

Vom ›Fremdling‹ zum ›Maßstab‹

Zum Einzug der westlichen Musiktheorie in die arabische Welt bis ins frühe 20. Jahrhundert

Salah Eddin Maraqa

Europäische Musik wurde im 19. Jahrhundert in den arabischen Ländern zum Symbol für Fortschritt und das Besitzen, Lernen und Spielen von europäischen Musikinstrumenten zu einem Statussymbol, das die Zugehörigkeit zu einer höheren gesellschaftlichen Schicht ausdrückte. Im Zuge der umfangreichen Staatsreformen und Modernisierungsprogramme – insbesondere in Ägypten – wurden ab 1820 Militärkapellen und -musikschulen nach europäischem Vorbild gegründet. Somit drang die europäische Musik auch in die ärmeren Bevölkerungsschichten ein. Mit der Gründung zahlreicher Missionsschulen in Syrien und Ägypten und der zunehmenden Aktivität europäischer wie amerikanischer Missionare, für die Musik ein wichtiges Mittel darstellte, das Evangelium zu verkündigen, wurden viele christliche wie nicht-christliche Araber aus einfachen Verhältnissen weiteren Formen westlicher Musik ausgesetzt. Für die Unterweisung in der westlichen Musik waren somit arabischsprachige Schriften zur westlichen Musiktheorie unentbehrlich (Ta'limcibaşı; Edwin Lewis; Rizqallāh Şihāta; Don Angelo Bormida; Aḥmad Amīn ad-Dīk). Der vorliegende Aufsatz widmet sich zuerst diesen Schriften und zielt darauf, ihre Entstehungsbedingungen und ihren Inhalt zum ersten Mal systematisch darzulegen. Daraufhin wird dem parallel dazu zu beobachtenden Einfluss westlicher Musiktheorie auf die Theorien arabischer Musik nachgegangen (Mīḥā'il Muşāqa/Louis Ronzevalle; Ibrāhīm Beg Muştafā; Muḥammad Dākīr Beg). Der Text liefert damit umfangreiches Material für eine Erforschung der Geschichte der Verbreitung, Rezeption und Aneignung westlicher Musiktheorie in den arabischen Ländern.

In the nineteenth century European music became a symbol of progress in the Arab world. Possessing, learning, and playing a European musical instrument became a status symbol that expressed an affiliation with a higher social class. In connection with state reforms and programs of modernization – especially in Egypt – military music bands and schools were established from 1820 onwards based on European models. As a consequence, European music was introduced to the poorer segments of the population. With the founding of many missionary schools in Syria and Egypt and the growing activity of European and American missionaries, who considered music an important medium for spreading the gospel, many Christian and non-Christian Arabs from poor backgrounds were exposed to other forms of Western music. Thus, for instruction in Western music Arabic writings on Western music theory became essential (Ta'limcibaşı; Edwin Lewis; Rizqallāh Şihāta; Don Angelo Bormida; Aḥmad Amīn ad-Dīk). The first part of the present article focuses on these writings and aims to systematically describe their contents and the circumstances in which they were created for the first time. Subsequently, the observable parallel influence of Western music theory on theories of Arab music is traced (Mīḥā'il Muşāqa/Louis Ronzevalle; Ibrāhīm Beg Muştafā; Muḥammad Dākīr Beg). The article provides extensive material for the study of the history of the dissemination, reception, and adoption of Western music theory in the Arab world.

Schlagworte/Keywords: Arab music theory; Arabic writings on Western music theory; arabische Musiktheorie; arabische Schriften zur westlichen Musiktheorie; Militärmusikschulen; Military music schools; missionary schools; Missionsschulen; Tonic Sol-fa; Western influence; westlicher Einfluss

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts beteiligten sich in den Zentren der arabischen Welt immer mehr Persönlichkeiten am Lernen, Lehren und Aufführen westlicher Musik. Die Nachfrage nach Unterweisung in westlicher Musik und Musiktheorie kam sowohl von den europäischen Einwohner*innen (überwiegend aus Italien, Griechenland, Frankreich und Großbritannien) als auch von einem großen Teil der westlich erzogenen Einheimischen, die westliche Musik als fortschrittlich und ihre Akzeptanz als Voraussetzung für den Zutritt zu den höheren Rängen der Gesellschaft ansahen.¹ Dafür waren zunächst keine musiktheoretischen Lehrschriften auf Arabisch notwendig, da die Angehörigen beider Gruppen Zugang zur Musikkultur in der einen oder anderen europäischen Sprache hatten.² Für den Rest der Bevölkerung, der sich mit westlicher Musik auseinandersetzen hatte, wie die meistens aus den einfachen und ärmeren Schichten der Gesellschaft stammenden Militärmusiker oder die Gemeindemitglieder der Missionskirchen, waren musiktheoretische Lehrschriften in arabischer Sprache hingegen unentbehrlich. Diese mussten bereitgestellt werden. Mit dem so entstandenen Schrifttum befasst sich der erste Teil des vorliegenden Aufsatzes. Im zweiten Teil wird den Einflüssen westlicher musiktheoretischer Konzepte auf die Theorien arabischer Musik seit dem späten 18. Jahrhundert nachgegangen. Dieser Prozess verlief keineswegs isoliert von jenen im ersten Teil beschriebenen Aneignungsvorgängen, sondern befand sich mit diesen in ständiger Wechselwirkung. Mit dem bekannten Kongress zur arabischen Musik (*Muʿtamar al-Mūsīqā al-ʿArabīya*³) in Kairo 1932 wurden die so über die Jahrzehnte entstandenen Konfliktlinien in der Theoretisierung arabischer Musikpraxis explizit. Der Kongress war zugleich ein Ausgangspunkt für eine weitere ›Modernisierung‹ arabischer Musiktheorie, die bis heute andauert und Gegenstand einer ergänzenden Studie werden soll.

1. WESTLICHE MUSIKTHEORIE IN ARABISCHER SPRACHE

Den bi- und multilingualen Benutzer*innen fremdsprachiger Musikkultur standen seit den 1950er Jahren Glossarien als Nachschlagewerke zur Verfügung.⁴ Heute sind wissenschaftliche Studien und Bücher in arabischer Sprache zur westlichen Musiktheorie reichlich vorhanden. Zwar besteht der größte Teil aus Übertragungen westlicher musiktheoretischer Lehrbücher, von denen einige in die Curricula von Musikschulen und -hochschulen aufgenommen wurden,⁵ wie beispielsweise Adolphe Danhausers *Théorie*

1 Vgl. Shawan 1985, 144f.

2 Welche westlichen musiktheoretischen Werke arabischen Lesern*innen zugänglich waren oder arabischen Autoren zur Abfassung ihrer eigenen musiktheoretischen Werke vorlagen, kann man in den seltensten Fällen und nur anhand von sporadischen Hinweisen in der Literatur erfahren.

3 Die Umschrift des Arabischen erfolgt anhand der Regeln der *Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (DMG) und die des Türkisch-Osmanischen anhand der Regeln der *İslam Ansiklopedisi*. In Lehn- und Fremdwörtern in arabischer Schrift, in Wörtern aus dem Persischen sowie für mundartliche Transkriptionen wird der Buchstabe چ als č, der Buchstabe ج als g oder ž, ك als g, پ als p, و als o, ō und v und schließlich ي als e oder ē transliteriert. Personennamen in arabischer Schrift werden in der Regel transliteriert. In lateinischer Schrift geschriebene Namen arabischer Personen (vor allem Autoren) bleiben hingegen unverändert (also ›Bayoumi‹ und nicht ›Baiyūmī‹; ›Moustapha‹ und nicht ›Muṣṭafā‹). Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen vom Autor des vorliegenden Aufsatzes.

4 Vgl. Mağmaʿ al-Luġa al-ʿArabīya 1971; Bayoumi 1992; ALECSO 1992; Willmon 1994; AAL 2000.

5 Vgl. Farīd 2007, 145f.

de la musique (1872), William Lovelocks *The Rudiments of Music* (1. Auflage: 1957), Eugen Suchoň und Miroslav Filip *Stručná Náuka O Hudbe* (1962)⁶ und mehrere von Marcel Duprés Schriften.⁷ In den letzten Jahren gab es jedoch seriöse eigenständige Versuche, westliche Musik-, Harmonie- und Kontrapunktlehre auf Arabisch zu präsentieren.⁸ Diese Veröffentlichungen richten sich in erster Linie an Schüler*innen und Hochschulstudent*innen der westlichen Musik.

Unter dem starken kulturellen Einfluss des Westens am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch der Wunsch nach ›Wiederbelebung‹ und ›Systematisierung‹ der arabischen Musik und Musiktheorie immer größer. Anfang der 1930er Jahre wurden Musik und Musiktheorie in Ägypten und später, in geringerem Maße, Syrien und anderen Ländern des Mittleren Ostens zu unerlässlichen Komponenten allgemeiner Bildung. Die Anzahl derer, die damals in Ägypten westliche Musik lernten, war jedoch höher als die Anzahl derer, die arabische Musik lernten. Das gleiche trifft auf die Musiklehrer*innen zu: Auf drei ägyptische Lehrer*innen für arabische Musik kamen fünf ausländische Lehrer*innen für westliche Musik. Man war besorgt über die ›epidemische‹ Verbreitung von Klavieren und westlichen Blasinstrumenten und die zurückgehende Beliebtheit arabischer Musikinstrumente.⁹ Daher vermehrten sich in den 1920er und 1930er Jahren die Versuche, die arabische Musiktheorie nach ›modernen‹ wissenschaftlichen Methoden zu behandeln.¹⁰ Diese ›modernen‹ Methoden setzten Kenntnisse der westlichen Musiktheorie und vor allem Notation voraus. Demnach wurden den Student*innen der arabischen Musik zunächst Einführungen in die westliche Musiktheorie geboten.¹¹ Diese trugen freilich selten die Überschrift ›westlich‹, da man die als ›wissenschaftlich‹ angesehene westliche Musiktheorie als allgemein gültig akzeptierte und begann, sie für eigene Zwecke einzusetzen (siehe unten Abschnitt 2.).

1.1. Die Militärmusikschulen und das erste arabischsprachige Buch über westliche Musiktheorie

Die Anfänge der institutionellen Unterweisung in westlicher Musik reichen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Als Teil seines umfangreichen Programms zur Modernisierung des Landes ließ der osmanische Statthalter Ägyptens Muḥammad ʿAlī Bāšā (reg. 1804–48) während der 1820er bis 1840er Jahre mehrere Militärmusikschulen¹²

6 Danhauser 1872; Lovelock 1957; Suchoň/Filip 1962.

7 Dupré 1925; Dupré 1927; Dupré 1936; Dupré 1938a; Dupré 1938b; vgl. Buṭrus 2007.

8 Zāzā 2010; Karam/Ġallū/Qarfūl/Ġammūl 2011; Sukkarī 2011.

9 Vgl. *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 342; Shawan 1980, 99; Racy 1991, 75; Saḥḥāb 1997, 59. Im Jahre 1932 wurden mindestens 3232 Klaviere aus Deutschland und der Schweiz nach Ägypten importiert und in einem Laden auf der ʿImādaddīn-Straße in Kairo verkauft; Racy 1991, 91 (Anm. 6).

10 Vgl. Marcus 1989.

11 Vgl. Šalfūn 1920–1928 und Ḥifnī 1935.

12 In der Literatur herrscht Uneinigkeit bezüglich der Anzahl, Namen, Gründungsjahre und -orte dieser Schulen. Rizq (1993, 21f.) zählt vier, andere nennen fünf mit teils unterschiedlichen Namen (Ḥifnī 1933, 16; Ḥifnī/Šafīq 1969, 71; Racy 1983, 169; Shawan 1985, 143; Ḥāfiẓ 1982, 20). Den ausführlichsten und aktuellsten Beitrag zur Geschichte der Militärmusik unter Muḥammad ʿAlī Bāšā liefert Mestyan. Er geht von mindestens sieben Musikschulen aus (2014, 637–650).

gründen. Türkische, italienische, französische, spanische und deutsche Musiklehrer wurden ins Land geholt, um jungen Ägyptern das Spiel westlicher Musikinstrumente (hauptsächlich Holz-, Blechblas- und Perkussionsinstrumente), die Grundlagen westlicher Musiktheorie und Notenschrift beizubringen. Die Absolventen dieser Schulen formten Militärkapellen, die sowohl westliche Militärmusik als auch bearbeitete arabische Musik aufführten. Der Einfluss dieser Schulen ging jedoch über die Bildung von Militärkapellen hinaus: Sie versorgten die Großstädte mit ›kompetenten‹ Musikern. Einige schlossen sich lokalen Orchestern an und gaben Musikunterricht – privat oder an öffentlichen Instituten. Andere reisten nach Europa, um ihre musikalische Ausbildung fortzusetzen.¹³

Aus erster Hand erfahren wir jedoch von den Schwierigkeiten, denen Ausbilder wie Auszubildende begegneten; von der Komplexität und Fremdheit vermittelter Inhalte abgesehen, war die Sprachbarriere das größte Problem, das es anzugehen galt. Dass beide Seiten es nicht leicht hatten, sich gegenseitig zu verstehen, hatte zur Folge, dass auch nach einer langen Ausbildungszeit die Auszubildenden über relativ wenig musiktheoretisches Wissen verfügten.¹⁴ Für den Franzosen Ġārdūn (Gordon),¹⁵ der nach eigenen Angaben die Position des Hauptausbilders (*ta'limcibaşı*) an der dem Vizekönig Muḥammad Sa'īd Bāšā (reg. 1854–63) direkt zugeteilten Militärkapelle (*al-mūysīqā* [sic] *as-Sa'īdīya*) innehatte, lag das Problem in erster Linie darin, dass »seit der Gründung von Militärkapellen [*mūysīqāt 'askarīya*] in Istanbul [*Islāmbūl*] und Ägypten [*ad-diyār al-miṣrīya*] kein einziges [Lehr-]Buch auf Türkisch oder Arabisch verfasst wurde, welches die Grundlagen der Musik [*uṣūl al-mūysīqā*] beinhaltet.«¹⁶ Solch ein in der Sprache der Auszubildenden verfasstes Buch hätte sicherlich zur Überwindung vieler Verständigungsprobleme und zur Verkürzung der Ausbildungszeit beigetragen. Gordon beschloss daher zu handeln und ein *Muḥtaṣar yataḍamman qawā'id aṣlīya min 'ilm al-mūysīqā* [sic] (Kompendium der wesentlichen Grundlagen der Wissenschaft der Musik) zusammenzustellen, das speziell für sämtliche der ägyptischen Armee angehörende Militärkapellen (*al-mūysīqāt*) maßgebend sein sollte.¹⁷ Wenn auch nicht näher definiert, ist mit ›Musik‹ in diesem Kompendium stets die westliche Musik gemeint.¹⁸ Das ursprünglich in französischer Sprache verfasste Manuskript ließ Gordon von Muḥammad Ismā'īl Afandī, einem ehemaligen Mitglied der *Mission Égyptienne à Paris*, ins Arabische übertragen und 1855 nach »Erhalt der Zustimmung der Obrigkeiten [*al-amr al-'ālī*]« im Druckhaus Būlāq drucken.¹⁹ Eine Übersetzung ins Türkische vertraute er Muṣṭafā Resmī Efendi an, einem bei der Tageszeitung *al-Waqā'i' al-Miṣrīya* angestellten Dolmetscher.²⁰ Meines Erachtens stellt Gordons *Muḥtaṣar* über-

13 Vgl. Shawan 1985, 144; Mestyan 2014, 645f.

14 Vgl. Ta'limcibaşı 1855, 4.

15 Monsieur Gordon kam gegen Ende des Jahres 1839 nach Kairo und wurde zum »Chef der fürstlichen Trompeter« an der Militärmusikschule in al-Ḥānqāh ernannt (Mestyan 2014, 643f. und 646).

16 Ta'limcibaşı 1855, 4.

17 Ebd., 1.

18 Ġārdūn verwendet keines der sonst zur Bezeichnung von westlicher Musik benutzten Adjektive, wie *ifranġīya* (wörtl. »fränkische«), später auch *ūrūbbīya* (europäische) und *ġarbīya* (westliche). Aus der Sicht eines Europäers mag dies auch überflüssig gewesen sein.

19 Ta'limcibaşı 1855, 3.

20 Ebd., 4. Über eine türkische Übersetzung liegen mir keine Informationen vor.

haupt den ersten Druck über Musiktheorie in arabischer Sprache dar.²¹ Bemerkenswert ist in jedem Fall die Tatsache, dass dieser erste Druck von der westlichen und nicht der arabischen Musik handelt. Außerdem ist die Druckqualität der darin enthaltenen Notenbeispiele im Vergleich zu vielen späteren Drucken erstaunlich gut.

In seinem Vorwort erhebt Gordon keinen Anspruch auf Originalität; er habe in »gekürzter und unkomplizierter Form« lediglich das weitergegeben, was er aus den Werken anderer Musiklehrer (*mu‘allimīn*) geschöpft habe.²² Da die meisten musikalischen Termini weder auf Arabisch noch auf Türkisch existierten, habe man es für angemessener gehalten, sie in der Originalsprache (Französisch und Italienisch) beizubehalten.²³ Das 36-seitige, in Form eines Katechismus verfasste Kompendium ist in 14 Paragraphen (*bunūd*, Sg. *band*) gegliedert und beinhaltet insgesamt 123 Fragen und ebenso viele unterschiedlich lange Antworten.

Paragraph 1 enthält eine Definition von Musik und die Erklärung der sieben Tonsilben und des Konzepts einer Tonleiter.²⁴ Musik wird als die Wissenschaft der Zusammensetzung von Tönen (*tarkīb al-aṣwāt*) definiert. Für ›Ton‹ wird hier das arabische Wort *ṣaut* (Pl. *aṣwāt*) benutzt, also eine wörtliche Übersetzung des französischen Worts ›son‹. Im Arabischen würde man für ›Ton‹ an dieser Stelle eher das Wort *nağma* (Pl. *nağamāt*) erwarten. Die Töne werden mittels ›Symbolen‹ (*iṣārāt*), die man ›Zeichen‹ (*‘alāmāt*; Sg. *‘alāma*; von frz. ›notes‹) nennt, dargestellt bzw. notiert. Die sieben Stammtöne sind *dō*, *rē*, *mī*, *fā*, *sōl*, *lā* und *sī*. Eine Tonleiter (*sullam*, wörtl. »Leiter«; von frz. ›échelle‹) wird aus acht aufsteigenden Tönen (*aṣwāt mutaṣā‘ida*) gebildet. Der achte Ton ist die Oktave (*ğawāb*) des Grundtons. Die folgende Abbildung aus dem *Muḥtaṣar* zeigt die diatonische (C-)Durtonleiter und soll die zwei darin vorkommenden Intervallarten, nämlich den Ganz- und den Halbtonschritt, optisch darstellen (Abb. 1).

