

Sonderdruck aus

Musikethnologische Sammelbände 5
Historische Volksmusikforschung

KONGRESS-BERICHT MEDULIN 1979

Akademische Druck- u. Verlagsanstalt
Graz – Austria
1981

Nefen Michaelides, Limassol-Cyprus

PROBLEME DER ERFORSCHUNG AUSSEREUROPÄISCHER MUSIKKULTUR

Das Erforschen außereuropäischer Musikkultur in weitaus stärkerem Maße als das bisher der Fall war, wird nicht nur die Musikgeschichte beider Kulturen - der europäischen und der außereuropäischen - erweitern, sondern auch bestimmte umstrittene Fragen, wie z.B. die gegenseitige Beeinflussung europäischer und außereuropäischer Musikkulturen, klären. Aus der Tatsache, daß die einheimische Musik der verschiedenen außereuropäischen Völker in den meisten Fällen nicht über ihre Heimatgrenzen hinausgeht - ganz im Gegenteil zur europäischen Musik, die besonders in unserem Zeitalter fast überall verbreitet ist -, ist die Erforschung außereuropäischer Musik mit vielen Problemen verbunden, nicht zuletzt aus dem Grunde, daß ihr völliges Verständnis nur dann vorhanden sein kann, wenn das Ohr mit ihr aufwächst.

Wie bei jeder musikalischen Analyse ist es auch bei der Analyse außereuropäischer Musik wichtig, das wesentliche Charakteristikum dieser Musik zu erkennen, um richtige Schlußfolgerungen zu ziehen. Für das nicht gewohnte Ohr ist es bei einer Musik, die nicht dem Dur-Moll-System folgt, sondern anderen Tonsystemen wie z.B. den arabischen, besonders schwer, die Funktion jedes einzelnen Tones innerhalb eines Musikstückes zu erkennen, was für die Herausfindung bestimmter musikalischer Strukturen sehr wesentlich ist. Z.B. die Sequenzbildung, die Halb- und Ganzschluß-Wendung sowie bestimmte Strophenformen sind bei Melodien, deren Tonalität sich weder in Dur noch in Moll bewegt, nur dann erkennbar, wenn die Haupttöne bzw. Melodieträgertöne von den Durchgangstönen unterschieden werden können. Dies betrifft insbesondere Melodien, die mit vielen Verzierungen versehen sind. Folgende Beispiele sollen dies praktisch veranschaulichen.

Der Melodie des ersten Liedes liegt die Leiter des maqām Bayātī zugrunde. Das Erkennen der Haupttöne macht die Sequenzbildung in der Melodik dieses Liedes deutlich. Sie bilden gleichzeitig das melodische Gerüst des Liedes.

Bspl. 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with two phrases. The first phrase is labeled '1. He.' and has a tempo marking 'a=4 d'. The second phrase is labeled '2. He.' and has a tempo marking 'b=4 d'. The bottom staff shows the main tones of the melody, labeled '1. He.' and '2. He.' with notes 'a' and 'b' respectively. A legend indicates that these notes represent the main tones: '= Haupttöne'.

Beispiel 2 ist ebenfalls ein Lied, dessen Melodie sich in der Leiter des maqām Bayātī bewegt. Eine Abstrahierung der melodischen Verzierungen macht das Erkennen der Sequenzbildung, in diesem Fall auch des melodischen Gerüsts des Liedes möglich.

Bspl. 2

Abstrahiert von melodischen Verzierungen

Der Melodie des folgenden Liedes liegt die Leiter des maqām Sabā zugrunde. Bei dieser verzierungsreichen Melodie ist es ebenso notwendig, die Melodieträgertöne von den Durchgangstönen zu trennen, um die Halb- und Ganzschlußwendung sowie das melodische Gerüst des Liedes zu erkennen.

Bspl. 3

Refrain

Melodisches Gerüst von Refrain und Strophe

Bei manchen verzierungsarmen Melodien wie es im Beispiel 4, dessen Melodie sich in der Leiter des maqām Hiğāz bewegt, der Fall ist, ist dagegen die Sequenzbildung sowie der Halb- und Ganzschluß auf den ersten Blick deutlich zu erkennen.

Bspl. 4

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff contains two phrases, each labeled '1. He.' and '2. He.' above it. Brackets above each phrase indicate a duration of 'a=8' (an eighth note). The second staff contains two phrases, each labeled '3. He.' and '4. He.' above it. Brackets above each phrase indicate a duration of 'b' and 'b¹' respectively. Below the second staff, two brackets indicate 'Halbschluß' (half-closure) under the first phrase and 'Ganzschluß' (full-closure) under the second phrase.

Aus der Tatsache, daß bestimmte Strophenformen textlich bedingt sind, entspringt die Notwendigkeit, auch bei der Erforschung außereuropäischer Musik - besonders wenn es sich um Lieder handelt - Sprachkenntnisse des jeweiligen Volkes, dessen Musik zur Untersuchung herangezogen worden ist, zu besitzen. Bei meiner Untersuchung syrischer Volkslieder habe ich festgestellt, daß die musikalische Struktur dieser Lieder parallel zu der Textform verläuft und eine altarabische metrische Dichtung aus dem 4. Jahrhundert, die später im frühen Islam mit dem Ausdruck *qasīdah* benannt wurde, widerspiegelt. Diese Feststellung ermöglichte es mir erstmalig, an Hand praktischer Beispiele den Beweis für die umstrittene Frage des Einflusses der islamischen Kultur, speziell der arabischen Musik des Mittelalters auf Europa zu erbringen, und damit diesen Streit zum Abschluß zu bringen. Es ist mir beim Vergleich mittelalterlicher europäischer Lieder des Hymnen-, Sequenz- und Lai-Typus mit syrischen *qasīden*-Liedern gelungen, die gemeinsamen Merkmale, sowohl musikalisch als auch textlich zu finden.

