החוג למוסיקולוגיה של הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב

נמנה על המפעלים של המרכז שבוצעו בסיועם של

משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות ולאמנויות

קרן פאני ומקס טרג למחקרי המרכז ופרסומיו

קרן ה-*Cantors Assembly* למחקרי המרכז ופרסומיו

קבוצת שחרי האוניברסיטה העברית באיטליה בראשותו של ד"ר אסטורה מאיר, מילאנו

יובל * סדרת מונוגרפיות

ב

יובל * סדרת מונוגרפיות * ב

רוברט לכמן

כתבים מן העזבוז * א

בעריכת עדית גרזון-קיו

שני מאמרים

המוסיקה בהווי העממי בצפון אפריקה
המוסיקה המזרחית ומורשת העת העתיקה



הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס * האוניברסיטה העברית
ירושלים