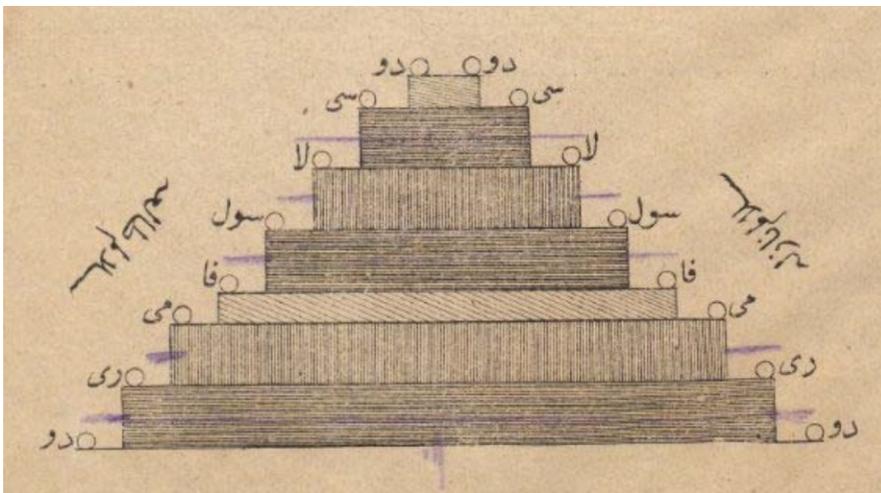


Abbildung 1: Graphische Darstellung der (Stamm-)Tonleiter (Ta‘līmcibaşı 1855, 5)

21 Vgl. Šurbağī 1963, 164 (Nr. 571).

22 Ta‘līmcibaşı 1855, 4.

23 Mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Entscheidung des Übersetzers.

24 Ta‘līmcibaşı 1855, 5.

Die mit einem lilafarbenen Stift horizontal gezogenen Linien auf der obigen Grafik stammen von einem späteren Benutzer des mir vorliegenden Exemplars²⁵ des *Muḥtaṣar*. Sie zeigen, dass die Ganztonschritte in zwei gleichgroße Halbtonschritte aufzuteilen sind, was aus der diatonisch-heptatonischen Leiter eine chromatische macht. Der spätere Benutzer war, wie sich herausstellte, Ḥasan al-Mamlūk (fl. 1922–33),²⁶ ein Musiklehrer und Komponist aus Kairo, der für seine Achtung der westlichen Musik und seinen frühen Versuch, die Gitarre nach einigen Adaptionen²⁷ in das arabische Musikinstrumentarium einzuführen, bekannt wurde (Abb. 2). Er nahm zudem am Kairoer Musikkongress von 1932 teil und war Mitglied der *Commission des modes, des rythmes, et de la composition* (*Laḡnat al-maḡāmāt wa-l-īqāʿ wa-t-taʿlīf*).²⁸ Ḥasan al-Mamlūk (im Folgenden abgekürzt als ›ḤM‹) kommentierte und ergänzte noch weitere Punkte in dem *Muḥtaṣar*. Diese werden im Folgenden mitberücksichtigt.



Abbildung 2: Ḥasan al-Mamlūk (Mamlūk 1922, 40)

Im zweiten Paragraphen des *Muḥtaṣar* werden folgende Begriffe eingeführt:²⁹

- Liniensystem (*miqyās*, wörtl. »Maß«, »Skala«; von frz. ›portée‹; ḤM: *mudarraḡ*, wörtl. »das Abgestufte«)
- Hilfslinien (*ḥuṭūt mukammila*, wörtl. »ergänzende Linien«; von frz. ›lignes supplémentaires‹)
- die G-, F- und C-Notenschlüssel (*mafātīḥ*, wörtl. »Schlüssel«; von frz. ›clés‹)
- die Platzierung der sieben Stammtöne auf das Liniensystem mit unterschiedlichen Notenschlüsseln.

Paragraph 3 behandelt:³⁰

- Takt (*wazn*, wörtl. »Maß«; von frz. ›mesure‹)
- Schlagfiguren (*daqq al-wazn*, wörtl. »Taktschlagen«; von frz. ›battre la mesure‹; ḤM: *īqāʿ*, wörtl. »das Fallenlassen« [eines Stabes zum Markieren von Metrum und Rhythmus]) (Abb. 3)

25 Das Exemplar liegt in der Universitätsbibliothek Harvard, *Middle Eastern Division* der *Widener Library*: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:2346532> (25.5.2018).

26 Vgl. die mit seinem Namen unterzeichneten handschriftlichen Notizen in *Taʿlīm cibaṣı* 1855, 28.

27 Er entfernte die Bünde, ersetzte die Metall- durch Darmsaiten und stimmte sie wie folgt: *d-e-a-d¹-g¹-c²* (Mamlūk 1922, 40–42).

28 *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 38, 137–163; Katz 2015, 310, 324.

29 *Taʿlīm cibaṣı* 1855, 6–9.

30 Ebd., 9–12.

- Notenwerte (*maqādir al-‘alāmāt*; von frz. ›durée des notes‹; ḤM: *azminah*; wörtl. »die Dauern«) und ihren Formen (*aškāl al-‘alāmāt*; von frz. ›figures de notes‹):
 - *rōnd* (von frz. ›ronde‹; ḤM: *rāḥa kāmila*, wörtl. »ganze Pause«)
 - *bilānš* (von frz. ›blanche‹; ḤM: *nišf rāḥa*, wörtl. »halbe Pause«)
 - *nuwār* (von frz. ›noire‹; ḤM: *rub‘ rāḥa*, wörtl. »Viertelpause«)
 - *kurōš* (von frz. ›croche‹; ḤM: *dū sinna*, wörtl. »einfach gezähnt«)
 - *dūbilkurōš* (von frz. ›double-croche‹; ḤM: *dū sinnatain*, wörtl. »zweifach gezähnt«)
 - *tirībilkurōš* (von frz. ›triple-croche‹; ḤM: *laḥḫa*, wörtl. »Augenblick«)
 - *kuwādrībilkurōš* (von frz. ›quadruple-croche‹; ḤM: *hunaiha*, wörtl. »Weilchen«).

Es ist deutlich, dass sich die Angaben von al-Mamlūk eher auf die Pausen- als auf die Notenwerte beziehen.

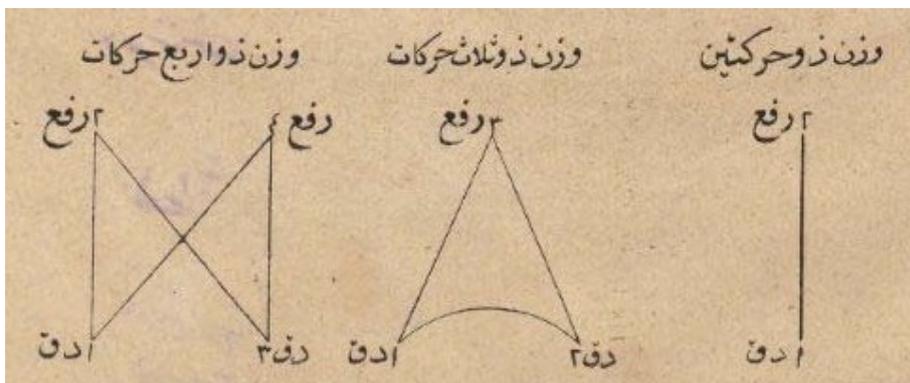


Abbildung 3: Schlagfigur des zwei-, drei- und vierteiligen Takts (Ta‘līmcibaşı 1855, 9)

Der Paragraph 4 behandelt die Pausenzeichen (*sakatāt*; von frz. ›silences‹) und ihre Formen (*aškāl as-sakatāt*; von frz. ›figures des silences‹),³¹ der Paragraph 5 die Punktierung (*nuqṭa*; von frz. ›point de prolongation‹).³² Der Paragraph 6 bespricht die Hauptintervalle (*masāfāt*; von frz. ›intervalles simples‹).³³ Al-Mamlūk fügte die Bezeichnungen der Töne innerhalb der Tonart hinzu:

- *asās* (wörtl. »Grund[ton]«; von frz. ›tonique‹)
- *fauq al-asās* (wörtl. »[der Ton] über dem Grund[ton]«; von frz. ›sus-tonique‹)
- *ausaṭ* (wörtl. »der mittlere [Ton]«; von frz. ›médiate‹)
- *mā taḥt aṭ-ṭābit* (wörtl. »der [Ton] unter dem festen [Ton]«; von frz. ›sous-dominante‹)
- *aṭ-ṭābit* (wörtl. »der feste [Ton]«; von frz. ›dominante‹)
- *mā fauq aṭ-ṭābit* (wörtl. »der [Ton] über dem festen [Ton]«; von frz. ›sus-dominante‹)
- *ḥassās* (wörtl. »der sensible [Ton]«; von frz. ›sensible‹)
- *ḡawāb* (wörtl. »die Antwort«; von frz. ›octave‹).

31 Ebd., 13f.

32 Ebd., 14–17.

33 Ebd., 17–19.

Die folgenden Paragraphen behandeln weitere terminologische Grundlagen:

Paragraph 7: Taktarten (*auzān*; von frz. ›*mesures*‹) und Taktstriche (*ḥuṭūṭ al-wazn*; von frz. ›*barres de mesure*‹);³⁴

Paragraph 8: Halte- und Bindebogen (*waṣṭ*; von frz. ›*Liaison de prolongation*‹), Triole (*tulātī*; von frz. ›*triolet*‹), Sextole (*sudāsī*; von frz. ›*sextole*‹), Synkopierung (*sinkōb*; von frz. ›*syncope*‹);³⁵

Paragraph 9: Vorzeichnung (von frz. ›*armature*‹), Versetzungszeichen (*iṣārāt at-taḡyīr*; von frz. ›*altération*‹) und ihre Wirkung;³⁶ die französischen Namen der Alterationszeichen werden beibehalten.³⁷

- *diyēz* (von frz. ›*dièse*‹)
- *ḍīf ad-diyēz* (von frz. ›*double dièse*‹)
- *bīmōl* (von frz. ›*bémol*‹)
- *ḍīf al-bīmōl* (von frz. ›*double bémol*‹)
- *bīkār* (von frz. ›*bécarre*‹);

Paragraph 10: Ton (*tōn*; von frz. ›*ton*‹), Halbton (*niṣf at-tōn*; von frz. ›*demi-ton*‹), Dur (*maqām kabīr*; von frz. ›*mode majeur*‹) und Molltonart (*maqām ṣaḡīr*; von frz. ›*mode mineur*‹);³⁸

Paragraph 11: Tonleitern (*salālim*; von frz. ›*échelles, gammes*‹) – diatonische Tonleiter (*mutasalsila*, wörtl. »fortlaufende«; von frz. ›*gamme diatonique*‹) (Bsp. 1) und chromatische Tonleiter (*krūmātīkī*; von frz. ›*gamme chromatique*‹);³⁹

Paragraph 12 lehrt, wie man die Tonarten (*ṭabaqāt*, wörtl. »Lagen«; frz. ›*gammes*‹) anhand der Vorzeichnung erkennt;⁴⁰

Paragraph 13: italienische Tempo- (*ḥaraka*; von frz. ›*mouvement*‹) und Dynamikbezeichnungen (*anwāf aṣ-ṣaut*; von frz. ›*nuances*‹); andere Vortragsanweisungen und -zeichen (*kalimāt wa-iṣārāt tābīʿa lahā*) werden jeweils mit ihrem Kürzel oder Symbol und ihrer Bedeutung bzw. Erklärung auf Arabisch angeführt;⁴¹

34 Ebd., 19–22.

35 Ebd., 22–24.

36 Um sich die Reihenfolge der Kreuze und Bs in der Vorzeichnung der #- und b-Tonleitern einfacher einzuprägen, ergänzte al-Mamlūk in Bleistift ein kurzes Merkgedicht im ägyptischen Volksmund (ebd., 25):

Wa-Mamlūkun lahū naẓmun / bihi n-naḡami l-kibīr yudras

Fa-kun farḥān wi-ḥfaẓ simlar / ṣoldof fado ṣolre lamis

Fa-ṣadri ṣ-ṣaṭri li-l-bīmōl / wi-bāʿi ṣ-ṣaṭri li-d-diyēs

Die Übersetzung lautet:

Mamlūk hat ein Gedicht gedichtet, / Mit dem das C-Dur erlernt wird.

Sei froh also und merke dir: / *Si - mi - la - re - sol - do - fa, fa - do - sol - re - la - mi - si.*

Der Anfang des Halbverses gilt dem *bémol* / Und der Rest des Halbverses dem *dièse*.

37 Ebd., 24f.

38 Ebd., 26.

39 Ebd., 26f.

40 Ebd., 28f. Al-Mamlūk fügte zu diesem Paragraphen einige hilfreiche Tipps hinzu, wie man eine Dur- oder Moll-Tonart einfacher bestimmen kann.

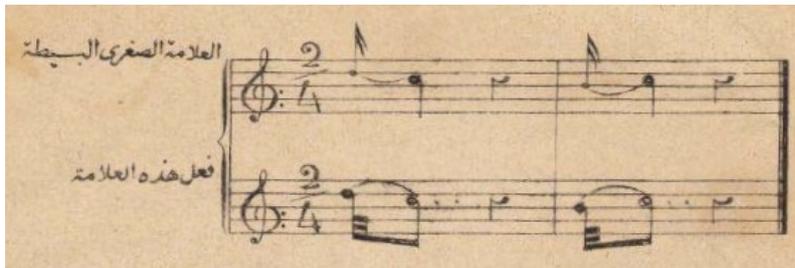
41 Ebd., 29–33.

Paragraph 14: Verzierungen (*‘alāmāt az-zīna*; von frz. ›ornements‹), darunter:⁴²

- langer Vorschlag (*al-‘alāma aṣ-ṣuġrā al-mamdūda*; von it. ›appoggiatura‹)
- kurzer Vorschlag (*al-‘alāma aṣ-ṣuġrā al-basīta*; von it. ›appoggiatura breve‹) (Bsp. 2)
- Nachschlag (*niṣf ġumla*)
- Schleifer (*ġumla*)
- Triller (*tril*; von frz. ›trille‹)
- andere Aufführungszeichen wie Oktavierungszeichen und andere Abkürzungen (*iḥtiṣārāt*; von frz. ›abrégations‹).



Beispiel 1: Die (melodische a-)Moll-Tonleiter (Ta‘līmcibaşı 1855, 27)



Beispiel 2: Notierung und Ausführung des kurzen Vorschlags (Ta‘līmcibaşı 1855, 34)

Aus den obigen Ausführungen ergibt sich, dass Gordon seinem am Anfang des Kompendiums verkündeten Vorhaben, sich auf die wesentlichen Grundlagen der (westlichen) Musiklehre und Notenschrift zu beschränken, treu geblieben ist. Das in aller Kürze präsentierte Material muss für Unterrichtszwecke völlig ausreichend gewesen sein, zumal das Kompendium hauptsächlich für Bläser und Perkussionisten, aus denen sich die Militärkapellen zusammensetzten, vorgesehen war. Mit der Behandlung von Themen wie Akkorden, Harmonik usw. hätte man über das erstrebte Ziel hinausgeschossen. Drei Wege im Umgang mit den fremdsprachigen Termini können festgehalten werden:

1. Einige Termini werden in der Originalsprache beibehalten und in transliterierter Form wiedergegeben. Sie werden lediglich verbal oder bildlich dargestellt, so etwa *ronde*, *blanche*, *noire* und die restlichen französischen Namen der Notenformen, oder *syncope* sowie *bémol*, *dièse* und die restlichen Versetzungszeichen. Die meisten dieser Termini wurden nach Gordons Schrift im Laufe der Zeit, jedoch ohne sich durchzusetzen, ins Arabische übertragen (dies gilt etwa für die oben von al-Mamlūk ergänzten Namen der Notenformen).

42 Ebd., 33–36.

2. Die zweite Gruppe umfasst Termini, die ins Arabische übersetzt sind und zugleich nach der Originalsprache transliteriert werden. Ein Beispiel sind alle italienischen Tempo- und Dynamikbezeichnungen (z. B. *iskērtsandō* für it. »scherzando«, zugleich übersetzt als *laṭīfa*, wörtl. »fein«, »zart«, »zierlich«, »höflich«, »elegant« usw.). Ähnlich wie die arabischen Termini der ersten Gruppe fanden auch die ins Arabische übertragenen Tempo- und Dynamikbezeichnungen sehr wenig Verbreitung und Anwendung.
3. Die dritte Gruppe betrifft Termini, die direkt ins Arabische übersetzt werden, ohne das fremdsprachige Original anzugeben. Während die meisten dieser Termini wörtlich übersetzt sind, wird ein kleiner Teil nur sinngemäß übertragen (wie z. B. *ṭabaqāt*, wörtl. »Lagen«, für »Tonarten«, oder *mutasalsila*, wörtl. »fortlaufende«, für »diatonisch«, oder *kabīr*, wörtl. »groß«, für frz. »majeur«) oder durch einen in der arabischen Musiktheorie gängigeren Terminus für ein ähnliches Phänomen ersetzt (wie z. B. *maqām* für frz. »mode«).

Dass Gordons *Muḥtaṣar* bis ins 20. Jahrhundert hinein als Quelle zum Erlernen der Grundlagen der (westlichen) Musiktheorie herangezogen wurde, konnte am Beispiel des Kairoer Musiklehrers Ḥasan al-Mamlūk nachgewiesen werden.⁴³ Auch Muḥammad Kāmil al-Ḥulaī (1881–1931) muss es in der Hand gehabt haben; dem *Muḥtaṣar* hat er mit Sicherheit die Idee zu seiner Veranschaulichung der Intervallstruktur der arabischen Haupttonleiter in seiner 1904 erschienenen Schrift *Kitāb al-mūsīqā aš-šarqī* (Das orientalische Buch der Musik) zu verdanken (Abb. 4).