1. Was die musikalische Seite betrifft, so darf man allerdings die Identität bei beiden nicht in der Melodik suchen, denn wie sich die semitischen Sprachen von den lateinischen im Klang unterscheiden, so unterscheiden sich auch ihre Melodien bzw. ihre Tonsysteme voneinander. Jedes Volk hat zwei Muttersprachen, die des Wortes und die des Tones. Nichtdestoweniger kann ein und derselbe Gedanke in verschiedenen Sprachen ausgedrückt werden. Demnach ist die Identität vielmehr im musikalischen Inhalt bzw. in den Melodiebildungsprinzipien zu suchen. Frage und Antwort bzw. der Halb- und Ganzschluß sowie die Sequenzbildung und andere musikalische Wendungen können sowohl im arabischen als auch im europäischen Tonsystem erzielt werden.

2. Was die textliche Seite betrifft, so hat sich herausgestellt, daß die Texte einer großen Zahl einer bestimmten europäischen Liedgattung nach der Form der altarabischen *qasīdah* aufgebaut sind. Die sehr bekannte und weit verbreitete Verszeile, die durch einen Reim in zwei symmetrische Vershälften geteilt ist, ist identisch mit der Verszeile der altarabischen *qasīdah*, beide sind nach dem gleichen Prinzip aufgebaut. Die Bezeichnung "Reimpaar" für diese Versform trifft teilweise zu, jedoch nur in bezug auf die Quantität und die Zugehörigkeit beider Teile zueinander,

denn in der Qualität sind die zwei Teile unterschiedlich. Für diejenigen, die die altarabische Poesie gut kennen, besteht kein Zweifel daran, daß diese Versform mit der Versform der altarabischen *qaṣīdah* identisch ist. Nur dann kann die Negierung der Herkunft dieser Verszeilenform aus der altarabischen Dichtung akzeptiert werden, wenn der Beweis erbracht werden kann, daß sie in Europa von allein entstanden ist, ohne in Berührung mit der altarabischen Dichtung zu kommen. Dies würde aber im Widerspruch zu dem stehen, was uns die Geschichte über den schon in früherer Zeit vorhandenen Ost-West-Kontakt berichtet. Allein das Vorhandensein eines Kontaktes ist im Grunde genommen ein hinreichender Beweis für die Übernahme. Denn Kontakt bedeutet, mit dem Gegenstand in Berührung zu kommen. Mit der Berührung findet die Übernahme automatisch und unbewußt statt.

Schon vor dem Islam existierte diese Versform in der arabischen Dichtung. Später hat der Philologe Ḥalīl (gest. 175/791) diese Dichtung bis ins Detail analysiert und begründete darauf seine Wissenschaft von der Metrik. In seiner Verslehre sind alle Aufbauelemente der altarabischen *qaṣīdah* festgelegt worden. Dies ist eine Tatsache, an der kein Zweifel erhoben werden kann. Zu bedenken aber wäre, ob diese Versform den Arabern eigen ist. Es gibt Stimmen, die behaupten, daß die arabischen Dichter die Anregung, metrisch gebaute Verse zu gestalten, von außen erhalten hätten ¹⁾ Ja sogar sollen sie die Wissenschaft von der Metrik von den griechischen Grammatikern entlehnt haben. Westphal vermutet, daß diese Disziplin im Anschluß an die arabische Übersetzung eines griechischen Kompendiums der Metrik von den Arabern ausgebildet worden sei ²⁾.

Alle diese Vermutungen sind nicht ausgeschlossen, bedürfen jedoch noch genauerer Untersuchungen. Dies festzustellen wird mein nächstes Ziel sein. Ob aber die Araber diese quantifizierende Versform von den alten Griechen oder von den Indern übernommen haben oder auch nicht, ändert nichts an der Tatsache, daß diese Versform über die Araber nach Europa gekommen ist. Die Rolle der Araber als Vermittler der Wissenschaft zu jener Zeit ist bekannt. Man brauche nur an die Übersetzerschule in Baǧdād "Haus der Weisheit" (Bait al-ḥikmah) zu denken, durch die die meisten altgriechischen Werke bekannt wurden. In den meisten Fällen haben sich aber ihre Leistungen nicht auf die einfache Übersetzung beschränkt, sondern vielmehr auf das Studium sowie auf die Kommentierung und Weiterentwicklung dieser Werke erstreckt. Durch das Phänomen, daß die vier *qaṣīden*-Lieder-Typen, die ich bei der Untersuchung syrischer Volkslieder festgestellt habe, auch im europäischen Liedgut zu treffen sind, hat das Argument des Mangels an Beweisen, mit dem die Gegenstimmen operieren, keine Gültigkeit mehr. Unternähme man außerdem den Versuch, das europäische Liedgut nach diesen vier *qaṣīden*-Lieder-Typen zu klassifizieren, so würde man feststellen, daß sich eine beachtliche Zahl europäischer Lieder nach diesen vier Typen problemlos einordnen läßt. Für diesen Zweck ist es als erstes wichtig, das Prinzip zu erkennen, nach dem alle vier Typen funktionieren, denn dadurch wird klar, auf welchem Wege sich ihre Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten vollzogen hat. Von großer Bedeutung ist