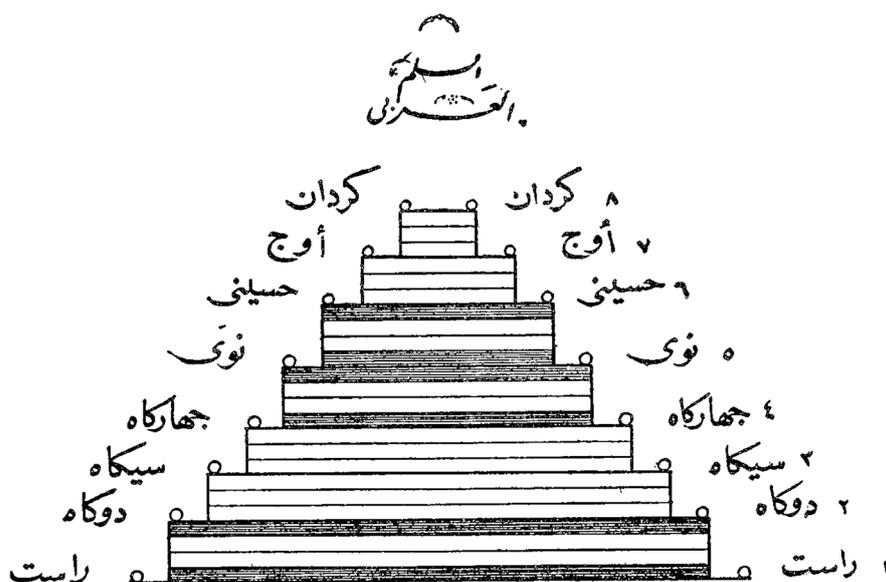


Abbildung 4: Intervallstruktur der arabischen Haupttonleiter (Ḥulaī 1904, 29)

1.2. Die westlichen Missionare und die Verbreitung westlicher Musiktheorie

Die amerikanischen und europäischen Missionare im osmanischen Syrien räumten, neben der direkten Verkündung des Wortes Gottes, der Bildung und der medizinischen Versorgung der multikonfessionellen Bevölkerung höchste Priorität ein. Sie glaubten da-

43 Vgl. auch *Našra* 1932, 25 und 68.

durch den nicht-christlichen, ›predigtresistenten‹ muslimischen Anteil der Bevölkerung besser zu erreichen.⁴⁴ Ein wichtiger Schritt in diese Richtung war sicherlich die Einführung der ersten Druckerei aus Malta im Jahre 1834.⁴⁵ Die Druckerei diente vor allem der Veröffentlichung christlicher Literatur in arabischer Sprache. Die ersten Schulen wurden 1824 in Beirut gegründet. Von dort breiteten sich die Schulen im ganzen Land aus. 1897 waren es bereits 132 Schulen mit 6200 Schüler*innen mit einem Mädchenanteil von einem Drittel.⁴⁶ Anfangs wurde nur Lesen und Schreiben unterrichtet. Den Mädchen wurden zusätzlich hauswirtschaftliche Kompetenzen (z. B. Nähen) beigebracht. Im Laufe der Zeit nahmen die Lehrfächer zu. Es wurde Unterricht in Geographie, Arithmetik, Grammatik, Botanik, Physiologie, Astronomie, Fragen der Heiligen Schrift, Kirchengeschichte, Moralphilosophie, Zeichnen, Englisch, Französisch und sakraler Musik erteilt.⁴⁷ Obwohl als ein freiwilliges Fach behandelt, legten die amerikanischen Missionare großen Wert auf den Musikunterricht. Henry Harris Jessup (1832–1910),⁴⁸ ein Presbyterianer, der seine ganze Berufslaufbahn (53 Jahre) evangelischer Missionsarbeit in Syrien widmete, schrieb 1862 in einem Brief an Charles S. Robinson (1829–1899), einen New Yorker Pastor und Musikliebhaber:

It has sometimes been a question with me whether the Arab race is capable of learning to sing Western music well. (This is partially due to the one-third intervals between the whole notes as against our one-half intervals.) The native music of the East is so monotonous and minor in its melody (harmony is unknown), so unlike the sacred melodies of Christian lands, that it appeared to me at one time that the Arabs could not learn to sing our tunes. It is difficult for the adults to sing correctly. They sing with the spirit, but not with the understanding, when using our Western tunes. But the children can sing anything, and carry the soprano and alto in duets with great success. All that is needed is patient instruction. [...] They sing in school, in the street, at home, in the Sabbath-school, in public worship, and at the missionary society meetings.⁴⁹

Nichts habe ihm, so H. H. Jessup, während seiner Missionsarbeit mehr Freude bereitet, als die Kinder in Syrien beim Singen zu erleben. Sein Erfolgsrezept lautete ganz einfach: »patient instruction«. Er setzte deutlich auf die Aufnahmefähigkeit, Lernbereitschaft und leichte Beeinflussbarkeit der Kinder im Gegensatz zu den Erwachsenen.

Den Missionaren war es von Anfang an wichtig, einen Gemeindegottesdienst auf Arabisch in den Gottesdienst einzuführen. Dies wird aus Eli Smiths (1801–1857)⁵⁰ Einleitung zu seiner englischen Übersetzung von *ar-Risāla aš-Šihābīya fī ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* (Das Šihābitische Sendeschreiben über die Kunst der Musik, ca. 1840; engl. Übersetzung 1847)

44 »The Moslems especially could not be reached by preaching. The most that could be done for them was through the Press and the school« (Nelson 1897, 360). Ferner: »Patients come from all parts of Syria and from Egypt, and carry back with them to their homes impressions of Christian love as well as direct gospel teaching. [...] Many of these are Moslems, and, they hear the gospel read and explained before receiving medical attention« (ebd., 364f.).

45 Ebd., 352.

46 Ebd., 355f.

47 H. H. Jessup 1872, 52, 81f., 98f., 104, 125 und 316; Nelson 1897, 355ff.; siehe auch Diab 1983; ʿAwad 1969, 265ff.

48 Zur Biographie siehe Horner 1998, 331b.

49 Zitiert bei H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 251.

50 Zur Biographie siehe Stowe 1998, 626a–b.

des syrisch-libanesischen Arztes Mīḥāʾīl Mušāqa (1800–1888) klar ersichtlich; seine Untersuchungen des Texts von Mušāqa, schreibt Smith, waren nicht

in consequence of a knowledge of the science of music, or of any particular taste for it [...]; but in consequence of the necessities of my calling. The mission[,] with which I am connected, has not yet succeeded in introducing singing into Arabic worship. The obstacles[,] which have prevented, are two; *one*, the peculiarities of Arabic versification, the *other*, the equally strong peculiarities of Arab music. The former is such, that a hymn composed according to Arabic rules of prosody, would, in very few cases, if any, be adapted to our tunes; and one composed according to our rules, would be still less adapted to Arab taste.⁵¹

Ferner führt er aus:

not only do we find the singing of the Arabs no music to us, but our musicians have found it very difficult, often impossible, to detect the nature of their intervals, or imitate their tunes. The first intimation I had of the nature of the difficulty, was derived from observing, that a native singer, in attempting to repeat the octave in company with one of our musical instruments, did not observe the same intervals, and of course the two were not at every note in unison. Subsequently one of my colleagues attempted to write Arab tunes on our stave, and found that he was unable to do it, owing to some peculiarity in the intervals.⁵²

In der Zeit danach gab es von einigen amerikanischen Missionaren und arabischen Dichtern unterschiedliche und zum Teil erfolgreiche Bestrebungen, arabische protestantische Kirchenlieder über vorwiegend europäische und amerikanische, aber auch arabische Melodien für den Gottesdienst und Schulgebrauch zu schreiben.⁵³ Das erste Gesangbuch stammt aus dem Jahr 1873.⁵⁴ Es wurde von Edwin Lewis erstellt, der von 1870 bis 1882 Professor für Chemie, Geologie und Physik am *Syrian Protestant College* war. Seinem *Taṭrīb al-ādān fī ṣināʿat al-alḥān* (Entzückung der Ohren in der Kunst der Musik, 1873) folgten weitere Gesangbücher wie die zweite Auflage von Ilyās Ṣāliḥ al-Lādiqīs (1836–1885) *Bahğat aḍ-ḍamīr fī naẓmi l-mazāmīr* (Die Freude des Gewissens über die Versifizierung der Psalmen, 1882; die erste Auflage von 1875 enthält keine Melodien). Die Noten samt weiteren Aufführungshinweisen in der zweiten Auflage wurden von dem in Asyūṭ stationierten englischen Missionar Yūḥannā Hūğ (John Hogg; gest. 1886)⁵⁵ ergänzt.⁵⁶ Hogg, ein offenbar begnadeter Sänger, unterrichtete Vokalmusik an den Missionarschulen in Alexandria und Asyūṭ.⁵⁷ Er entschied sich, die Melodien von rechts nach links und gleich mittels zweier Notationsverfahren wiederzugeben, nämlich der Fünflinien- und der *Tonic Sol-fa*-Notation (Bsp. 3, vgl. 1.2.2.).

51 Smith 1847, 173.

52 Ebd., 173f.

53 Vgl. Anonymus 1897a, 54f.; Moreh 1976, 28f.; Racy 1986, 415; Racy 2001, 340.

54 Lewis 1873.

55 Vgl. Watson 1904, 368 und 372–379.

56 Vgl. Lādiqī 1882, 6f.

57 Watson 1904, 115, 446 und 451.

المزمور ٤ ٢٤

المزمور الرابع

Melody. C. M. الاستنارة ٨ و ٦

منية الحكيم الوحيدة وبغية الفهم الفريدة

م | ا | اله بري لي استجب | عند تضرعي
 ^ | | في الضيق قد رحبت لي | صلاتي اسمع

- الله قد اعم على

Beispiel 3: Eine Seite aus *Bahğat ađ-đamīr* mit zwei Notationsverfahren (Lāđiqī 1882, 24)

Ein weiteres Gesangbuch mit Melodien in westlicher Liniennotation ist *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-ağānī rūḥīya muwaqqa‘a ‘alā alḥān muwāfiqa* (Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien, 1885) von Samuel Jessup und George Ford. Es gibt zwei leicht unterschiedliche Auflagen dieses Gesangbuches, die im selben Jahr erschienen sind.⁵⁸ Nur eine von ihnen aber weist das Approbationssiegel des

58 S. Jessup 1885a; S. Jessup 1885b.

Syrischen Bildungsrats (*bi-ruḥṣat Mağlis Maʿārif Wilāyat Sūrīya al-Ġalīla*) auf dem Titelblatt auf,⁵⁹ was diese Auflage für den Schulgebrauch und ähnliche Zwecke zulässig machte.⁶⁰

Unter diesen Veröffentlichungen nimmt Edwin Lewis *Taṭrīb al-ādān* aus dem Jahr 1873 eine Sonderstellung ein. Als einziges der genannten Gesangbücher enthält es eine Einführung in die Grundlagen der westlichen Musiktheorie und Notation. Diese Einführung soll im Folgenden näher betrachtet werden.

1.2.1. *Taṭrīb al-ādān fī ṣināʿat al-alḥān* (1873)

In der Einleitung offenbart Edwin Lewis einige Beweggründe für die Zusammenstellung seines Werks. Für ihn sei die Tonkunst (*fann al-mūsīqā*) ein regelbasiertes und in den meisten Ländern allgemein verbreitetes Wissen (*ʿilm qānūnī wa-ʿumūmī*). Erfahrungsgemäß könne nichts so das »Herz erweichen« und den »Verstand schärfen« wie die Musik. Von daher sei es notwendig, »musikalisches Wissen in den arabischen Ländern« zu verbreiten.⁶¹ Lewis gibt zwar zu, dass es musiktheoretische Schriften in arabischer Sprache gibt, behauptet jedoch, dass sie äußerst kompliziert und nur einer kleinen Gruppe von Fachleuten zugänglich seien. Die Araber hätten zudem keine Sammlungen, in denen, wie etwa in Europa, Weisen (*alḥān*) notiert (*ḍabṭihā bi-ḥurūfin wa-ʿalāmāt*) sind. Kein Fremder (*ağnabī*) könne daher, wenn auch in dieser Kunst sehr erfahren (*māhir*), eine einzige arabische Melodie (*laḥn ʿarabī*) vortragen (*yurannim*), ohne diese vorher direkt von Arabern gelernt zu haben.⁶² Lewis bemerkt, dass dies auch der Grund sei, weshalb unter den arabischen Musikkundigen mehrere Versionen ein und derselben Weise kursierten. Man könne nie wissen, welche von ihnen die richtige (*ṣaḥīḥa*) sei. Lewis ist der Überzeugung, dass die westliche Notation (*al-ʿalāmāt al-mūsīqīya*, wörtl. »die musikalischen Zeichen«) überschaubar und, auch für Kinder, leicht zu begreifen sei.⁶³ Sie sei in vielen Ländern, wie Italien, Österreich, Deutschland, Frankreich, Spanien, England und Amerika, allgemeingültig, so Lewis. Mittels ihrer könne jede Nation die Melodien anderer Nationen leicht singen. Einmal niedergeschrieben, könnten die arabischen Weisen und Hymnen für alle Ewigkeit bewahrt werden. Schließlich drückt Lewis seine Hoffnung aus, dass die kommenden Generationen das Lesen und Schreiben von Musik gut meistern, um ihre nationalen Weisen rein zu bewahren und somit Gott angemessen zu preisen.⁶⁴

Der musiktheoretische Teil von *Taṭrīb al-ādān* ist in neun Kapitel gegliedert. Im ersten Kapitel »über das Wesen der Musik« (*fī ḥaqīqat al-mūsīqā*) wird die Musik als eine Wissenschaft definiert, die sich mit dem Komponieren (*taʿlīf*) von für das Ohr angenehmen Melodien (*alḥān*) befasst.⁶⁵ Eine Melodie besteht aus dem Aufeinanderfolgen von unter-

59 S. Jessup 1885b.

60 H. H. Jessup 1910, Bd. 2, 505 und 812; vgl. ʿAwaḍ 1969, 257f.

61 Lewis 1873, 2.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd., 3.

schiedlich hohen und tiefen Tönen (*nağamāt*).⁶⁶ Die Melodien wurden früher »aural/oral tradiert« (*tuḥfaẓ bi-s-samāʿ*), bemerkt Lewis. Im Laufe der Zeit hätten die Menschen das Bedürfnis verspürt, die wachsende Anzahl an Melodien schriftlich zu fixieren. Da die Töne der Melodien sich durch ihre Höhe und Dauer unterscheiden, müsse die Verschriftlichungsmethode in erster Linie diese beiden Faktoren berücksichtigen und widerspiegeln, so Lewis. Die Musiker (*mūsīqīyūn*) hätten sich bemüht, Notationsformen zu erfinden, die diesen Zweck erfüllen. Der Zeichenvorrat hätte mit der Zeit ständig zugenommen, und mit ihm auch die Anzahl an Regeln. Die Fünfliniennotation sei das Ergebnis vieler Jahre harter Arbeit. Wegen ihrer Tauglichkeit habe sie Verwendung bei vielen Völkern unterschiedlicher »Rassen« (*ağnās*) und »Sprachen« (*luğāt*) gefunden.

Im zweiten Kapitel werden die Noten- und die entsprechenden Pausenwerte besprochen.⁶⁷ Lewis übersetzt die englischen Bezeichnungen der Noten wortgetreu ins Arabische: *ʿalāma kāmila* für ›whole note‹, *nişf ʿalāma* für ›half note‹, *rubʿu ʿalāma* für ›quarter note‹ usw. Er zeigt auch, welche Noten zu Gruppen mit Balken zusammengefasst werden. Ähnlich verfährt er mit den Pausen (*waqf*: *waqf kāmila* für ›whole rest‹, *nişf waqf* für ›half rest‹ usw.). Darauf erklärt er die Punktierung (*nuqṭa*; von engl. ›dot‹) und die Fermate (*māsik*; von engl. ›hold‹), den Haltebogen (*rābit*; von engl. ›tie‹), und wie man *staccato* und Triolen notiert.

Im dritten Kapitel wird erklärt, was eine Oktave (*martaba*, *dīwān*) ist.⁶⁸ Jeder Ton habe einen oberen (*ğawāb*) und einen unteren Oktavton (*qarār*). Die Stammtöne (*aqsām*, *darağāt*, *abrāğ*; von engl. ›pitch‹, ›degree‹) seien: *dō*, *rē*, *mī*, *fā*, *sōl*, *lā* und *sī*.⁶⁹ Darauf wird die Intervallstruktur der diatonischen Tonleiter erklärt; Lewis verwendet zwei Intervallbezeichnungen: eine *darağā kāmila* für den Ganzton und eine *nişf darağā* für den Halbton (von engl. ›whole tone‹ und ›half tone‹).

Kapitel 4 bespricht das Liniensystem (*as-sullam al-mūsīqī*, wörtl. »musikalische Leiter«; von engl. ›stave‹) und die Hilfslinien (*ḥuṭūṭ qaşīra*, wörtl. »kurze Linien«; von engl. ›ledger lines‹).⁷⁰ Dann werden der G- und F-Schlüssel (*ʿalāmat aṣ-ṣaut al-murtafiʿ wa-l-munḥafid*; wörtl. »Zeichen der hohen und der tiefen Stimme«; von engl. ›treble clef‹ und ›bass clef‹) veranschaulicht, jedoch verkehrt herum und am rechten Ende des Systems platziert (Bsp. 4).

66 Diese Formulierungen erinnern auffällig an *ar-Risāla aš-Šihābīya* des syrisch-libanesischen Arztes Miḥāʿil Mušāqa (1800–1888). Seine Einleitung (*muqaddima*) trägt auch die Überschrift »über das Wesen der Musik« (*fi ḥaqīqat al-mūsīqā*) (Mušāqa 1899, 7). Mušāqas *Risāla* ist im arabischen Original zwar erstmals 26 Jahre später als *Taṭrīb al-āḍān* in Druck erschienen, war aber schon 1840 entstanden und 1847, wie bereits erwähnt, von Eli Smith ins Englische übertragen und veröffentlicht worden; vgl. Smith 1847.

67 Lewis 1873, 3–6.

68 Ebd., 7. Auch diese Passage erinnert an die *ar-Risāla aš-Šihābīya*; vgl. Mušāqa 1899, 9.

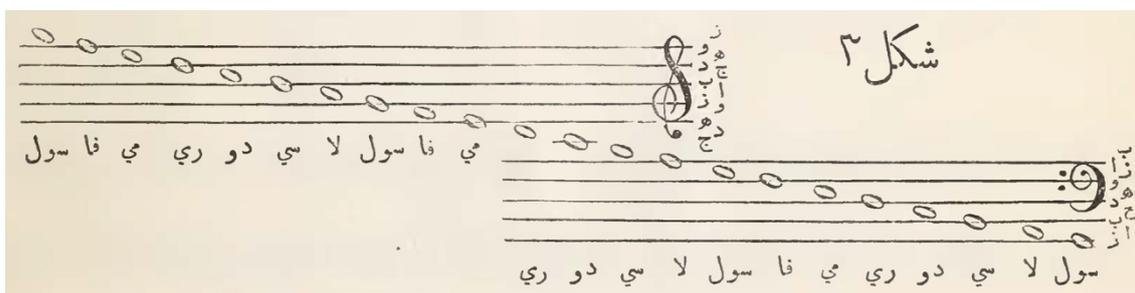
69 Im Original: سبي، لا، سول، فا، مي، زي، دو. Die Kurzvokale sind vermutlich als ein Hinweis auf die richtige Aussprache der Tonsilben zu verstehen; phonetisch gesprochen also: /dɔʊ/ und nicht /duː/, /ɛɪ/ nicht /iː/, /fɑː/ nicht /fæː/, /soʊl/ nicht /suːl/ und /lɑː/ nicht /læː/. Die Tonsilben *mī* und *sī* können Araber*innen richtig aussprechen. Lewis gibt سبي (*sī*) an; im anglierten *Solfège*-System wird *si* durch *te* (/tiː/) ersetzt (McNaught 1892/93, 45).

70 Lewis 1873, 7–9.



Beispiel 4: G- und F-Schlüssel (Lewis 1873, 8)

An dieser Stelle wird zum ersten Mal klar, dass Lewis die Notenschrift dem Verlauf der arabischen Schrift anpassen will. Alle darauffolgenden Beispiele und Notationen verlaufen von rechts nach links (vgl. Bsp. 6). Den fünf Hauptlinien und den vier Zwischenräumen des oberen und unteren Systems werden Buchstaben aus dem arabischen Alphabet zugewiesen. Dem dritten Buchstaben *c* im lateinischen Alphabet entspricht der dritte Buchstabe ج (ǧ) im arabischen. Auf einem Klaviersystem (mit G- und F-Schlüssel) entspricht ج somit *c*, *c*¹ und *c*² usw. (Bsp. 5).



Beispiel 5: Das arabische Alphabet zur Bezeichnung der Linien und Zwischenräume des Systems (Lewis 1873, 8)

Das fünfte Kapitel behandelt die Taktaufteilung (*taqṭīr al-alḥān*), Taktarten und -zeichen, die Schlagfiguren und das Taktschlagen.⁷¹ Den Takt nennt Lewis *ḥaql* (Pl. *ḥuqūl*; von engl. ›bar‹, ›measure‹) und den Taktstrich *fāṣil* (Pl. *fawāṣil*; von engl. ›bar line‹).

Kapitel 6 handelt von der Erhöhung und Erniedrigung der Stammtöne (*fī r-rafʿ wa-l-ḥafḍ*), den Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen (*ʿalāmāt ar-rafʿ wa-l-ḥafḍ*; von engl. ›accidentals‹), dem Auflösungszeichen (*muraǧǧīʿ*; von engl. ›natural sign‹), sowie der chromatischen Tonleiter (*ad-dīwān al-krōmatik*; von engl. ›chromatic scale‹).⁷² Diese bestehe aus den sieben Stammtönen und fünf weiteren Nebentönen (*naǧamāt farʿīya*; von engl. ›chromatic semitones‹), welche die fünf Ganztonschritte der diatonischen Tonleiter halbieren. In der Regel verweende man das Erhöhungszeichen bei einer aufsteigenden Tonfolge und das Erniedrigungszeichen bei einer absteigenden Tonfolge. Lewis geht bei seiner Darstellung deutlich von der gleichstufigen Stimmung mit ihren enharmonischen Verwechslungen aus. Um den Gesang der chromatischen Halbtöne zu erleichtern, werden die Tonsilben leicht modifiziert: Für die erhöhten Töne werde aus *dō dī*, aus *rē rī*, aus *fā fī* usw. Für die erniedrigten Töne werde aus *rē rai* (/reɪ/), aus *mī mai* (/meɪ/), aus *sōl sai* (/seɪ/), aus *lā lai* (/leɪ/), aus *sī sai* (/seɪ/). Hier lassen sich Spuren des *Tonic Sol-fa* finden (vgl. 1.2.2.). Die chromatischen Halbtöne könnten sonst auch ganz einfach mithilfe der Partizipien ›erhöht‹ und ›erniedrigt‹ ausgedrückt werden.

71 Ebd., 9–11.

72 Ebd., 12–14.

Die Generalvorzeichen (*mafātīḥ fī l-alḥān*; von engl. ›key signatures‹) sind das Thema des siebten Kapitels.⁷³ Aus diesem Kapitel wird ersichtlich, dass Lewis vom sogenannten ›movable doh‹-Prinzip ausgeht, nach dem das *doh* als Tonika auf alle Stufen der diatonischen Tonleiter gesetzt werden kann.⁷⁴ Die Tonika von jeder Tonart heißt stets *doh*.

Im Kapitel 8 geht es um Konsonanz (*ittifāq*) und Harmonie (*ṭaṭan*);⁷⁵ da der arabische Gesang (*at-tarannum al-ʿarabī*) einstimmig sei, singe jeder Sänger (*murannim*) genau das, was die anderen Sänger singen. Die meisten Melodien (*alḥān*) in den Kirchen seien im Gegensatz dazu mehrstimmig; ihre Schönheit hänge von der Harmonie ab. In den arabischen Kirchen würden die Melodien einstimmig gesungen und verlören dadurch viel von ihrer Kraft zu entzücken und das Volk wende sich von ihnen ab. Die vollkommene Musik (*al-mūsīqā al-kāmila*) jedoch bestehe aus Melodie und Harmonie. Im Chor gebe es vier Stimmgruppen (*aqsām*), den Stimmlagen entsprechend: Sopran (*soprānō*) für die hohen weiblichen Stimmen, Alt (*altō*) für die tiefen weiblichen Stimmen, Tenor (*tenor*) für die hohen männlichen Stimmen und Bass (*bās*) für die tiefen männlichen Stimmen. Für den vierstimmigen Satz benötige man zwei parallel verlaufende, mit einer eckigen Klammer verbundene Notensysteme. Das obere System mit dem G-Schlüssel (*sullam al-ḡawāb*) sei den weiblichen Stimmen vorbehalten, das untere mit dem F-Schlüssel (*sullam al-qarār*) den männlichen. Die Hauptmelodie (*laḥn*) liege in der Sopranstimme. Die restlichen drei Stimmen bildeten die Harmonik (*ṭaṭan*).

Das neunte und letzte Kapitel führt in die darauf folgenden Übungen (*tamārīn*) ein und erklärt einige weitere Zeichen, wie das Wiederholungszeichen, das Dal-Segno-Symbol und die Endmarkierung *ḥ* (*n* für *nihāya*, wörtl. »Ende«).⁷⁶ Es enthält auch praktische Tipps zur Übung und zum Singen. Auf diesen theoretischen Teil folgen 33 praktische Beispiele.⁷⁷

Taṭrīb al-āḍān ist somit der erste wirkliche Beitrag zur Erfüllung des von Eli Smith oben zitierten Plans der evangelischen Missionare, den (mehrstimmigen) Gesang in den arabischen Gottesdienst einzuführen. Die Bedeutung von Lewis' Gesangbuch ist jedoch weniger auf die darin enthaltenen notierten Gesänge zurückzuführen, als auf die ihnen vorangestellte Einführung in die Grundlagen der (westlichen) Musik und Notation. Diese Einführung bietet zum ersten Mal einen Schlüssel in arabischer Sprache zum Verstehen und Lesen der darauf folgenden Notate. Bis auf die Tonsilben und Namen der Stimmlagen werden alle musikalischen Termini, die Lewis verwendet, vom Englischen ins Arabische übersetzt. Es gelingt Lewis damit, vollständig ohne englische Termini auszukommen und die Grundlagen der europäischen Musiktheorie in einem arabischen Gewand zu präsentieren. Kein einziges Mal bezeichnete er die behandelte Musiktheorie als ›westlich‹ oder ›europäisch‹.

73 Ebd., 14–21.

74 Im Gegensatz zu den ›fixed doh‹-Systemen, einschließlich jener von John Hullah (1812–1884) und Joseph Mainzer (1801–1851); vgl. Rainbow/McGuire 2014 und Taylor 1896/97.

75 Lewis 1873, 22f.

76 Ebd., 23–25.

77 Ebd., 25–32.

٨٢ يسوع المسيح
Valentia C. M. رئيس الاحبار ٦ و ٨

فُومُوا نَسِجْ كُلَّنَا لِرِيسِ الْأَحْبَارِ
أَسْمَا هُوْنَا مَكْتُوبَةٌ فِي صَدْرِهِ الْخُنَّازِ

الترنيمية الثامنة والخمسون كون يسوع رئيس الاحبار (تر ١١)

يَعْرِفُ ضَعْفَ أَهْلِهَا وَيَدْفَعُ الْخَطَرَ لَا سَبَبَ يَقْدِرُ أَنْ يُجِدَّ حُبَّ ذَاكَ مَاتَ هُنَا عَنَّا كَمَا يَجَالِنَا هُنَاكَ فَلَنَذْكُرِ الْفَضْلَ وَلَا نَسْتَعِجِي بِأَسْمِهِ وَلَنَعْتَرِفْ شِفَاهُنَا بِشُكْرِ جِلْبِهِ	١ فُومُوا نَسِجْ كُلَّنَا لِرِيسِ الْأَحْبَارِ أَسْمَا هُوْنَا مَكْتُوبَةٌ فِي صَدْرِهِ الْخُنَّازِ ٢ قَدْ غَسَلَتْ دِمَاؤُهُ أَوَّارِنَا هُنَا وَهُوَ هُنَاكَ شَافِعٌ طُولَ الْمَدَى بِنَا ٣ إِذْ لَمْ يَزَلْ مُسْرَبِلًا طَبِيعَةَ الْبَشَرِ
--	---

11

Beispiel 6: Eine Seite aus *Taṭrīb al-āḍān* (Lewis 1873, 2)

Die Leserichtung der musikalischen Notation folgt dem unterlegten arabischen Text (von rechts nach links), ohne dass diese wichtige Anpassung mit einem einzigen Wort erwähnt wird. Alle späteren Kompilatoren von evangelischen Gesangbüchern mit arabischem Text

sind dieser Konvention gefolgt.⁷⁸ Der schulische Musikunterricht und die Einführung des mehrstimmigen Gemeindegesangs in den arabischen Gottesdienst haben für die amerikanischen Missionare ihren Zweck erfüllt. Rückblickend resümierte H. H. Jessup voller Stolz, dass die »sacred music« seither »great triumphs« in Syrien feierte; es wurden »thousands of copies of our hymn and tune books« verkauft, »the teachers of boarding-schools for boys and girls have trained their pupils to sing«, »pianos have become quite common«, »the Oriental taste is becoming gradually inclined to European musical standards«, und die Stimmen von Frauen und Mädchen dürfen in den orientalischen Kirchen erklingen.⁷⁹ Jessup glaubt, dass die Idee der Harmonik kein inhärentes Merkmal europäischer Tradition sei, sondern eine Frage der »Kultivierung«.⁸⁰ Als Beleg für diese fruchtbare Politik führt Jessup einige »cases of musical genius« an: erstens einen gewissen Ibrāhīm, der an der Blindenschule von Mr. Mott das Spiel mehrerer Instrumente und den Gesang in drei Stimmlagen (Bass, Tenor und Sopran) gelernt habe. Er sei ca. 1890 in die *Royal Normal Musical College* für Blinde in London aufgenommen worden, wo er ein Diplom mit Auszeichnung erworben und schließlich als Klavierstimmer gearbeitet habe.⁸¹ Zweitens wird Wadīa (Wadī Šabrā, 1867–1952)⁸² genannt und dessen Schwester, die Organistin an der *Syrian Evangelical Church* in Beirut wurde.⁸³ Alle Genannten seien Absolvent*innen von Missionsschulen und zeigten so »what may be anticipated when Christian education becomes general in the East«.⁸⁴

Als Lehrbuch über die westliche Musiklehre reichte die Bekanntheit des *Taṭrīb al-ādān* über die Grenze der Schule und Gemeinde hinaus. In ihrer Ausgabe vom Januar 1897 veröffentlichte die syrisch-ägyptische Zeitschrift *al-Muqtaṭaf* eine Antwort ihrer Redaktion auf die Frage eines gewissen Rizqallāh aus Asyūṭ, der wissen wollte, ob es »Bücher in arabischer Sprache« gebe, welche die »Tonkunst« (*fann al-mūsīqā*) lehrten. Die Redaktion nannte daraufhin das »Büchlein« (*kurrās ṣaġīr*) des »Doktors Lewis« (*duktūr Luwīs*).⁸⁵ Offensichtlich waren solche Bücher also gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch Mangelwa-

78 Die linksläufige, vor allem der Vokalmusik dienliche Schreibrichtung der Noten konnte sich im Nachhinein allerdings nicht durchsetzen. Dieser im Gegensatz zu vielen anderen westlichen Anregungen auf musikalischem Gebiet vernünftige Vorschlag kann als wirklich sinnvolle Form der Rezeption im Sinne der lokalen Tradition gewertet werden. Zu dieser Überzeugung gelangte auch Amīn ad-Dīk (1902, 101). Der Behauptung, dass diese Methode »deshalb keinen Erfolg [hatte], weil zum Zeitpunkt ihrer Entwicklung die Notenschrift in den arabischen Ländern bereits eingeführt war, und sich die Musiker bereits daran gewöhnt hatten, Noten von links nach rechts zu lesen« (Mallah 1996, 287), fehlt es an Indizien. Heute greifen immer noch einige der besten Sänger*innen der arabischen Welt zu dieser Methode und ›schwören darauf‹ (so etwa die große libanesische Sängerin Fadia Tomb el-Hage).

79 H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 251f.

80 Ebd., Bd. 1, 252.

81 Ebd., Bd. 1, 252; Bd. 2, 566.

82 Vgl. ʿArafa 1947, 110f.; Ğundī 1954, 354f.

83 H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 252; Bd. 2, 566.

84 Ebd., Bd. 2, 566.

85 Anonymus 1897b, 66; erwähnt auch von Racy (1983, 166). Eine ähnliche Anfrage aus Nazaret nach dem Vorhandensein von Notendruckten (*nuwaṭ maṭbūʿa*) arabischer Musik war bereits im Juli 1881 an *al-Muqtaṭaf* gerichtet worden. Als Antwort verwies die Redaktion auf einige Stücke, welche in den für die türkischen Militärmusikkapellen bestimmten Notendruckten, in einem griechischen, in Istanbul erschienenen Notendruck (in der Chrysanthos-Notation) sowie in dem Gesangbuch von Edwin Lewis zu finden seien; siehe Anonymus 1881, 53.

re, wenn man bedenkt, wie viele westliche Bücher in anderen Disziplinen seit dem Beginn der neuen Übersetzungsbewegung (*ḥarakat at-tarğama*) ins Arabische übertragen worden waren bzw. wie stark das Interesse der Ägypter*innen an allen Wissen- und Errungenschaften der westlichen Zivilisation schon seit längerer Zeit war.⁸⁶

1.2.2. Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā (1901) und das Tonic Sol-fa

1901 erschien in Kairo das Buch *Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā. Muḥtaṣar* (Die Kunst der Stimme und der Musik. Eine Kurzfassung) von Rizqallāh Šiḥāta.⁸⁷ Über den Autor ist sehr wenig bekannt, außer dass er Musiklehrer und Komponist war. Wenige Monate vor dem Kairoer Musikkongress von 1932 veröffentlichte er in der Zeitung *al-Ahrām* einen Artikel mit dem von Yunan Labib Rizk ins Englische übersetzten Titel »Plaintive Strains in Arab and Western Music«. ⁸⁸ Mit Bezug auf den »westlichen Musikwissenschaftler Noland Smith« behauptet Šiḥāta dort, dass die westliche Musik ihren Ursprung in Altägypten habe; die Altgriechen hätten nämlich die Regeln ihrer Musik von den Altägyptern übernommen. Die Perser hätten ihrerseits diese Regeln von den Griechen übernommen, sie weiterentwickelt und an die Araber weitergegeben, was sich in deren musiktheoretischer Terminologie niedergeschlagen habe. Allerdings rät Šiḥāta davon ab, an dieser Tradition festzuhalten, und ruft stattdessen dazu auf, den Blick auf die westliche Musik zu richten, denn nur sie könne die ägyptische Musik erheben und ihr zur Erlangung von Würde und Ansehen verhelfen.⁸⁹

Oriental [Ägyptische] music is a beautiful maiden, but dressed in tattered rags, covered in filth and so ill as to be at risk of death. Those who love Egyptian music and fear for its health must cast away that shabby garb and dress it in a new glimmering gown appropriate to our contemporary era and the demands it places on us for advancement, thereby enabling our music to embrace all hearts with lofty lyrics and heavenly melodies.⁹⁰

Mit ziemlicher Sicherheit war Rizqallāh Šiḥāta derselbe Rizqallāh, der sich vier Jahre vor der Erscheinung von *Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā* mit seiner Literaturanfrage an *al-Muqtaṭaf* gewandt hatte (siehe 1.2.1.).⁹¹ Šiḥātas Buch *Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā* ist zum größten Teil eine Einführung ins *Tonic Sol-fa*⁹² (*an-niḏām as-sūfāʿī*) mit entsprechenden Gesangsübungen (*tamārīn*), die vorwiegend aus arabischen Psalmen (*mazāmīr*) und geistlichen Liedern (*tarānīm*) über größtenteils bekannten Melodien (*alḥān*) bestehen. Sie enthält auch eine kurze Vorstellung der Liniennotation.