jene Verszeile, die durch einen Reim in zwei symmetrische Vershälften geteilt ist. Sie ist die Grundlage, aus der sich alle vier Typen entwickelt haben. Hinter dieser Versform verbirgt sich ein geometrisches Prinzip. Als erster hat es der Philologe Ḥalīl erkannt und begründete darauf seine sechzehn Metren. Denn sobald eine solche Verszeile vertont wird, unabhängig von der Sprache, in der sie steht, unabhängig davon, ob es sich um ein geistliches oder weltliches, ein Volks- oder Kunstlied handelt, tritt das Prinzip, nachdem die sechzehn ḥalīlischen Metren aufgebaut sind, in der musikalischen Form der vertonten Verszeile in Erscheinung. Es ist die Symmetrie der Zweiteiligkeit, wobei beide symmetrischen Teile eine Einheit bilden.

Mit dieser Beobachtung ist noch ein weiteres Beispiel für die Notwendigkeit der interdisziplinären Zusammenarbeit gegeben. Alle Disziplinen stehen in Wechselbeziehung zueinander und komplementieren einander. Wie sich bestimmte musikalische Seiten durch Nachbardisziplinen aufdecken lassen, so ist dies auch umgekehrt der Fall. Durch jene Beobachtung bzw. durch die Musik wird deutlich, daß der Philologe Ḥalīl mit seinen sechzehn Metren vorrangig das Prinzip zum Ausdruck bringen wollte, nach dem die altarabische *qasīdah* aufgebaut ist. Dies blieb bis heute unbekannt, weil die musikalische Seite den Metrikern verborgen blieb. In unvertontem Zustand ist das Prinzip, dem diese Versform folgt, nicht zu erkennen, weil die Symmetrie der Silbenzahl in beiden Vershälften in einem Gedicht, das aus 50-100 solcher Verszeilen besteht, vom Dichter nicht eingehalten werden kann. Aus allen anderen Bauelementen dieser Versform ist das Prinzip bzw. die äußere Form, in der sich das Prinzip verbirgt, das einzige feste Bauelement. Die übrigen Bauelemente, wie z.B. die innere Füllung der beiden Vershälften ist veränderlich. Bei der Vertonung wird sie aufgelöst, so daß manchmal die langen Silben als kurze und die kurzen als lange ausgesprochen werden, um sich dem Rhythmus der Melodie anzupassen, während der äußere Rahmen bzw. die zwei symmetrischen Teile bestehen bleiben.

Dieses poetisch geometrische Prinzip tritt musikalisch folgendermaßen auf:

1. Die zwei symmetrischen Vershälften verwandeln sich in zwei melodische Phrasen.
2. Die erste melodische Phrase muß mit dem ersten Reim enden, die zweite dagegen mit dem zweiten.
3. Die Zeitdauer der ersten melodischen Phrase muß mit der zweiten identisch sein, so daß, wenn z.B. die erste Phrase acht Viertel beansprucht, auch die zweite die gleiche Zahl an Vierteln enthalten muß.
4. Der Text der ersten Vershälfte teilt sich je nach der Zahl der Viertel, die in der ersten melodischen Phrase enthalten sind, in Einheiten; jede textliche Einheit paßt sich einem Viertel an. Der gleiche Vorgang geschieht mit dem Text der zweiten Vershälfte.

Hier muß noch erwähnt werden, daß Lieder, die diese vier Punkte nicht erfüllen, nicht den *gasīden*-Liedern, sondern anderen Liedgattungen anzurechnen sind.

Was die musikalische Struktur betrifft, so zeigen die Lieder dieser Versform eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten. Aus Raummangel wird hier auf eine detaillierte systematische Darstellung dieser Entwicklung verzichtet (sie ist in meiner Dissertationsschrift enthalten). Eine grobe Darstellung dieser Entwicklung sollte hier genügen.

Zu Beginn erhielten die erste und die zweite melodische Phrase bzw. die zwei *Vershälften* die gleiche Tonreihe (a | a), so daß das ganze Lied aus der mehrfachen Repetition - je nach der Zahl der Verszeilen - ein und derselben Tonreihe bestand. Obwohl zwischen der ersten und der zweiten Tonreihe ein Ruhepunkt in Form einer Atempause stattfindet, wird mit dieser musikalischen Struktur die Selbständigkeit bzw. die gedankliche Gliederung, die in beiden *Vershälften* besteht, musikalisch nicht differenziert, weil beide Teile die gleiche Tonreihe erhalten. Aus diesem Grunde ergab sich die nächste musikalische Struktur, und zwar die Bildung von zwei ähnlichen (a | a) oder verschiedenen (a | b) melodischen Phrasen. Die musikalische Korrespondenz beider Teile miteinander erfolgte entweder durch die Sequenzbildung oder durch den Halb- und Ganzschluß, so daß die erste melodische Phrase eine Frage darstellte, die mit dem Halbschluß endete, während die Antwort bzw. der Ganzschluß in der zweiten melodischen Phrase erfolgte. Als Beispiele sollen die folgenden Lieder dienen: "Abschied von der Welt" von Laufenberg, das syrische Lied "Die Braut", das Lied "Die heiligen Dreikönig mit ihrem Stern" und das syrische Lied "Unter ihrer Säufte".