86 Vgl. beispielsweise Tāğir 1945; Šīyāl 2000.

87 Šiḥāta 1901. Das Buch enthält Hinweise, dass es ein ausführliches Buch gegeben haben soll (ebd., 45 und 56).

88 Rizk 2003; vgl. Katz 2015, 114, 118, 265 und 315.

89 Vgl. Rizk 2003.

90 Zitiert nach ebd.

91 Das Buch liefert für diese Behauptung einige Anhaltspunkte, darunter einen Kanon (*daurīya*) mit dem Titel *The Calls of Assiout* bzw. *Munādāt Asyūt* (Šiḥāta 1901, 101). Laut der Zeitschrift *al-Muqtaṭaf* stammte Rizqallāh aus Asyūt (Anonymus 1897b, 66). Er erwähnt auch ein Beiruter Buch (*al-Kitāb al-Bairūtī*), aus dem er einige Liedtexte für sein Vorhaben ausgewählt habe (Šiḥāta 1901, 3).

92 Vgl. Seward 1880; Seward 1882; Curwen 1893; Curwen 1900; McGuire 2009.

Das *Tonic Sol-fa* ist eine Form der musikalischen Notation und ein System des Blatt-singens, das ursprünglich auf Sarah Anna Glover (1786–1867) zurückgeht und in modifi-zierter Form hauptsächlich durch John Curwen (1816–1880) und John Spencer Curwen (1847–1916) zur Anerkennung und weitreichenden Verbreitung gelangte.⁹³ Glover und John Curwen hatten ursprünglich die Notation als Hilfe für Kinder und Anfänger*innen beworben. Die Beliebtheit dieser Notation nahm jedoch ständig zu, sodass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Anzahl derer, die sie beherrschten, alleine in Großbritannien auf mehrere Hunderttausend geschätzt wurde. Das *Tonic Sol-fa* wurde zur bevorzugten Nota-tion für damalige philanthropische Bewegungen wie die Temperanzbewegung und für Missionsorganisationen.⁹⁴

Šihātas *Fann aš-šaut* ist im Prinzip genau wie die meisten der zeitgenössischen westli-chen *Tonic Sol-fa*-Lehrbücher aufgebaut; Šihāta gibt an, er habe das Buch nach siebenjäh-riger Lehrerfahrung und dem Studium der »wichtigsten europäischen modernen Werke« (*ahamm al-mu'allafāt al-ūrūbīya al-ḥadīta*) verfasst.⁹⁵ Hier folgt eine kurze Darstellung seines Inhaltes unter Beachtung der Terminologie von John Curwen⁹⁶ (im Folgenden ›JC‹). Es besteht aus zwölf Kapiteln und zahlreichen Übungen:

Kapitel 1 (*aš-šaut wa-t-tanaffus*, »Stimme und Atmung«):⁹⁷

- Unterschied zwischen *šaut* (»Klang«) und *nağma* (»Ton«) oder *šaut mūsīqī* (»musikali-scher Klang«)
- Definition von *šaut insānī* (»menschliche Stimme«)
- richtige Einatmung (*šahīq, taša'ud*) und Ausatmung (*zafīr, tašauwub*)
- natürliche Tonleiter (*sullam mūsīqī*)
- Namen der sieben Stammtöne (*asmā' darağāt as-sullam*): دو, را, می, فا, سو, لا, تي (JC: *doh, ray, me, fa, soh, la, te*)
- die Anfangsbuchstaben dieser Tonsilben werden als Tonzeichen benutzt: د, ر, م, ف, س, ل, ت (JC: *d, r, m, f, s, l, t*)
- der Stammton دو (JC: *doh*) wird auch *qā'ida* oder *an-nağma al-fātiḥa* (JC: ›key-tone‹) genannt.

Kapitel 2 (*ad-darağā al-ūlā*, »erste Lernstufe«; JC: ›first step‹):⁹⁸

- Töne des Tonika-Dreiklangs und deren Oktavtöne (*mukarrarāt 'ulyā wa-suflā*; JC: ›oc-taves‹ oder ›replicates‹)
- Zeit (*waqt*; JC: ›time‹ und ›rhythm‹) und Betonung (*nabra*; JC: ›accent‹): *'amūd* oder *fāšil* (JC: ›bar‹), *nuqṭatān* (JC: ›colon‹), *nişf al-'amūd* (JC: ›short upright line‹), *'amūdān* (JC: ›double bars‹), *qaus* (JC: ›braces‹), *ḥuqūl* (JC: ›measures‹), *ḥuqūl tunā'īya* (JC: ›two-pulse measures‹), *ḥuqūl tulā'īya* (JC: ›three-pulse measures‹), *aştur* (JC: ›pulses‹), *nağamāt mus-tamirra* (JC: ›continued tones‹), *qismat aš-šaṭr* (JC: ›half-pulses‹), *ḍarb al-waqt* (JC: ›beating time‹), *lā'īya* (JC: ›tune laa-ing‹ oder ›vocalising‹), *amākin at-tanaffus* (JC: ›breathing places‹)

93 McGuire 2009; Rainbow/McGuire 2014.

94 Vgl. McGuire 2009.

95 Šihāta 1901, 3.

96 Vgl. Curwen 1900.

97 Šihāta 1901, 15–17.

98 Ebd., 18–27.

- *daurīya* (Kanon)
- *ḥārīṭat as-sullam* (JC: ›modulator‹; ein Modulationsdiagramm)
- *tamrīnāt samāʿīya* (JC: ›ear exercises‹).

Kapitel 3 (*ad-daraġa at-tānīya*, »zweite Lernstufe«; JC: ›second step‹):⁹⁹

- Töne des Dominant-Dreiklangs (*ittifāq s[īn]*; JC: ›chord of Soh‹)
- *an-nabra al-mutawassiṭa* (JC: ›medium accent‹)
- *ḥuqūl rubāʿīya wa-sudāsīya* (JC: ›four-pulse‹ und ›six-pulse measures‹).

Kapitel 4 (*ad-daraġa at-tālīta*, »dritte Lernstufe«; JC: ›third step‹):¹⁰⁰

- Töne des Subdominant-Dreiklangs (*ittifāq f[ā]*; JC: ›chord of Fah‹)
- *sullam* (JC: ›scale‹)
- *maʿrifat qarār al-laḥn* (JC: ›pitching tunes‹)
- *waqf* (JC: ›silent pulse‹)
- *rābiṭ* (JC: ›slur‹)
- *māsik* (JC: ›hold‹ oder ›pause‹)
- Aufführungszeichen.

Im fünften Kapitel wird die Charakteristik und Wirkung der Töne und Dreiklänge thematisiert (*ṭabīʿat an-naġamāt wa-taʿtīruhā*; JC: ›character and mental effect of the tones‹).¹⁰¹ Jeder Ton der Skala habe einen distinktiven Charakter:

- *doh* wirkt kräftig und standhaft (*qawīya, rāsīḥa*; JC: ›strong or firm‹)
- *ray* wirkt hoffnungsfreudig und schwungvoll (*muʿamilla, muḥarriḍa*; JC: ›rousing or hopeful‹)
- *me* wirkt gelassen und beständig (*hādīʿa, ṭabāt*; JC: ›steady or calm‹)
- *fa* wirkt furchteinflößend und verwahrlost (*mūḥiṣa, tadullu ʿalā infirād al-insān*; JC: ›desolate or awe-inspiring‹)
- *soh* wirkt gewaltig und glänzend (*muʿazzama, mutalaʿīʿa*; JC: ›grand or bright‹)
- *la* wirkt traurig und weinend (*muḥzina, li-l-bukāʿ wa-n-nuwāḥ*; JC: ›sad or weeping‹)
- *te* wirkt stechend und empfindsam (*ḥādda, dālla ʿalā šuʿūr wa-iḥsās ʿamīq wa-muʿattir*; JC: ›piercing or sensitive‹).

Die Wirkkraft sei von verschiedenen Faktoren abhängig und somit modifizierbar: von der Tonart, dem Einsatz von Harmonie (*ṭaṭan*), der Vortragsweise und dem Vortragstempo.¹⁰²

99 Ebd., 28–32.

100 Ebd., 33–43.

101 Ebd., 44–56.

102 An dieser Stelle mag darauf hingewiesen werden, dass es in den arabischen Ländern bis ins späte 19. Jahrhundert hinein eine traditionelle, auf der Affektenlehre beruhende Modus-Charakteristik und -Symbolik gab.

Im sechsten bis neunten Kapitel werden die Grundlagen der Liniennotation erklärt:¹⁰³

- *ḥuṭūṭ* (JC: ›lines‹)
- *fushāt* (JC: ›spaces‹)
- *darāğāt* (JC: ›pitches‹)
- *ḥuṭūṭ iḍāfiya* (JC: ›ledger lines‹)
- *al-muftāḥān al-aṣliyān* (JC: ›clefs‹)
- *muwaṣṣil* oder *qaus* (JC: ›brace‹)
- *as-sullam al-mūsīqī aṭ-ṭabīʿī* (JC: ›natural scale‹)
- *rāfiʿ* (JC: ›sharp‹)
- *ḥāfiḍ* (JC: ›flat‹)
- *murağğīʿ* (JC: ›natural‹)
- *ʿaraḍiyāt* (JC: ›accidentals‹)
- *waqt an-nağamāt wa-l-waḳf* (JC: ›notes and rests of different length‹)
- *nuqṭa* (JC: ›dotted notes‹)
- *rābiṭ* (JC: ›slur‹)
- Triolen (JC: ›triplets‹)
- *al-ḥuqūl wa-dalāʾiluhā* (JC: ›measures and time signatures‹):
 - *ḥuqūl basīṭa* (JC: ›simple time‹)
 - *ḥaql tunāʿī* (JC: ›duple time‹)
 - *ḥaql tulāṭī* (JC: ›triple time‹)
 - *ḥaql rubāʿī* (JC: ›quadruple time‹)
 - *ḥuqūl murakkaba* (JC: ›compound time‹)
 - *ḍarb al-waqt* (JC: ›time beating‹)
 - *ad-dawāwīn al-marfūʿa wa-l-maḥfūḍa* (JC: ›sharp and flat keys‹)
 - *ʿalāmat al-muftāḥ* (JC: ›key signature‹)
- Hinweise zur Transkription von der Liniennotation zum *Tonic Sol-fa* und umgekehrt.

Beispiel 7 zeigt ein Beispiel aus Šihātas Schrift für eine arabisierte *Tonic Sol-fa*-Notation (notiert von rechts nach links) mit Transkription in die westliche Liniennotation.

Kapitel 10¹⁰⁴ behandelt die Moll-Tonleiter und -Tonart (*as-sullam au ad-dīwān al-aṣğar*; JC: ›minor scale‹) und Kapitel 11¹⁰⁵ die chromatische Tonart (*dīwān krūmatīk au mulawwan*; JC: ›chromatic scale‹) mit einem Hinweis auf die gleichstufig temperierte Stimmung einiger Instrumente wie des Klaviers (*biyānū*) oder der Orgel (*urğān*). Im letzten Kapitel¹⁰⁶ befinden sich allgemeine Hinweise für die Sänger*innen und Lehrer*innen.

103 Šihāta 1901, 57–102.

104 Ebd., 103–107.

105 Ebd., 108–109.

106 Ebd., 110–113.

kritisiert, dass es in arabischer Sprache so gut wie keine Bücher über (westliche) Musiktheorie gebe sowie keine Regeln zum Niederschreiben von Melodien (*qawā'id li-ma'rifat al-alḥān wa-ḍabṭihā*).¹⁰⁷ Die Kunst der Musik sei für die Verbreitung des (christlichen) Glaubens (*intiṣār ad-dīn*) von großer Bedeutung; sie gehöre zum Gottesdienst (*ḥidma dīniya*) genauso, wie das Lesen der Bibel, das Gebet und die Predigt.¹⁰⁸ Zur liturgischen erbaulichen Funktion der Musik komme eine pädagogische hinzu; Musik solle zu einem wesentlichen Bestandteil der Erziehung (*tahqīb*) und Bildung (*ta'lim*) werden.¹⁰⁹ Alle Schulen, ganz besonders die evangelischen, müssten diese ›heilige Kunst‹ unterrichten. Šihāta führt aus, man spreche der Musik außerdem eine große Wirkkraft (*qūwa 'uzmā*) zu. Sie werde zur Ermunterung der Soldaten vor und während der Schlacht eingesetzt. Mit ihr könnten Krankheiten geheilt und familiäre Bindungen gestärkt werden. Mit Musik und Gesang untermalte gesellige Zusammenkünfte böten eine bessere Alternative zu den Formen negativen Zeitvertreibs und schützten somit vor gesellschaftlichen Problemen, allen voran dem Alkoholismus.¹¹⁰ Dies deckt sich deutlich mit den Zielen der philanthropischen Bewegungen und der Temperanzbewegung.

Obwohl Šihāta die Druckkosten seines Buchs nach eigenen Angaben selbst tragen musste,¹¹¹ muss er es unter der Aufsicht der amerikanischen Missionare in Ägypten verfasst haben.¹¹² Das in den Dienst der evangelischen Gemeinden und Schulen gestellte Buch war schließlich »bei allen Bibliotheken der amerikanischen Mission [*kutubḥānāt al-amīrkān*] und allen anderen öffentlichen Buchhandlungen« zu bestellen.¹¹³ 31 Jahre nach seiner Veröffentlichung wird *Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā* immer noch als Quelle für die »Grundlagen der Melodien und die musikalischen Regeln« beschrieben.¹¹⁴ Das *Tonic Sol-fa* (*ḡinā' ṣūlfā'ī*) und das rhythmische Singen ›*Langue des durées*‹ (*luḡat al-īqā'*) wurden zum ersten Mal für das Schuljahr 1931/32 in den Musikunterricht an öffentlichen ägyptischen Primarschulen eingeführt. Dem Bericht der Kommission für Musikerziehung während des Kairoer Kongresses von 1932 zufolge führte dies schnell zu erfolgreichen Ergebnissen; innerhalb kürzester Zeit und bei einer Stunde Musikunterricht pro Woche sollen die Kinder in der Lage gewesen sein, relativ komplexe Lieder von der Tafel direkt oder den Handzeichen der Lehrerin (*iṣārāt bi-l-yad min al-mu'allima*) folgend aufzuführen sowie ihnen vorgespielte und -gesungene Töne einfach zu benennen.¹¹⁵

107 Ebd., 3.

108 Ebd., 2.

109 Ebd., 3.

110 Ebd., 7–12.

111 Ebd., Rückdeckel.

112 Vgl. den Hinweis auf eine aus Vertretern der amerikanischen Mission bestehende Kommission, die der Autor bei einigen redaktionellen Entscheidungen konsultiert haben soll (ebd., 58).

113 Ebd., Rückdeckel.

114 *Našra* 1932, 20 und 60.

115 *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 372.

Nur kurz ist hier auf zwei weitere Werke hinzuweisen, die für die Rezeption europäischer Musiktheorie im arabischen Raum von Bedeutung waren. Ein heute leider nicht mehr erhältliches Werk stammt aus der Feder des Don Angelo Bormida (1870–1917), eines salesianischen Mitarbeiters Don Boscos in Palästina. Bormida war neben vielen anderen Aufgaben für den Gesangsunterricht und das Blechbläserensemble der Waisenanstalt und Schule für Landwirtschaft im ehemaligen katholischen Kloster in Bait Ġimāl verantwortlich (1878 von Don Antonio Belloni gegründet und 1892 von den Salesianern Don Boscos übernommen).¹¹⁶ Dort hatte Bormida

per facilitare agli allievi l'apprendimento dei primi rudimenti della musica [...] anzi composto un metodo bilingue, francese-arabo, intitolato: ›Principes élémentaires de musique avec méthodes pratiques pour piston, bariton, alto et trompette‹ (Jerusalem Impr. Hanania, 1901). Le 92 pagine su due colonne dell'operetta rivelano abilità didattica e soprattutto un grande amore alla gioventù.¹¹⁷

Der arabische Titel des Büchleins lautet *al-Uṣūl al-ibtidāʿīya al-mūsīqīya* (Die elementaren Grundlagen der Musik).¹¹⁸ Dem französischen Titel zufolge diente es nicht nur als Einführung in die Grundlagen der Musik, sondern auch in das Spiel von Blechblasinstrumenten.

Das andere zu nennende Werk ist Aḥmad Amīn ad-Dīks *Nail al-arab fī mūsīqā al-ifranġ wa-l-ʿarab* (Die Erlangung des Wunsches in der Musik der Europäer und Araber) von 1902. Obwohl ad-Dīk über wenige im Buch verstreute Seiten einige Aspekte der arabischen Musiktheorie vor dem Hintergrund der westlichen bespricht,¹¹⁹ kann sein Werk als eine Einführung in die westliche Musiktheorie, Notation (*nūta*, *ʿalāmāt mūsīqīya*), Harmonielehre (*armūniya*) und Musikinstrumente angesehen werden. Seine Informationen über die Grundlagen der westlichen Musiktheorie samt den entsprechenden Abbildungen des Sonometers, des Metronoms und europäischer Musikinstrumente verdankt er Antonin Marmontels *La Deuxième année de musique* (1894).¹²⁰

116 Forti 1988, bes. 21ff.

117 »um den Schülern das Erlernen der ersten Grundlagen der Musik zu erleichtern, [hatte Bormida] sogar eine zweisprachige, französisch-arabische Schule geschrieben mit dem Titel: ›Principes élémentaires de musique avec méthodes pratiques pour piston, bariton, alto et trompette‹ (Jerusalem Impr. Hanania, 1901). Die 92 zweispaltigen Seiten des Werkchens offenbaren didaktisches Geschick und vor allem eine große Liebe für die Jugend« (ebd., 30).

118 Siehe ʿAlūčī 1964, 17 (Nr. 54).

119 Dīk 1902, 33–37, 66–76, 88–93.

120 Vgl. Marmontel 1937. Ad-Dīk verrät seine Quelle nicht. In einem Vortrag aber, den er am 2. Februar 1926 im *Orientalischen Musikverein* (*Nādī al-Mūsīqā aš-Šarqī*) in Kairo hielt, verweist er in einem Punkt auf Marmontels *La Deuxième année de musique*. Dieser Verweis verhalf, dieses Werk Marmontels als Quelle für ad-Dīks *Nail al-arab* zu identifizieren; siehe Dīk 1926, 6.

2. WESTLICHE MUSIKTHEORIE ALS REFERENZSYSTEM FÜR EINE THEORIE ARABISCHER MUSIK

Die arabische Musiktheorie erfuhr ab 1800 deutliche Veränderungen.¹²¹ Diese Veränderungen betrafen formale und inhaltliche Aspekte, aber auch die Stellung der Musiktheorie in den arabischen Gesellschaften. Als geisteswissenschaftliche Disziplin litt die Musiktheorie zu Beginn jener Periode allgemein unter Vernachlässigung und war einer spezialisierten Elite vorbehalten. Unter dem Einfluss der viktorianischen Auffassung von Musik als Teil einer gebildeten Erziehung fand sie um die Jahrhundertwende dagegen gemäßigtes Interesse unter einigen (prowestlichen) Gebildeten und Wohlhabenden, die man als *afandīya* bezeichnete.¹²² Der eben erwähnte Aḥmad Amīn ad-Dīk war einer dieser *afandīya*; er wandte sich nach eigenen Angaben dem Studium der Musiktheorie zu, erst nachdem er begriffen hatte, welche »edle Stellung die Tonkunst in der zivilisierten Welt einnimmt«.¹²³

Generell lassen sich für die Zeit ab 1800 zwei Strömungen in der Beschäftigung mit der arabischen Musiktheorie beobachten. Die erste Strömung bestand in der Fortführung und Entwicklung einer bereits existierenden Tradition, welche bemüht war, eine praxisbezogene Lehre arabischer Musik in verständlicher Form zu Lehrzwecken darzustellen.¹²⁴ Diese Form und dieser Zweck der musiktheoretischen Schriften wurden auch nach 1800 beibehalten. Eine Weiterentwicklung dagegen erfolgte durch die zögerliche Reaktion auf die sich allmählich verbreitende westliche Musik und die breite Akzeptanz ihrer gut verständlichen theoretischen Grundlagen. Die zweite Strömung, verkörpert in erster Linie durch westlichem Gedankengut ausgesetzte Gelehrte,¹²⁵ führte, wenn auch anfangs ohne große Wirkung, eine nach 1500 aufgegebene Tradition wieder ein, welche sich mit einer systematischen, auf arithmetisch-geometrisch-physikalischer Grundlage beruhenden Musiktheorie befasste. Die Vertreter der zweiten Strömung waren vorwiegend arabische, nach westlichen modernen Standards ausgebildete Intellektuelle.

Nicht zu unterschätzen war der Beitrag einiger westlicher Orientalisten, die mit ihren Studien zur arabischen Musikgeschichte und -theorie und ihren Editionen und Übersetzungen früherer wie zeitgenössischer arabischer musiktheoretischer Werke großen Einfluss, direkt wie indirekt, auf die arabischen Musiktheoretiker ausübten. Zu den einflussreichsten Orientalisten zählen Guillaume André Villoteau (1759–1839), François-Joseph Fétis (1784–1871), Eli Smith (1801–1857), Francisco Salvador-Daniel (1831–1871), Jan Pieter Nicolaas Land (1834–1897), Xavier Maurice Collangettes (1860–1943), Jean Parisot (1861–1923), Bernard Carra de Vaux (1867–1953) und Louis Ronzevalle (1871–1918). Um die Arbeiten dieser Gelehrten verstehen zu können, waren Kenntnisse der europäischen Musiktheorie und Notation erforderlich, zumal diese Arbeiten in erster Li-

121 Die Zeit ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bezeichnet Scott Marcus als die ›Moderne Periode der arabischen Musiktheorie‹; sie sei jedoch keine »monolithische Einheit« und kann, je nachdem auf welchem ihrer Aspekte der Schwerpunkt liegt, unterschiedlich datiert werden. Für ihn markiert das Aufkommen des Vierteltonsystems den Anfang dieser Periode (1989, 13).

122 Thomas 2007, 1f.

123 »*makānat šaraf al-funūn al-mūsīqīya min nufūs al-umam allatī ‘urifat bi-l-ḥaḍāra wa-l-madanīya*« (Dīk 1902, 2).

124 Vgl. Maraqa 2015b; Neubauer 1999–2000.

125 Vgl. Maraqa 2015a.

nie an ein europäisches Publikum gerichtet waren. Die westliche Musiktheorie wurde darin zum Maßstab, die arabische konnte nur in Bezug auf die europäische ihre Stellung behaupten.

2.1. Ronzevalle und die Anfänge der arabischsprachigen Musikwissenschaft

Für den arabischen Kommentar seiner Edition von Mušāqas bereits oben genannter Abhandlung *ar-Risāla aš-Šihābīya fī ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* (Beirut 1899) zog Louis Ronzevalle¹²⁶ fast ausschließlich Werke westlicher Gelehrter heran wie Eli Smiths *Treatise on Arab Music* (1847), Jan Pieter Nicolaas Lands *Recherches sur l'histoire de la Gamme arabe* (1884), Johann Gottfried Ludwig Kosegartens *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum Magnus* (1840), Carra De Vauxs *Le traité des rapports musicaux ou l'Épître à Scharaf Ed-Dîn* (1891), Jean Parisots *Musique orientale* (1898), André Villoteaus *Description de l'Égypte* (1826), Francisco Salvador-Daniels *La musique arabe* (1879) und Antoine Dechevrens' *Études de science musicale* (1898).¹²⁷ Ronzevalle brachte eine umfassende Kenntnis des aktuellen Forschungsstandes auf dem Gebiet der Akustik und Physiologie mit;¹²⁸ er kritisiert Mušāqas Methode zur Teilung der Oktave in 24 äquidistante Tonschritte: Ihre genauen Abstände seien mittels einer geometrischen und nicht arithmetischen Folge zu berechnen.¹²⁹ Tatsächlich ist Ronzevalle die erstmalige Vorstellung einer korrekten Methode zur Berechnung von gleichstufig temperierten Intervallen in arabischer Sprache zu verdanken: Das Frequenzverhältnis des ersten temperierten Vierteltons ist gleich der vierundzwanzigsten Wurzel aus 2, also $\sqrt[24]{2^1}$, das des zweiten ist gleich $\sqrt[24]{2^2}$, das des dritten ist gleich $\sqrt[24]{2^3}$ usw.¹³⁰

Basierend auf den oben genannten Quellen führt Ronzevalle im Anmerkungsapparat die französischen und altgriechischen Äquivalenzen der in Mušāqas Text vorkommenden arabischen musikalischen Termini an und ergänzte sie um gleichbedeutende Termini aus dem arabischen musikalischen Schrifttum vergangener Jahrhunderte:¹³¹

126 Louis Ronzevalle (1871–1918), geboren in Edirne, war ein französischer Spezialist für arabische und syrische Studien. Nach seinem Studium am *Collège-Séminaire de Ghazir* trat er 1889 in die Gesellschaft Jesu ein und begann 1890 mit seinem Noviziat. 1904 wurde er zum Priester geweiht. Ronzevalle war Professor für Arabisch an der Orientalischen Fakultät der *Université Saint-Joseph* und diente als Direktor von *Mélanges de la Faculté Orientale* (1908–14). Im Jahr 1914 wurde er für kurze Zeit zum Militärpfarrer ernannt. Von 1915 bis zu seinem Tod konzentrierte er sich darauf, Rhetorik, Arabisch und Syrisch am Orientalischen Institut in Rom zu unterrichten; vgl. Herzstein 2015, 253f. (Anm. 15).

127 Mušāqa 1899.

128 Er beruft sich auf Hermann von Helmholtz und seine Resonatoren (*murannāt*; von frz. »*résonateurs*«); vgl. ebd., 7 (Anm. 3).

129 Ebd., 62.

130 Ebd., 69 (Fortsetzung von Anm. 1 auf S. 68).

131 Ebd., 7 (Anm. 3), 9 (Anm. 1), 11 (Anm. 1), 13, 17 (Anm. 1), 20 (Anm. 1), 28, 34 (Anm. 4) und 69 (Fortsetzung von Anm. 1 auf S. 68). Siehe auch Ronzevalles Anmerkungen, vor allem das darin verwendete Vokabular, zu den bei Mušāqa beschriebenen Musikinstrumenten (ebd., 22–34).

- *nağma* = *son musicale, note*
- *ğawāb* = *l’octave supérieure d’une note*
- *qarār* = *l’octave inférieure, tonique oder finir dans le ton*
- *martaba, dīwān* = *gamme, octave*
- *al-bu‘d allađī bi-l-arba‘a* = *tétrachord*
- *al-gam‘ at-tāmm* = *τὸ σύστημα τέλειον [to systēma teleion], δις διὰ πασῶν [dis dia pasōn]*
- *ṭanīnī* = *ton majeur*
- *baqīya, fađla* = *λεῖμμα [leimma], demi-ton pythagorique 243:256*
- *bu‘d infiṣāl* = *ἀποτομή [apotomē]*
- *bu‘d irhā‘* = *διαίρεσις [diairesis]*
- *bu‘d irhā‘ mulauwan* = *δίεσις χρωματική [diesis chrōmatikē]*
- *bu‘d irhā‘ nāzim* = *διαίρεσις ἐναρμόνιος [diairesis enarmonios]*
- *ğammāz, al-bu‘d allađī bi-l-ḥamsa* = *τὸ διὰ πέντε [to dia pente], quinte*
- *al-bu‘d allađī bi-l-kull* = *τὸ διὰ πασῶν [to dia pasōn]*
- *al-bu‘d allađī bi-t-ṭalāṭa* = *tierce*
- *ittifāq tāmm* = *accord parfait*
- *taṣwīr, qalb al-‘ayān* = *transposition, changement de ton*
- *dīwān mu‘tadil* = *gamme tempérée.*

Zudem ergänzt Ronzevalle eine Veranschaulichungstabelle (Tab. 1), in der die Namen der Tonstufen des arabischen Tonsystems nach Mušāqa den Tonsilben der europäischen Tonleiter (*dīwān al-firaṅğ*) gegenübergestellt werden. Die Tabelle besteht aus sechs Spalten (originale Anordnung von rechts nach links). In der ersten Spalte werden die Vierteltonschritte (*arbā‘*) gezählt (24 pro Oktave). In der zweiten Spalte stehen die Namen der Tonstufen; der erste Ton ist *yakkāh* (sic). In der dritten sind die Namen derselben Töne in der oberen Oktave angegeben, in der vierten Spalte die Abstände der Griffstellen vom Sattel auf einer imaginären Saite mit einer Länge von 36 cm. Spalte 5 zeigt die Schwingungszahlen (*‘adad al-hazzāt*) für die Tonstufe der oberen Oktave.¹³² Spalte 6 zeigt die westlichen Tonsilben; die Halbtöne werden mit *dièse* (*d*; entspricht einem #-Vorzeichen) oder *bémol* (*b*; entspricht einem ♭-Vorzeichen), die Vierteltöne mit einem zusätzlichen Plus- oder Minuszeichen bezeichnet. Der ersten Tonstufe des Tonsystems, *yakkāh*, wird die Tonsilbe *Sol* gegenübergestellt. Diese Tabelle verdankt Ronzevalle ohne Zweifel Parisot (1898).¹³³ Sie wurde auch später (1904) von Muḥammad Kāmil al-Ḥula‘ī wiedergegeben.¹³⁴

132 Im Jahre 1858 einigte man sich in der Pariser Akademie auf das sogenannte *eingestrichene a* (*a*¹) mit einer Tonhöhe von 435 Schwingungen in der Sekunde (Renner 1973, 13). Der Ton *a*¹ (der Kammerton) in der Tabelle entspricht der Tonstufe *‘ušairān* (870,3 Hz / 2 = 435,15 Hz).

133 Parisot 1898, 16; vgl. auch Parisot 1902, 170.

134 Ḥula‘ī 1904, 35.

<i>al-arbā</i> ^c [Vierteltöne]	<i>ad-dīwān al-auwal</i> [1. Oktave] 1	<i>ad-dīwān at-tānī ġawābuhu</i> [2. Oktave, ihre Oberoktave] 2	<i>ṭūl al-watar</i> [Saitenlänge] 3	<i>ʿadad al-ihzāzāt</i> [Schwingungszahlen] 4	<i>dīwān al-firaṅġ</i> [Oktave der Europäer] 5
	yakkāh	nawā	0,00	775	Sol
1	<i>qab nīm ḥiṣār</i>	<i>nīm ḥiṣār</i>	1,02	797,79	+ sol
2	<i>qab ḥiṣār</i>	<i>ḥiṣār</i>	2,01	821,1	{ sol <i>dièse</i> la <i>bémol</i>
3	<i>qab tīm ḥiṣār</i>	<i>tīm ḥiṣār</i>	2,98	845,2	{ + sol <i>d</i> – la
4	ʿušairān	ḥusainī	3,92	870,3	La
5	<i>qab nīm ʿaġam</i>	<i>nīm ʿaġam</i>	4,83	895,4	+ la
6	<i>qab ʿaġam</i>	<i>ʿaġam</i>	5,72	921,7	{ la <i>d</i> si <i>b</i>
7	ʿirāq	auġ	6,58	948,7	{ + la – si
8	<i>kawašt</i> ¹	<i>nuhuft</i>	7,42	986,5	Si
9	<i>tīk kawašt</i>	<i>tīk nuhuft</i>	8,23	1005,1	+ si
10	rast	mahūr	9,03	1034,6	Ut
11	<i>nīm zirkulāh</i>	<i>nīm šahnāz</i>	9,80	1064,8	+ ut
12	<i>zirkulāh</i> ²	<i>šahnāz</i>	10,54	1096	{ ut <i>d</i> ré <i>b</i>
13	<i>tīk zirkulāh</i>	<i>tīk šahnāz</i>	11,27	1128,2	{ + ut <i>d</i> – ré
14	dūkāh	muḥayyar	11,97	1161,2	Ré
15	<i>nīm kurdī</i>	<i>nīm zawāl</i>	12,66	1195,2	+ ré
16	<i>kurdī</i>	<i>zawāl (sunbula)</i>	13,32	1230,4	{ ré <i>d</i> mi <i>b</i>
17	sikāh	buzurk	13,97	1266,4	{ + ré <i>d</i> – mi
18	<i>būsalīk</i>	<i>ḥusainī šadd</i>	14,60	1303,4	Mi
19	<i>tīk būsalīk</i>	<i>tīk ḥusainī šadd</i>	15,21	1341,6	+ mi
20	ġahārkāh	māhūrān	15,80	1381	Fa
21	<i>ʿarbā</i> ³ (<i>nīm ḥiġāz</i>) ³	<i>ġawāb nīm ḥiġāz</i>	16,38	1421,4	+ fa
22	<i>ḥiġāz</i>	<i>ġawāb ḥiġāz</i>	16,93	1463	{ fa <i>d</i> sol <i>b</i>
23	<i>tīk ḥiġāz</i>	<i>ġawāb tīk ḥiġāz</i>	17,48	1506	{ + fa <i>d</i> – sol
24	nawā	ramal tūtī	18,00	1550	Sol

Tabelle 1: Ronzevalles Veranschaulichungstabelle (Mušāqa 1899, 18);

¹ oder: *kuwašt*; *kušt*;² oder: *zirkulāh*;³ oder *ʿarba*

Im Prinzip spreche nichts dagegen, die Tonstufe *yakkāh* einer beliebigen Tonsilbe des europäischen Tonsystems zuzuweisen, solange die Intervallverhältnisse beibehalten werden, so Ronzevalle. Zudem sei der Ton *yakkāh* erfahrungsgemäß und in Anbetracht seiner Schwingungszahl dem Ton *Sol* näher als beispielsweise *Do*. Die Araber hätten keinen vorbestimmten Bezugs- bzw. Kammerton, auf den sie zurückgriffen, wenn sie ihre Musikinstrumente stimmen wollten (*dauzanat al-ālāt al-mūsīqīya*). Wenn sie zusammenspielen, nähmen sie die Stimmlage des Sängers (*ṣautu mutaḡaddimihim*) oder ein europäisches Instrument mit festgelegten Tonhöhen (z. B. Klavier) als Maß (*ālāt tābita*; von frz. *instruments à sons fixes*). Die Araber sollten sich am Beispiel der Europäer orientieren und ein

Messinstrument entwickeln, beteuert Ronzevalle. Als Bezugston solle die freischwingende vierte Saite der arabischen Laute *‘ūd* dienen.

Eine berechtigte Frage an dieser Stelle wäre, welche Gründe Ronzevalle dazu veranlasst hatten, die arabischen Termini in Mušāqas *Risāla* durch Angabe ihrer französischen und griechischen Äquivalente näher zu erklären. Wofür und für wen war diese Erläuterung gedacht? Die Einleitung zu seiner Edition der *Risāla* von 1899 gibt einen ersten Anhaltspunkt. Ronzevalle gibt dort an, sich der Aufgabe, Mušāqas *Risāla* kommentiert herauszugeben, der Empfehlung vieler »einheimischer und ausländischer Leser*innen der Zeitschrift *al-Mašriq*« folgend zugewandt zu haben. Mit der Bereitstellung und Veröffentlichung arabischer Musikschriften würde man zudem der Wissenschaft und den verschiedenen Künsten in den »orientalischen Ländern«, in denen die »musikalische Kunst heruntergekommen« sei, einen »beachtlichen Dienst« leisten.¹³⁵ Später gibt er rückblickend an, dass der Zweck vieler Anmerkungen die »Popularisierung« (*vulgarisation*) des komplexen Inhalts der *Risāla* gewesen sei, er diesen also einem breiteren, nicht fachkundigen Publikum in allgemein verständlicher Form habe vermitteln wollen.¹³⁶ Die Einleitung könne auch für »mit der arabischen Sprache ausreichend vertraute Liebhaber der orientalischen Musik« interessant sein.¹³⁷ Demnach stellt sich Ronzevalle einen Leserkreis vor, der einerseits aus gebildeten, mit westlicher Musik(theorie) vertrauten Araber*innen und andererseits aus sich für die arabische Musik(theorie) interessierenden, des Arabischen kundigen Leser*innen aus westlichen Ländern besteht. Die arabische Musiktheorie scheint für beide Gruppen komplex und erklärungsbedürftig gewesen zu sein. Um sie zu verstehen, wird eine für beide Gruppen verständliche musiktheoretische Sprache benötigt, in diesem Fall die westliche.