Abschied von der Welt

Ich wöllt das ich do hei-me wer und al-ler wel-te trost enbär

1. *Vershälften* endet mit dem Halbschluß
2. *Vershälften* endet mit dem Ganzschluß

Die Braut

is mal lasmal lâ yā zay nā yā war di ḥa-----yam a lay nā-----

1. *Vershälften* endet mit dem Halbschluß
2. *Vershälften* endet mit dem Ganzschluß

Die heiligen Dreikönig

a = 12 \downarrow b = 12 \downarrow

Die heiligen dreikönig mit ih - rem stern die ka-men her aus Morgenland fern

1. Vershälfte endet mit der Sequenz
2. Vershälfte endet mit der Sequenz

Unter ihrer Sänfte

a = 7 \downarrow b = 7 \downarrow

yaza ri fa'lu lyammu'l- ma ħ bas ya da hab yalma' fauqi'l- ma ġ las

1. Vershälfte endet mit der Sequenz
2. Vershälfte endet mit der Sequenz

Mit diesen Beispielen wird der erste Typ eines qasīden-Liedes dargestellt.

Im Laufe der Jahre hat sich der zweite Typ entwickelt, ohne jedoch das Aufbauprinzip dieser Dichtung zu berühren. Zur zweiteiligen Zeile wurden noch zwei andere Teile bzw. Vershälften hinzugefügt, so daß die vierteilige Strophe entstand. Bei diesem Typ wiederholen sich laufend vier Vershälften bzw. melodische Phrasen statt zwei. Hier muß allerdings noch einmal betont werden, daß der Weg zu der vierteiligen Strophe über die zweiteilige verlaufen ist und nicht umgekehrt.

Alle menschlichen Errungenschaften beginnen mit einer einfachen Form und unterliegen einem unendlichen Entwicklungsweg. Die Errungenschaften älterer Zivilisationen werden von jüngeren übernommen, ergänzt und weitergegeben, ohne jedoch zu ihrem Anfangstadium zurückzukehren. Dieser Vorgang des Übernehmens, Komplementierens und Weitergebens wird bis zum Infinitum stattfinden. Demnach ist es zu verstehen, daß die qasīden-Lieder vielleicht nicht in ihrem Anfangstadium in Europa erschienen sind. Sie wurden in einem bestimmten Stadium ihrer Entwicklung übernommen und bis in die Gegenwart meisterhaft weiterentwickelt. Während die arabischen qasīden-Lieder auf dem Stand, den sie im Mittelalter erreicht haben, stehengeblieben sind, zeigen die europäischen Lieder dieser Gattung eine sehr hohe Stufe der Entwicklung, mit der die Europäer die Position des Gebenden erreicht haben. Einst waren sie die Nehmenden, jetzt sind sie die Gebenden. In diesem Sinne sind die Gedanken, die von Jürgen Elsner auf dem Bagdāder Kongreß 1978 vorgetragen wurden, sehr aussichtsvoll.

Im folgenden möchte ich kurz auf zwei wichtige Punkte eingehen, und zwar:

1. Möchte ich den Weg erläutern, wie sich die musikalische Struktur der zweiteiligen Zeile von zwei melodischen Phrasen bis zu acht und mehr entwickelt hat.

2. Möchte ich die Melodiebildungsprinzipien der gasiden-Lieder aufzeigen. Zu Punkt Eins. Das Reimspiel und der Refrain haben eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der musikalischen Struktur dieser Liedgattung gespielt.

(a) Zum Reimspiel

Man gab den ersten vier Vershälften ein bestimmtes Reimordnungsschema und wiederholte es bis zum Schluß des Liedes, so daß die vierteilige Strophe entstand. Im folgenden einige Varianten einer Reimordnung

Adventlied

<i>O Heiland reiß die Himmel auf</i>	<i>herab herab vom Himmel lauf</i>
<i>reiß ab vom Himmel Tor und Tür</i>	<i>reiß ab was Schloß und Riegel für</i>

Das heißt, die Reimordnung der ersten vier Vershälften hat folgendes Schema:

auf	lauf	=	a	a
Tür	für	=	b	b

Der Spinnerin Nachtlid

Clemens Brentano

<i>Es sang vor langen Jahren</i>	<i>wohl auch die Nachtigall</i>
<i>das war wohl süßer Schall</i>	<i>da wir zusammen waren</i>

Das Reimordnungsschema ist wie folgt:

Jahren	Nachtigall	=	a	b
Schall	waren	=	b	a

Der König von Thule

Goethe

<i>Es war ein König in Thule</i>	<i>gar treu bis an das Grab</i>
<i>dem sterbend seine Buhle</i>	<i>einen goldenen Becher gab</i>

Das Reimordnungsschema der vier Vershälften ist wie folgt:

Thule	Grab	=	a	b
Buhle	gab	=	a	b

Der Abendstern

Hoffmann von Fallersleben

<i>Du lieblicher Stern</i>	<i>du leuchtest so fern</i>
<i>doch hab ich dich dennoch</i>	<i>von Herzen so gern</i>