Ronzevalle ging sogar einen Schritt weiter: Nach wiederholten Anfragen mehrerer Musikwissenschaftler (*musicologues*), die kein Arabisch konnten, veröffentlichte er 1913 eine französische Übersetzung mit Kommentar, zusammen mit dem arabischen Originaltext von Mušāqas *Risāla*.¹³⁸ Für eine detaillierte Kritik und Besprechung des Systems und der »Reform- und Popularisierungsarbeit« Mušāqas verwies er auf die Arbeiten westlicher Musikwissenschaftler wie Parisot und Collangettes, deren langer Kontakt zu den wichtigsten Musikern und Musikzentren des Orients ihnen einen feinen Sinn und wirkliches Verständnis des Wesens der arabischen Musik gebracht habe.¹³⁹

Ronzevalle ist überzeugt, dass das Fehlen einer musikalischen Notation eine der Ursachen für die Stagnation der musikalischen Kunst der ›Orientalen‹ sei. Eine zufriedenstellende Notation zu erfinden, sei angesichts der hohen Anzahl der Töne, Modi und Rhythmen¹⁴⁰ in der arabischen Musik sehr schwierig.¹⁴¹ Ronzevalle findet es bedauerlich, dass

135 Mušāqas 1899, 3.

136 Ronzevalle 1913, 2.

137 Ebd., 2 (Anm. 1).

138 Ebd., 1.

139 Ebd., 4.

140 Die Termini ›Modus‹ und ›Rhythmus‹ werden hier und im Folgenden, wenn von arabischer Musik die Rede ist, ungeachtet ihrer Bedeutung und Anwendung in der europäischen Musikgeschichte und der westlichen Musiktheorie als neutrale Sammelbegriffe für die chronologisch wie geographisch verschiedenen Bezeichnungen für die Konzepte *maqām* und *īqā‘* (wie *lahn* und *nağam* bzw. *wazn*, *ḍarb* und *aşl*) verwendet.

Mušāqa nicht auf die Idee gekommen sei, dem Beispiel der Europäer zu folgen und Zeichen zur Kodifizierung der Modi anstelle der üblichen mühsamen verbalen Beschreibung ihrer melodischen Verläufe zu verwenden.¹⁴² Er lobt auch Parisot und Collangettes für ihre jeweilige Erfindung eines klaren Transkriptionssystems arabischer Melodien: Parisot verwendete für die Vierteltöne Minus- (-) und Pluszeichen (+), was Ronzevalle übernahm (vgl. Tab. 1), Collangettes setzte zum selben Zweck rhombenförmige Notenköpfe (Bsp. 8). Ronzevalle drückt seine Hoffnung aus, dass Collangettes' Methode sowohl im Osten als auch im Westen Zustimmung finden und als Basis zur Kodifizierung ›orientalischer Musik‹ dienen werde.¹⁴³

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains seven notes with the following lyrics underneath: yeka, hoçâr, oçairan, ajam, iraq, koucht, rast. The second staff contains six notes with the following lyrics underneath: zerkala, duka, kourdi sika bousalik, jaharka, hajaz, nawa. The notes are represented by small rhombi on a five-line staff.

Beispiel 8: Collangettes' Vorschlag zur Transkription des arabischen Tonsystems (Collangettes 1904, 422)

Der mangelnde Fortschritt musikalischer Studien bei den ›Orientalen‹ sei, so Ronzevalle, darauf zurückzuführen, dass »die arabische Musik fast ausschließlich ignoranten und ungebildeten Praktizierenden vorbehalten« sei.¹⁴⁴ Eine ehrenvolle Ausnahme bildeten jedoch die Mitglieder des östlichen Klerus, die sich im Rahmen des Gottesdienstes mit sakraler Musik befassten. Aber auch hier sei zu befürchten, dass der Hang vieler Geistlicher zur europäischen Kultur und die Einführung des gleichstufig temperierten Harmoniums in die Ostkirchen die »Reinheit des Nationalgesangs« ernsthaft beeinträchtigten.¹⁴⁵ Es sei höchste Zeit, dass die Orgelbauer daran dächten, den Orient mit Instrumenten auszustatten, die an die Anforderungen des arabischen Tonsystems angepasst seien, so Ronzevalles Plädoyer. Die praktizierenden Musiker*innen lebten von der Musik. Musik zu lernen bedeute für sie, so virtuos wie möglich zu singen oder ein Instrument zu spielen. Dafür bräuchten sie weder Bücher noch schriftliche Instrumentenschulen, die es sowieso nicht gebe, so Ronzevalle. Wie in der Vergangenheit reiche es vollkommen aus, die Schule eines Meisters zu besuchen, seinen Aufführungen beizuwohnen oder selbst daran teilzunehmen, um die Fähigkeiten zu erwerben, die es einem erlaubten, eines Tages selbst als Meister aufzutreten.¹⁴⁶ Gewiss gebe es Syrer, Ägypter, Türken und Armenier, die

141 Ebd., 6. An dieser Stelle ist anzumerken, dass es in der arabisch-persisch-türkischen Welt in Theorie und Praxis ab dem 13. Jahrhundert durchaus Notationsweisen mit Hilfe von Buchstaben für Tonhöhen und Zahlen für Tondauern gegeben hat, die lediglich in Vergessenheit geraten waren. Die Notation mit Buchstaben und Zahlen kann heute noch als die bestmögliche Lösung zur Aufzeichnung traditioneller Kompositionen angesehen werden, da sie den Melodieverlauf skizziert und den Ausführenden die nötigen Freiheiten der Interpretation lässt; vgl. Neubauer 2010/11, 258–266.

142 Ronzevalle 1913, 6.

143 Ebd., 6f.

144 Ebd., 7. Die gleiche Position vertrat auch Iskandar Šalfūn etwa zehn Jahre später (1922, 4–13).

145 Ronzevalle 1913, 7 (Anm. 2).

146 Ebd., 7.

wüssten, wie die Melodien ihres Landes richtig zu singen oder auf einem Musikinstrument zu spielen seien. Für sie aber sei die Musik eine Routinesache; das Hören und das Lernen, mündlich tradierte Inhalte wiederzugeben, würden ihre ganze musikalische Ausbildung ausmachen. Orientalische *Solfège*-Abhandlungen, Notensammlungen, Instrumentenschulen (*méthodes*) für »luth, violon, cithare, nâi (flûte primitive), tanbûr (mandoline à col allongé et à deux cordes)« gebe es einfach nicht.¹⁴⁷ All das müsse fast von Grund auf neu geschaffen werden. Die »einfachen Instrumentenbeschreibungen sowie Mušāqas magere musikalische Prinzipien sind bei weitem nicht gleichzusetzen mit einer Abhandlung über die Harmonie, den Gregorianischen Choral oder mit einer guten Instrumentenschule mit Übungen zu den verschiedenen Fingerpositionen«. ¹⁴⁸

Diese Situation werde dadurch verschlimmert, dass die ständig wachsende Masse der ›Orientalen‹, die in Europa aufwachsen bzw. europäisch erzogen werde, das Interesse am arabischen Gesang verliere.¹⁴⁹ Es gebe viele junge Syrer*innen, die eine ernsthafte europäische musikalische Unterweisung genossen hätten und echte Virtuosen, Pianisten und Geiger, geworden seien, aber nicht in der Lage seien, arabische Musik zu hören, ohne zu schmunzeln oder mitleidig mit den Schultern zu zucken. Es gebe aber auch Musiker*innen, die beide Ausbildungsmethoden in sich vereinten. Die Einführung westlicher Bräuche und Wissenschaften dürfe also nicht als Grund gesehen werden, die Entwicklung der arabischen Musik zu behindern. Wenn europäische Musikwissenschaftler nicht bereit seien, eine möglichst präzise Notation des arabischen Tonsystems zu entwerfen, werde man zunehmend mit hybriden Produktionen überschwemmt werden, in denen »Musiker zehnten Ranges« behaupteten, mittels ›reiner‹ Transkription in die europäische Notenschrift Lieder zu reproduzieren, deren tonaler, modaler und rhythmischer Reichtum den »steifen Rahmen des westlichen Tonsystems«, der westlichen Notenschlüssel und Taktarten sprengen würde.¹⁵⁰

Darüber hinaus sei die Einführung eines Werks in einer europäischen Sprache, das sich mit ›orientalischer‹ Musik kompetent auseinandersetze und greifbare Beweise dafür liefere, dass diese Musik durchaus exakt notiert werden kann, eine Möglichkeit, europäisch ausgebildete arabische Jugendliche zu ermutigen, sich für ihre Nationalkunst zu interessieren.¹⁵¹ Es sei wichtig, dass sie sich dabei nicht damit begnügten, »Plagiatoren« zu sein, und dass sie eigenständig arbeiteten, indem sie auf eigene Initiative Schriften veröffentlichten oder neue Kompositionen schafften. Denn es scheint, so Ronzevalle, als ob »das Verdienst der großen zeitgenössischen Musiker des Ostens darin bestünde, so brillant wie möglich zu wiederholen, was andere Meister vor ihnen gesungen oder aufgeführt haben«. ¹⁵²

Mit seiner wissenschaftlichen Edition machte Ronzevalle ein breiteres arabisches Publikum zum ersten Mal auf Mušāqas *Risāla* aufmerksam. Smiths zunächst schwer zugängliche Übersetzung ins Englische aus dem Jahr 1847 habe die öffentliche Aufmerksamkeit

147 Ebd., 7f.; die Angaben zu den Musikinstrumenten sind zu beachten.

148 Ebd., 8.

149 Ebd.

150 Ebd.

151 Ebd., 8f.

152 Ebd., 9.

nicht erregen können.¹⁵³ Mit seinen kritischen Ergänzungen, Kommentaren, Anmerkungen und bedeutenden Hinweisen auf westliche Literatur und Studien zur Musik des Orients legte Ronzevalle den Grundstein für alle späteren arabischsprachigen wissenschaftlichen Arbeiten zur Musik und kann somit als der Begründer der ›modernen‹ arabischsprachigen Musikwissenschaft gelten.

2.2. Die Naturwissenschaft und die Musik

Arabische Naturwissenschaftler, vor allem Physiker und Ingenieure, von denen einige Hobbymusiker waren, ließen sich von westlichen Arbeiten zu den physikalischen Grundlagen der Musik und zur Akustik beeinflussen und reagierten darauf, indem sie versuchten, die Intervallstruktur der arabischen Musik nach ›modernen‹ wissenschaftlichen Methoden zu studieren und zu beschreiben. Angeregt durch Villoteaus Aussagen zum Ton-system der Araber führte Ibrāhīm Beg Muṣṭafā, ein Mitglied des *Institut Égyptien*, in Zusammenarbeit mit dem Mathematiker und Juristen Šafīq Beg Maṣṣūr (1856–1890) zahlreiche Experimente zur Messung und Bestimmung der Intervallstruktur arabischer Modi durch und veröffentlichte seine Ergebnisse auf Französisch im *Bulletin de l'Institut Égyptien*. Für sein Vorhaben benutzte Muṣṭafā ein Sonometer, eine Cagniard-Latour-Sirene sowie ein Chronometer. Er ging dabei von der Stimmung eines *Qānūn*-Spielers (*Canoungui*) aus, dessen Hörvermögen er im Vorfeld untersucht und für unzweifelhaft sensibel erklärt hatte. Seine Experimente bezogen sich auf die Modi *rasd*, *mohayer*, *bayati*, *hosseni* und *hogaz*. Muṣṭafā stellte schließlich fest, dass die von ihm untersuchten Modi der zeitgenössischen arabischen Musik folgende Intervalle aufweisen: den großen Ganzton (9:8), den kleinen Ganzton (10:9), den Drittelton (26:25) und den Zweidrittelton (676:625). Der Viertelton (31:30) und Halbton (16:15) »fehlten vollständig«.¹⁵⁴

Das im Jahre 1982 erschienene vierbändige *Kitāb aṭ-ṭabīʿa* (Das Buch der Physik) des ägyptischen Chemie- und Physikprofessors Ismāʿīl Afandī Ḥasanain, das das Ministerium für Öffentliche Bildung (*naẓārat al-maʿārif al-ʿumūmīya*) für den Schulunterricht bestimmte, enthält im vierten Band ein Kapitel über Akustik. Neben der Schallentstehung, -verbreitung und -geschwindigkeit werden dort Themen wie die ›Theorie der Musik‹ (*naẓāriyat al-mūsīqā*), die Frequenzmessung von Tönen, der Sonometer, der Phonograph, die Intervallbestimmung, die reine Stimmung und die Intervalle im arabischen Modus *raṣd* vorgestellt. Beim letzten Thema beruft sich Ḥasanain vollständig auf Muṣṭafās Ergebnisse.¹⁵⁵

Die Arbeiten dieser Naturwissenschaftler waren auf dem neuesten Stand der damaligen Zeit.¹⁵⁶ Einige Musikgelehrte nahmen von diesen Studien Kenntnis: Das Kapitel über Akustik in Kāmil al-Ḥulaʿīs Opus Magnum *Kitāb al-mūsīqā aš-šarqī* (1904) ist zum größten Teil wört-

153 Ebd., 5 (Anm. 1).

154 Moustapha 1888. Collangettes' Urteil zu den Ergebnissen von Muṣṭafā fällt negativ aus: »Malheureusement, ce travail est une réminiscence de Villoteau et de son erreur« (1904, 416).

155 Ḥasanain 1892, Bd. 4, 3–22.

156 Ḥasanains Werk ist von dem des Franzosen Jules Célestin Jamin (1818–1886) kaum zu unterscheiden und beruht sogar auf ihm; vgl. beispielsweise Jamin 1859, Bd. 2, 441–462.

lich von Ḥasanains *Kitāb at-ṭabīʿa* abgeschrieben.¹⁵⁷ Im Übrigen verdankte auch Mušāqa sein Wissen über Akustik (Schallgeschwindigkeit, menschliches Hörfeld usw.) »späteren [d. h. modernen] europäischen Gelehrten« (*al-mutaʿaḥḥirūn min ʿulamāʾ al-ifraṅġ*).¹⁵⁸

2.3. Der Plan des Obersts Dākīr Beg

Oberst (*mīralāy*) Muḥammad Dākīr Beg (ca. 1836–1906)¹⁵⁹ verfasste fünf kleine Bücher. Drei davon sind erhalten: *ar-Rauḍa al-bahīya fī auzān al-alḥān al-mūsīqīya* (Der prächtige Garten in den Metren der Melodien, vor 1895), *Ḥayāt al-insān fī tardīd al-alḥān* (Das Neubeleben des Menschen in der Wiederholung der Melodien, 1895), *Tuḥfat al-mauʿūd bi-taʿlīm al-ʿūd* (Das Beschenken des Versprochenen mit der Unterweisung im Lautenspiel, 1903). Zwei weitere Bücher erwähnte Dākīr Beg; sie dürfen heute als verschollen gelten: *at-Tuḥfa aḍ-Ḍākīrīya fī n-nūṭa al-mūsīqīya* (Das Dākīr'sche Geschenk in der musikalischen Notation, vor 1895) und *al-Laʿālīʾ ad-durrīya fī ṭuruq al-maqāmāt al-mūsīqīya* (Die funkelnden Perlen in den Verläufen der musikalischen Modi, vor 1895).¹⁶⁰ Dākīr Beg scheint einen genau überlegten Plan verfolgt zu haben. Denn das erste dieser Bücher (*at-Tuḥfa aḍ-Ḍākīrīya*) beschreibt er selbst als eine Einführung in die westliche Notation. Das zweite (*Ḥayāt al-insān*) erklärt den Aufbau und Verlauf der Modi (*maqāmāt*). Im dritten (*al-Laʿālīʾ ad-durrīya*) demonstriert er die Modi mittels der westlichen Notation. Das vierte (*ar-Rauḍa al-bahīya*) ist eine Einführung in die musikalische Metrik mit notierten türkischen und arabischen rhythmischen Zyklen sowie europäischen Taktarten (genannt *tempo* [sic]). Das fünfte (*Tuḥfat al-mauʿūd*) ist eine sehr knappe ʿūd-Schule, die den ʿūd-Lernenden als Einstieg dienen soll. Diese Bücher haben zwei Hauptmerkmale gemeinsam: den klaren Einfluss der westlichen Musik(theorie) und die Nicht-Differenzierung zwischen arabischer und türkischer Musik. Der westliche Einfluss rührt von Dākīr Begs Werdegang als Militärmusiker und Chef der Militärkapelle her. Seine Kenntnisse der türkischen Musik sind in erster Linie auf seine türkische Herkunft und Beherrschung der türkischen Sprache zurückzuführen. In seinen Werken lässt sich der Einfluss türkischer Musikquellen deutlich erkennen.¹⁶¹

157 Ḥulaī 1904, 17–25, 59f. Ganz am Ende gibt al-Ḥulaī Ḥasanain als Quelle an und verweist auf die Arbeiten anderer, wie Ibrāhīm Muṣṭafās, Jules Célestins Jamins und Poiriers.