1. Lied Nr. 10

yā waylī waylī man`amo
win māṭ abūhā lar hano

haddī`l-bīnayyā man`amo
win māṭet imnā yā wayl waylī

Das heißt, die Reimordnung der ersten Strophe hat folgendes Schema:

a a
a b

2. Lied Nr. 46

yā mānā laasah karīmā
wi habībī min qirbo harīmā

daḥlālā stāwet`anāido
daḥlālā šūb yīnsā mawā`ido

Die Reimordnung der vier Hemistiche hat also folgendes Schema:

a b
a b

3. Lied Nr. 7

isma`qaulī wi`l-taḡnīn
yihwa`l-binti`l-marbu`ah

wil qalbi sāyer hazīn
yā nasārau mislīmīn

Das Reimordnungsschema der Strophe ist wie folgt:

a a
b a

4. Lied Nr. 64

ḡasāle ḡasāle
wi`l-amar hallānī yā`aynī

tāb ḡirhī tāb
binīs`l-lailu ḡāb

Das Reimordnungsschema der Strophe ist wie folgt:

a b
c b

5. Lied Nr. 24

taḥti haudaḡhā wit`atabnā
yā sarīfa`l-tūl yammul matlaḡ

sār sahibis yūf yā wail hālī
yā dahab yilma`fauqil maḡbah

Das Reimordnungsschema der Strophe ist wie folgt:

a b
c d

Durch dieses Reimspiel haben sich neue Möglichkeiten eröffnet, die musikalische Struktur zu erweitern, denn die ersten zwei Vershälften, die sich laufend wiederholten, vermehrten sich zu vier. Nun wiederholen sich jedesmal vier Vershälften bzw. melodische Phrasen statt zwei. Ursprünglich wurde die musikalische Struktur der vierteiligen Strophe nach dem Reimordnungsschema der ersten vier Vershälften gestaltet, so daß

beim gleichen Reim die gleiche Tonreihe wiederholt wurde, später hielt man sich nicht mehr daran. Nur bei einigen syrischen Liedern, deren erste Strophe vom ursprünglichen Text noch erhalten geblieben ist, stimmt die musikalische Struktur des Liedes mit dem Reimordnungsschema der ersten Strophe überein. Als Beispiel das Dattel-Lied. Wie aus dem Lied zu ersehen ist, enden die erste, zweite und vierte Vershälfte mit dem gleichen Reim (wā); auch ihre Tonreihen sind die gleichen. Die dritte Vershälfte endet dagegen mit einem andern Reim, dementsprechend wird ihre Tonreihe geändert.

O Dattel

1. a 2. a

yā - ta - mi - r mā lakna wā 'in - da - k - ra - mā nil ha wā

3. b 4. a

wil - li ra mā - k yirmi - ni mağ rū hu mā 'in dī da wā

Musikalische Struktur = a a b a
 Reimordnungsschema = a a b a

Ähnlich verhält es sich beim Lied *O Du Mandeläugige*

Eine Übereinstimmung der musikalischen Struktur der vierteiligen Strophe mit dem Reimordnungsschema ihrer vier Vershälften ist angedeutet, wenn auch beim gleichen Reim nicht die gleiche Tonreihe wiederholt wird, sondern nur ihr Anfangs- oder Schlußteil. Dies ist ausreichend um den gleichen Klangeffekt zu erzeugen.

Im Adventlied haben die erste und die zweite Vershälfte den gleichen Reim, so sind ihre Tonreihen mit dem gleichen Klangeffekt versehen, und zwar dadurch, daß die Tonfolge, die auf den ersten Reim "Himmel auf" fällt, beim zweiten Reim "Himmel lauf" eine Terz höher wiederholt wird. Die dritte und vierte Vershälfte haben ebenfalls einen gemeinsamen Reim, so sind ihre Tonreihen mit gemeinsamen melodisch-rhythmischen Eigenschaften verknüpft. Die Tonfolge bei "Riegel für" hat die gleiche Bewegung wie die Tonfolge bei "Tor und Tür". Im Lied der "König von Thule" haben die erste und die dritte Vershälfte den gleichen Reim "Thule, Buhle", so sind auch ihre Tonreihen miteinander dadurch verknüpft, daß beide mit der gleichen Tonfolge beginnen. Ebenso ist es mit der zweiten und vierten Vershälfte. Entsprechend ihrem gemeinsamen Reim "Grab, gab", wird die Tonfolge, mit der die zweite Vershälfte beginnt, eine Sekunde höher beim Anfangsteil der vierten Vershälfte wiederholt.

O Heiland

1. a
O Hei-land, reiss die Him-mel auf

2. a¹
her-ab her-ab vom Him-mel lauf

3. b
reiss ab vom Him-mel Tor und Tür

4. b¹
reiss ab was Schloss und Rie-gel für

Musikalische Struktur = a a¹ b b¹
 Reimordnungsschema = a a b b

Der König von Thule
Goethe

1. a
Es war ein König in Thu-le

2. b
gar treu bis an das Grab

3. a¹
dem ster-bend sei - ne Buh-le

4. b¹
einen gold-nen Be-cher gab

Musikalische Struktur = a b a¹ b¹
 Reimordnungsschema = a b a b

O Du Mandelauigige

1. a
ya bu 'yu ni l lu e - - - ze

2. a
wł̥ ra heb haz zak ze - - - ze

3. b
'a si der nā zem bastā nā wil ha di lo ġim me - - - ze

4. a¹

Musikalische Struktur = a a b a¹
 Reimordnungsschema = a a b a

(b) Zum Refrain

Am Ende der vierteiligen Strophe wurde entweder eine Prosarefrainzeile, ein fünfter Halbvers oder ein Instrumentalnachspiel angehängt, die die Rolle eines Refrains spielten. Damit entstand die fünfteilige Strophe. Im Vergleich zu der vier- oder achteiligen Strophe ist diese nicht häufig bei Liedern anzutreffen. Beispiele für diese Strophenform sind in meiner Dissertationsschrift auf den Seiten 76-82 angeführt.

Nun zu der sechsteiligen Strophe. Diese ist ebenfalls wie die vierteilige durch das Reimspiel entstanden. Man hat für jede Verszeile einen anderen Reim gewählt und zwar wie folgt:

Blumensaat

yallā niḥḥā yallā nisra waqtīl zar 'i'ān
 minī zahrau minnak zahra lamsawī bistān
 hon 'l-wardu hon 'l-zanbaq wiḥmāki 'l-mantūr
 kullon minhom ḥāseb ḥālo māleki 'l-zuhūr
 ta'ālū sūfū 'l-banafaḥ lammā rāsoytīl
 lammay fatteh 'ayno 'l-zarqa biyetlaffat 'al-fil

Das heißt, die Reimordnung der drei Verszeilen hat folgendes Schema:

1. Verszeile	ān	bistān	=	a	a
2. Verszeile	mantūr	zuhūr	=	b	b
3. Verszeile	til	fil	=	c	c

Mailed

Goethe

<i>Wie herrlich leuchtet mir die Natur</i>	<i>Wie glänzt die Sonne wie lacht die Flur</i>
<i>Es dringen Blüten aus jedem Zweig</i>	<i>und tausend Stimmen aus dem Gestrüch</i>
<i>und Freud und Wonne aus jeder Brust</i>	<i>o Erd' o Sonne o Glück o Lust</i>

Das Reimordnungsschema der drei Verszeilen entspricht dem wie im vorigen syrischen Lied:

1. Verszeile	Natur	Flur	=	a	a
2. Verszeile	Zweig	Gestrüch	=	b	b
3. Verszeile	Brust	Lust	=	c	c

Klage

vom Niederrhein

<i>Feins Liebchen trau du nicht</i>	<i>daß er dein Herz nicht bricht</i>
<i>Schön Worte will er geben</i>	<i>es kostet dein jung Leben</i>
<i>glaube si - cher --lich</i>	<i>glaubs si - cher --lich</i>

Das Reimordnungsschema ist ebenfalls identisch mit den zwei vorigen Liedern:

1. Verszeile	nicht	bricht	=	a	a
2. Verszeile	geben	Leben	=	b	b
3. Verszeile	sicherlich	sicherlich	=	c	c

Entsprechend der Reimordnung wurde hier ebenfalls die musikalische Struktur des Liedes gestaltet; was natürlich in manchen Liedern nicht immer gelungen ist. Während beim Klagelied die musikalische Struktur mit dem Reimordnungsschema der sechs Vershälften übereinstimmt, ist dies beim Mailed nicht der Fall, weil die erste und die zweite Vers-

zeile musikalisch voneinander nicht differenziert wurden. Beide erhielten die gleichen Tonreihen. Ähnlich ist es im syrischen Lied "Blumensaat". Hier erhielten alle drei Verszeilen die gleichen Tonreihen. In einem anderen syrischen Lied dagegen "Das Reh" ist es gelungen, die sechs Vershälften auch musikalisch voneinander zu differenzieren. Mit der fünf- und sechsteiligen Strophe sind wir beim dritten Typ eines qasîden-Liedes angekommen.

Klage
vom Niederrhein J. Brahms, op.105,3 (1889)

1. $a = 6$ 2. $a = 6$

Feins Lieb-chen trau du nicht dass er dein Herz nicht bricht

3. $b = 6$ 4. $b' = 6$

Schön Wor-te will er ge-ben es ko-stet dein jung Le-ben

5. $c = 6$ 6. $c' = 6$

Glaub's si - - cher - - lich glaub's si - - cher - - lich

Musikalische Struktur = a a b b' c c'
Reimordnungsschema = a a b b c c

Mailed
Goethe Christ. Aug. Gabler (1798)

1. $a = 12$ 2. $a' = 12$

Wie herr-lich leuch-tet mir die Na-tur Wie glänzt die Son-ne wie lacht die Flur

3. $a = 12$ 4. $a' = 12$

Es drin-gen Blü-then aus je-dem Zweig und tau-send Stim-men aus dem Ge-sträuch

5. $b = 12$ 6. $c = 12$

und Freud und Won-ne aus je-der Brust o Erd o Son-ne o Glück o Lust

Musikalische Struktur = a a' a a' b c
Reimordnungsschema = a a b b c c

Blumensaat

Musikalische Struktur = a a' a a' a a'
 Reimordnungsschema = a a b b c c

O Reh

Musikalische Struktur = a b b' c b c'
 Reimordnungsschema = a b c b c b

ġa sa le ġa sa-----le ṭāb ġir ħī tā-----b
 wi'l-amar hallanī ya`aynī binis'l-lailu ġā-----b
 wi'l-amar hallanī ya`aynī bints'l-lailu ġā-----b

Das Reimordnungsschema der drei Verszeilen ist wie folgt:

1. Verszeile	ġazale	ṭāb	= a b
2. Verszeile	`aynī	ġāb	= c b
3. Verszeile	`aynī	ġāb	= c b

Der vierte Typ bzw. die achteilige Strophe entstand, als man zu der vierteiligen Strophe noch eine zweite, ebenfalls aus vier Teilen bestehende Strophe, hinzugesetzt hat, so daß das ganze Lied dann aus acht symmetrischen Vershälfen bzw. melodischen Phrasen bestand. Wie bei den anderen Typen wurde ebenso auch hier ursprünglich die musikalische Struktur der acht Teile nach dem Reimordnungsschema der Vershälfen gestaltet (siehe Beispiele).

Liebe Mädchen, hör mir zu

W.A.Mozart (?)

1. $a=8$ 2. $b=8$
 Lie-bes Mäd-chen, hör mir zu öff-ne leis das Git-ter
 3. $a'=8$ 4. $c=8$
 denn mein Herz hat kei-ne Ruh kei-ne Ruh die Zi-ther
 5. $d=8$ 6. $e=8$
 Hal-ten Klo-ster mau-ern dich noch so streng ge-bun-den
 7. $a^2=8$ 8. $g=8$
 ha-ben mei-ne Lie-der sich doch zu dir ge-fun-den

Musikalische Struktur = a b a' c d e a² g
 Reimordnungsschema = a b a b c d c d

Sehnsucht nach dem Frühling
 Chr.Ad.Overbeck

W.A.Mozart (1791)

1. $a=12$ 2. $b=12$
 Komm lie-ber Mai und ma-che die Bäü-me wie-der grün
 3. $a=12$ 4. $b'=12$
 und lass mir an dem Ba-che die klei-nen Veil-chen blühn
 5. $c=12$ 6. $d=12$
 Wie möchte ich doch so ger-ne ein Veil-chen wie-der sehn
 7. $a^2=12$ 8. $b^2=12$
 ach lie-ber Mai wie ger-ne ein-mal spa-zie-ren gehn

Musikalische Struktur = a b a b' c d a² b²
 Reimordnungsschema = a b a b' c d c d

Vergleiche die Form beider Lieder mit der Form der sechzehn hallischen Metren.

Die sechzehn ḥalīlschen Metren

- | | | |
|----------------|---|---|
| 1. Ṭawīl: | 1.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{\text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - -}$ | 2.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{\text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - -}$ |
| 2. Basīṭ: | 1.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{- \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} -}$ | 2.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{- \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} -}$ |
| 3. Madīd: | 1.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - \text{u} - / - \text{u} - - / - \text{u} -}$ | 2.He.=4 Versfüße bzw.14 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - \text{u} - / - \text{u} - - / - \text{u} -}$ |
| 4. Wāfir: | 1.He.=3 Versfüße bzw.15 Silben
$\overline{\text{u} - \text{u} - / \text{u} - \text{u} - / \text{u} - \text{u} -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.15 Silben
$\overline{\text{u} - \text{u} - / \text{u} - \text{u} - / \text{u} - \text{u} -}$ |
| 5. Kāmil: | 1.He.=3 Versfüße bzw.15 Silben
$\overline{\text{u} \text{u} - \text{u} - / \text{u} \text{u} - \text{u} - / \text{u} \text{u} - \text{u} -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.15 Silben
$\overline{\text{u} \text{u} - \text{u} - / \text{u} \text{u} - \text{u} - / \text{u} \text{u} - \text{u} -}$ |
| 6. Hazaġ: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - - / \text{u} - - - / \text{u} - - -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - - / \text{u} - - - / \text{u} - - -}$ |
| 7. Raġaz: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - - \text{u} - / - - \text{u} -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - - \text{u} - / - - \text{u} -}$ |
| 8. Ramal: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - \text{u} - - / - \text{u} - -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - \text{u} - - / - \text{u} - -}$ |
| 9. Sarīṭ: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - - \text{u} - / - - - \text{u}}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - - \text{u} - / - - - \text{u}}$ |
| 10. Munsariḥ: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - - - \text{u} / - - \text{u} -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - - - \text{u} / - - \text{u} -}$ |
| 11. Ḥafīf: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - - \text{u} - / - \text{u} - -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - - / - - \text{u} - / - \text{u} - -}$ |
| 12. Muḍariṭ: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - - / - \text{u} - - / \text{u} - - -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - - / - \text{u} - - / \text{u} - - -}$ |
| 13. Muḡtaḍab: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - - \text{u} / - - \text{u} - / - - \text{u} -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - - \text{u} / - - \text{u} - / - - \text{u} -}$ |
| 14. Muḡtatt: | 1.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - - \text{u} - - / - \text{u} - -}$ | 2.He.=3 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- - \text{u} - / - \text{u} - - / - \text{u} - -}$ |
| 15. Mutaqārib: | 1.He.=4 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - -}$ | 2.He.=4 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{\text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - - / \text{u} - -}$ |
| 16. Mutadārik: | 1.He.=4 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} -}$ | 2.He.=4 Versfüße bzw.12 Silben
$\overline{- \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} - / - \text{u} -}$ |

Die Entwicklung der musikalischen Struktur dieser Liedgattung ist nicht bei diesem Typ, also bei der achttteiligen Strophe stehengeblieben. Im europäischen Liedgut sind neue Typen entstanden. Es gibt Lieder, die z.B. aus zehn Vershälfen (siehe das *"Nimmlied"* von Schubert), aus 13 Vershälfen (siehe *"Untreu"* von Peter Cornelius), aus 16 Vershälfen (siehe *"Da die Stunde kam"* von Robert Franz) bestehen. Hier muß allerdings betont werden, daß bei dieser gesamten Entwicklung die erste Verszeile, in der sich das Aufbauprinzip dieser Dichtung verbirgt, als Maß für alle übrigen Verszeilen bestehen bleibt.

Aufschlußreich wäre auch die Verfolgung der weiteren Entwicklung dieser Liedgattung, in Hinsicht darauf, inwieweit diese Liedform in die Kunstmusik eingedrungen ist, und ob sie für die Entstehung bestimmter musikalischer Strukturen in der Kunstmusik eine Rolle spielte.

Zu den Melodiebildungsprinzipien der qasīden-Lieder

Qasīdah und Sequenzbildung sind zwei Begriffe, die voneinander nicht zu trennen sind. Die starke Verbundenheit der Sequenzbildung mit der Melodik der qasīden-Lieder provoziert sogar die Hypothese, daß die Sequenzbildung in der Musik zum ersten Mal entstanden ist, als diese Dichtung vertont wurde. Der Reim, der in gleichmäßigen Abständen wiederkehrt und der qasīdah ein akustisches Moment verleiht, erzwingt bei der Vertonung eine musikalische Wiederholung. Er tritt stets in Verbindung mit einer Sequenzbildung oder mit dem Halb- und Ganzschluß auf. Während die Halb- und Ganzschluß-Wendung beim ersten Typ häufiger anzutreffen ist, tritt die Sequenzbildung bei den übrigen Typen folgendermaßen auf:

(a) Als eine volle Sequenz, d.h. die Sequenz kann sich auf den ganzen Halbvers erstrecken, so daß die zweite melodische Phrase eine Sequenz der ersten ist. Mit anderen Worten, die Tonreihe der ersten melodischen Phrase wird in der zweiten auf einer anderen Tonstufe auf- oder abwärts wiederholt, so wie es im syrischen Lied *"Die Äpfel von Damaskus"* und im Lied *"Die Landlust"* von Haydn der Fall ist (siehe Beispiele).

Die Äpfel von Damaskus

1. $a=G$ 2. $a'=G$

hizza yāğim mezhizā hizzā tiffa ḥilšām ḥiluilu mazzā

Die Landlust

J. Haydn (1781)

1. $a=G$ 2. $a'=G$

Ent-fernt von Gram und Sor-gen er - wach ich je - den Mor-gen

Im erstgenannten Lied wird die Tonreihe der ersten Vershälfte bei der zweiten eine Sekunde tiefer wiederholt. Im Lied "Die Landlust" wird die Tonreihe der ersten Vershälfte (*Entfernt von Gram und Sorgen*) eine Terz höher bei der zweiten (*erwach ich jeden Morgen*) wiederholt.

(b) Als eine Teilsequenz. Diese beschränkt sich nur auf den Reim, d.h. die Tonfolge des ersten Reimes wird beim zweiten auf- oder abwärts verschoben, so wie es im syrischen Lied "O Gerste" der Fall ist. Die Tonreihe, die auf den ersten Reim (*umrī*) fällt, wird bei jedem Erscheinen des gleichen Reimes um eine Sekunde tiefer verschoben. Ebenso verhält es sich beim Liede "Sehnsucht nach dem Frühling". Die Tonfolge bei "wieder grün" wiederholt sich eine Terz tiefer bei "Veilchen blühn", oder im "Mallied", wo die Tonfolge bei "die Natur" eine Quinte höher bei "lacht die Flur" wiederholt wird.

O Gerste

The musical notation consists of two staves. The first staff contains two phrases: 1. 'umrī' with a pitch shift of a=4 (one whole step up) and 2. 'yusrī' with a pitch shift of b=4 (one whole step up). The second staff contains two phrases: 3. 'nazārī' with a pitch shift of c=4 (one whole step up) and 4. 'umrī' with a pitch shift of d=4 (one whole step up). The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

(c) Als eine rhythmische Sequenz. Ebenso wie bei der melodischen Sequenz tritt diese entweder als eine volle rhythmische Sequenz oder als eine Teilsequenz auf.

QUELLEN

1. Handbuch des Volksliedes, Bd. 2, hrsg. von Rolf W. BREDNICH, Lutz RÖHRICH, Wolfgang SUPPAN, München 1975.
2. Historische Volksmusikforschung. Kongreß-Bericht Seggau 1977, hrsg. von Wolfgang SUPPAN und Alois MAUERHOFER, Graz 1978 (Musikethnologische Sammelbände 2).
3. Paul LOSSE, Unterrichtslieder Nr. 4458a, Leipzig.
4. Nefen MICHAELIDES, Das Grundprinzip der altarabischen Qasīdah in der musikalischen Form syrischer Volkslieder, phil. Diss., Halle 1972.
5. Gotthold WEIL, Grundriß und System der Altarabischen Metren, Wiesbaden 1958.

ANMERKUNGEN

- 1) Jaroslaus TKATSCH, Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles, Bd. 1, Wien 1928, S. 99 ff.
- 2) Rudolf G. WESTPHAL, Allgemeine Metrik, Berlin 1893, S. 475 ff.