158 Mušāqa 1899, 8.

159 Muḥammad Dākīr Beg trat unter ʿAbbās Ḥilmī I. (reg. 1848–54) in die Militärmusikschule ein. Zu seinen Musiklehrern gehörten u. a. die Italiener J. Iuppa Bey (gest. 6. Mai 1876) und Gleira (so wird der Name in lateinischer Schrift von Ramzī 1935 angegeben; seine Informationsquelle ist seine ältere [Halb-]Schwester, eine Nichte vom Muḥammad Dākīr Beg). Er diente in der Musikkapelle des Muḥammad Saʿīd Bāšā (reg. 1854–63) und nach ihm Ismāʿīl Bāšā (reg. 1863–79), welche – der Überlieferung nach – 500 Musiker umfasste und wurde zu Beginn der Regierungszeit von Muḥammad Taufīq Bāšā (reg. 1879–92) zu ihrem Generaldirektor. Kurz darauf nahm ihn Taufīq Bāšā in seinen Stab (*maʿīya*) auf und beförderte ihn zunächst zum Befehlshaber der Stabmusiker und Ausbilder der Militärkapelle und Trompeter (*Qomandān mūsīqā al-maʿīya wa-muʿallimġī al-mūsīqāt wa-l-burūġīya*) und dann zum Adjutanten (*yāver-i cenāb-i ḥidīvi*). In dieser Position blieb er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1892, als ʿAbbās Ḥilmī II. (reg. 1892–1914) Nachfolger seines plötzlich verstorbenen Vaters, Taufīq Bāšā, wurde; siehe Ramzī 1935.

160 Dākīr Beg 1896, 48; Dākīr Beg 1932, 2.

161 Vor allem Hāšim Beys *Mūsīkī mecmūʿası* (1864) und Ḥāccī Emīns *Nōṭa muʿallimi* (1886).

In *Ḥayāt al-insān* bemängelt Dākīr Beg das Fehlen einer die Grundlagen der Kunst (der Musik) umfassenden Quelle in arabischer Sprache (*dīwān*) und dass die Kunst mündlich weitergegeben werde, ohne klar definierte Grundlagen. Die Theorie (*‘ilm*) sei ihm zufolge von der Praxis (*‘amal*) nicht zu trennen. Die Anhänger dieser Kunst (*dawī l-fann*) zeigten kein Interesse an der Verschriftlichung (*tadwīn*) ihrer Werke. Dafür würden jedoch Grundkenntnisse der europäischen Musik (*al-mūsīqā al-ifrangīya*) reichen. In der Terminologie (*iṣṭilāḥāt*) unterscheide sich die europäische Musik von der türkisch-arabischen offensichtlich. Beide würden jedoch auf den gleichen musikalischen Gesetzen (*qawānīn mūsīqīya*) beruhen. Dākīr Beg habe sich ein Beispiel an dem erzielten Fortschritt in allen Lebensbereichen und den Entwicklungen in den anderen Disziplinen unter dem Khediven ‘Abbās Ḥilmī II. genommen und sich entschlossen, das vorliegende Buch zu verfassen. Als Referenzsystem stellt er den Stufen des türkisch-arabischen Tonsystems die Solmisationssilben der europäischen Musik (*asmā’ an-nūṭa al-ifrangīya*) gegenüber. Das Buch beinhaltet auch ein Glossar von in der türkisch-arabischen Musik verwendeten Begriffen.¹⁶²

Eine mit Anmerkungen versehene Tabelle (Tab. 2) zeigt die in der türkisch-arabischen Musik zwischen *yagāh* (*d*) und *tīz nawā* (*d*²) vorkommenden Tonbezeichnungen (*asmā’ al-paradāt*), mit den ihnen gegenübergestellten Tonsilben (*asmā’ an-nūṭa*). Unter *yagāh* (*d*) und über *sunbula* (*ais*¹ bzw. *b*¹) werden die Töne bekanntlich wie ihre oberen bzw. unteren Oktavtöne bezeichnet. Um sie zu unterscheiden wird ihnen im ersten Fall das Wort *qabā* (wörtl. »rau«, »grob«; von tr. »*ḳaba*«) und im zweiten das Wort *tīz* (»hoch«, wörtl. »scharf«, »spitz«; von pers. *tīz*) vorangestellt (z. B. *qabā čārgāh* für *c* oder *tīz čārgāh* für *c*²).

Da es jedoch keinen Weg gibt, zwischen den Tonsilben in unterschiedlichen Oktavlagen zu unterscheiden, wird die Oktave zwischen *rāst* (*g*) und *gardān* (*g*¹), also die Hauptoktave des türkisch-arabischen Tonsystems, als »Mittlere Oktave« (*wasat*, wörtl. »mittel«) bezeichnet. Die Töne unter *rāst* befinden sich in der sogenannten »Tiefen [Oktave]« (*wāṭī*, wörtl. »tief«) und jene über *gardān* in der sogenannten »Hohen [Oktave]« (*‘ālī*; wörtl. »hoch«). Somit entspricht *yagāh* (*d*) dem »tiefen *rē*« (*rē wāṭī*), *nawā* (*d*¹) dem »mittleren *rē*« (*rē wasat*) und *tīz nawā* (*d*²) dem »hohen *rē*« (*rē ‘ālī*) usw. Dem Anschein nach wird kein Unterschied gemacht zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen *‘irāq* und *gawašt*, ebenso wenig wie zwischen ihren oberen Oktavtönen *evīč* (wohl *auğ*; Indiz für den türkischen Einfluss) und *māhūr*. Alle vier Töne werden als *fā diyēsiz* (von it. »*fa diesis*«; *fis* bzw. *fis*¹) übersetzt. Gleiches gilt für die aufeinanderfolgenden Töne *sikāh* und *būsalik* und ihre oberen Oktavtöne *tīz sigāh* und *tīz būselik*, welche alle als *sī* (*h* bzw. *h*¹) übersetzt werden.

Die jeweiligen Anmerkungen machen klar, dass Muḥammad Dākīr Beg durchaus einen Unterschied zwischen diesen Tonhöhen trifft: Für ihn entsprechen *gawašt* und *māhūr* dem »vollkommenen Ton« *fis* bzw. *fis*¹ (*fā diyēsiz kāmila*) oder *ges* bzw. *ges*¹ (*sōl bemōl*; von frz. »*sol bémol*«). *‘irāq* und *evīč* hingegen entsprechen einem »um einen Vierteltonschritt verminderten Ton« *fis* bzw. *fis*¹ (*tanquṣu rub‘a masāfatīn*).

162 Darunter viele europäische Begriffe: *kamānğa* (it. *violinō*); *ṭunbūr* (it. *mandolinā*); *riqq* (it. *tāmbūrellō*; *tamburello*), *duduk* (it. *flāuṭa*, d. h. *flauto*), *zurnā* (it. *klarinet*), *ōbowe* (it. *oboe*), *būrī* oder *trōmbēt* (frz. *trompette*) bzw. *kūrnet* (frz. *cornet*), *biyānōfōrte* (it. *pianoforte*), *māžōr* (frz. *majeur*), *mīnōr* (frz. *mineur*), *mārš* (frz. *marche*), *bōlka* (it. *polca*; frz. *polka*), *bāllō* (it. *ballo*), *vāls* (frz. *valse*), *kwādrīlyā* (it. *quadriglia*), *bōlka māzūrka* (it. *polca mazurca*), *šūṭīs* (Schottisch, it. *chotis*), *gālob* (frz./it. *galop*), *ōpēra* (it. *opera*, frz. *opéra*), *sinfōnīya* (it. *sinfonia*), *ūvertūrī* (frz. *ouverture*), *būtburī* (frz. *pot-pourri*), *selekšen* (engl. *selection*); Dākīr Beg 1896, 34–44.

‘adad mutawālī [fortlaufende Aufzählung]	asmā’ al-paradāt [Tonstufennamen]	asmā’ an-nōḡa [Tonsilben]		malḡuzāt [Anmerkungen]
29	<i>tīz nawā</i>	<i>rē</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat an-nawā</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>nawā</i>]
28	<i>tīz ḡiḡāz</i>	<i>dō diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan tīz ṣabā rē bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat al-ḡiḡāz wa-ṣ-ṣabā</i> [auch <i>tīz ṣabā</i> ; <i>des</i> ² ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>ḡiḡāz</i> bzw. <i>ṣabā</i>]
27	<i>tīz čārgāh</i>	<i>dō</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-čārgāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>čārgāh</i>]
26	<i>tīz būsalik</i>	<i>sī</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-būsalik wa-tu‘ādil sī ‘ālī kāmila wa-tārratan dō bemōl ‘ālī</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>būsalik</i> ; auch <i>h</i> ¹ bzw. <i>ces</i> ²]
25	<i>tīz sikāh</i>			<i>wa-hiya ḡawāb pardat as-sikāh wa-tanquṣu rub‘a masāfatīn ‘an ḡaḡīqatī mauqī‘ī sī ‘ālī aṡ-ṡabī‘ya</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>sigāh</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>h</i> ¹]
24	<i>sunbula</i>	<i>lā diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan sī bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat al-kūrdī</i> [auch <i>b</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>kūrdī</i>]
23	<i>muḡaiyar</i>	<i>lā</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat ad-dūgāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>dūkāh</i>]
22	<i>šāhnāz</i>	<i>sōl diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan lā bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat az-zīrgūla</i> [auch <i>ais</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>zīrgūla</i>]
21	<i>gardān</i>	<i>sōl</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat ar-rāst wa-yuqāl gardāniya aiḡan</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>rāst</i> ; auch <i>gardāniya</i>]
20	<i>māhūr</i>	<i>fā diyēsiz</i>	wasaṡ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-gawašt wa-tu‘ādil fā diyēz kāmila wa-tārratan sōl bemōl wasaṡ</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>gawašt</i> ; auch <i>fis</i> ¹ bzw. <i>ges</i> ¹]
19	<i>eviḡ</i>			<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘īrāq wa-tanquṣu rub‘a masāfatīn ‘an ḡaḡīqatī mauqī‘ī al-fā diyēz</i> [der obere Oktavton der Tonstufe ‘ <i>īrāq</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>fis</i> ¹]
18	‘aḡam	<i>fā</i>	wasaṡ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘aḡam ‘uṣairān</i> [der obere Oktavton der Tonstufe ‘ <i>aḡam</i> ‘ <i>uṣairān</i>]
17	<i>ḡusainī</i>	<i>mī</i>	wasaṡ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘uṣairān</i> [der obere Oktavton der Tonstufe ‘ <i>uṣairān</i>]
16	<i>ḡiṣār</i>	<i>rē diyēsiz</i>	wasaṡ [mittel]	<i>wa-tārratan šūrī mī bemōl wasaṡ wa-hiya ḡawāb pardat al-qabā ḡiṣār wa-l-qabā šūrī</i> [auch <i>šūrī</i> ; <i>es</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>qabā ḡiṣār</i> bzw. <i>qabā šūrī</i>]
15	<i>nawā</i>	<i>rē</i>	wasaṡ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-yagāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>yagāh</i>]

14	<i>ḥiğāz</i>	<i>dō diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan ṣabā rē bemōl wasat wa-qad tusammā ‘uzzāl aiḍan</i> [auch <i>ṣabā</i> ; <i>des</i> ¹ ; auch <i>‘uzzāl</i>]
13	<i>čārgāh</i>	<i>dō</i>	<i>wasat</i> [mittel]	
12	<i>būsalik</i>	<i>sī</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya sī ṭabīṭ kāmila wa-tārratan dō bemōl wasat</i> [<i>h</i> bzw. <i>ces</i> ¹]
11	<i>sigāh</i>			<i>wa-hiya tanquṣu rub‘a masāfatin ‘an ḥaḳīqati mauqī‘i sī aṭ-ṭabīṭ</i> [um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>h</i> ¹]
10	<i>kūrdī</i>	<i>lā diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan sī bemōl wasat wa-hiya arāḍī pardat as-sunbula</i> [auch <i>b</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>sunbula</i>]
9	<i>dūgāh</i>	<i>lā</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya arāḍī pardat al-muḥaiyar</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>muḥaiyar</i>]
8	<i>zīrgūla</i>	<i>sōl diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan lā bemōl wasat wa-hiya arāḍī pardat aš-šāhnāz</i> [auch <i>ais</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>šāhnāz</i>]
7	<i>rāst</i>	<i>sōl</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya arāḍī pardat al-kardān</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>gardān</i>]
6	<i>gawašt</i>	<i>fā diyēsiz</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḍī pardat al-māhūr wa-tu‘ādil fā diyēz wāṭī kāmila au sōl bemōl wasat</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>māhūr</i> ; <i>fis</i> bzw. <i>ges</i>]
5	<i>‘irāq</i>			<i>wa-hiya arāḍī pardat al-evīḡ wa-tanquṣu rub‘a masāfatin ‘an ḥaḳīqati mauqī‘i al-fā diyēz al-wāṭī</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>evīḡ</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>fis</i> ¹]
4	<i>‘aḡam ‘ušairān</i>	<i>fā</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḍī pardat al-‘aḡam</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>‘aḡam</i>]
3	<i>‘ušairān</i>	<i>mī</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḍī pardat al-ḥusainī</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>ḥusainī</i>]
2	<i>qabā ḥiṣār</i>	<i>rē diyēsiz</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-tārratan qabā šūrī mī bemōl wa-hiya arāḍī pardat al-ḥiṣār wa-š-šūrī</i> [auch <i>qabā šūrī</i> ; <i>es</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>ḥiṣār</i> bzw. <i>šūrī</i>]
1	<i>yagāh</i>	<i>rē</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḍī pardat an-nawā</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>nawā</i>]

Tabelle 2: Tabelle der arabisch-persischen Tonnamen mit den entsprechenden westlichen Tonsilben (Dākir Beg 1896, 45)

Ebenso bezeichnen *būsalik* und *tīz būselik* den ›natürlichen Ton‹ *h* bzw. *h*¹ (*sī ṭabīṭī*) oder *ces*¹ bzw. *ces*², und *sigāh* und *tīz sigāh* sind ›einen Vierteltonschritt tiefer‹ (*tanquṣu rub‘a masāfatin*). Es wird darauf hingewiesen, dass die Intervalle zwischen den Hauptstufen des türkisch-arabischen Tonsystems (*daraḡāt al-aṣwāt*) andere sind als in der europäischen Musik (*mūsīqā ifrangīya*). Diese kennt keine Teilung des Ganztonschritts in mehr als zwei Halbtonschritte (*niṣf masāfa*). Daher gilt, dass benachbarte Tonstufen mit einem Abstand von weniger als einem Halbton als gegenseitig auswechselbar zu behandeln sind. Wenn arabische Musik für ein europäisches Musikensemble bzw. für eine Militärkapelle umgeschrieben oder einfach am Klavier gespielt wird, dann wird beispielsweise aus dem Drei-

vierteltonschritt entweder ein Ganz- oder ein Halbtonschritt; der Ton *sigāh h¹* wird also entweder als *h¹* (so wird aus einem Stück in *rāst* eines in Dur) oder als *b¹* (was ein *rāst* in Moll ergibt) gespielt.

2.4. Kurzer Ausblick auf das 20. Jahrhundert

Noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden Musik und Musiktheorie im arabischen Raum zu unerlässlichen Komponenten allgemeiner Bildung; sie wurden in nahezu allen Sekundarschulen im Mittleren Osten unterrichtet. Der neue soziokulturelle Kontext erforderte eine neue Art von Musiktheorie, die einfach zu vermitteln und zu begreifen sein sollte. Das indigene System mit 24 Tönen in der Oktave mit arabisch-persischen Namen wurde weitgehend verdrängt durch den westlichen *Solfège* und die westliche Notenschrift, die auch auf die traditionelle arabische Musik angewandt wurden. Diese Entwicklung hatte eine direkte und substanzielle Auswirkung auf Theorie und Aufführungspraxis der arabischen Musik. Eine mündlich tradierte Musikkultur wurde zu einer schriftlich tradierten. Eine für die Musik bezeichnende Heterophonie wurde zugunsten eines Spiels im Unisono oder parallelen Oktaven aufgegeben. Elemente westlicher Musikkultur flossen in zahlreiche Aspekte arabischer Musik und Musiktheorie ein.¹⁶³

Vor allem ägyptische Musiktheoretiker und Musiker traten am Anfang des 20. Jahrhunderts für eine gleichstufig temperierte Generaltonleiter ein. Dies bezeugen die Sitzungsprotokolle der Kommission zur Erforschung des Tonsystems des Kairoer Kongresses von 1932 (*lağnat as-sullam al-mūsīqī fī l-muʿtamar*).¹⁶⁴ Einige von ihnen waren sogar der festen Überzeugung, dass das europäische gleichstufig temperierte Tonsystem eine evolutionistische Stufe darstellt, die es auch in der arabischen Musik anzustreben gelte.¹⁶⁵ Muṣṭafā Riḍā Beg, ehemaliger Direktor des *Königlichen Instituts für Arabische Musik (al-Maʿhad al-Malakī li-l-Mūsīqā al-ʿArabīya)*¹⁶⁶ in Kairo und einer der Initiatoren des Kongresses von 1932, der mit seinem *Qānūn* direkt an den Experimenten zur Messung und Bestimmung des ägyptisch-arabischen Tonsystems beteiligt war, plädierte 1935 für die Übernahme des Konzepts der gleichstufig temperierten Stimmung in die arabische Musik mit dem Ziel ihrer systematischen Erfassung (*tanzīman li-ḥālīhā*) und einer Erleichterung ihrer Vermittlung (*tashīlan li-dirāsatiḥā*). Für diese Einstellung brachte Riḍā Beg nicht nur wahrnehmungspsychologische, musiktheoretische und -historische Argumente vor, sondern auch ideologische – und vermengte sie in nicht sehr überzeugender Weise.¹⁶⁷

Sozial und kulturell bedingte Erfahrungen und Hörgewohnheiten würden, so Muṣṭafā Riḍā, zu einer unterschiedlichen subjektiven auditiven Wahrnehmung von Tonhöhen und Intervallen führen und somit bestehe kein Konsens über die Natur der Intervallstruktur der arabischen Musik – ein Problem, das die Arbeit der Kommission zur Erforschung des Tonsystems für den Kairoer Kongress von 1932 (*lağnat as-sullam al-mūsīqī fī l-muʿtamar*) letztendlich zum Scheitern gebracht habe. Musiktheoretisch betrachtet seien die Abweichun-

163 Marcus 1989, 791.

164 Vgl. *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 331–340 und 407–419.

165 Marcus 1989, 791.

166 Früher: *Das Orientalische Musikinstitut (Maʿhad al-Mūsīqā aš-Šarqī)*.

167 Riḍā 1935, 5f.

gen in den Tonschrittabständen zwischen einer gleichstufig temperiert gestimmten (*sullam mu'tadil*) und einer natürlich bzw. rein gestimmten Skala (*sullam ṭabīṭ*) so minimal, dass ihnen einfach keine Aufmerksamkeit zu schenken sei; es handele sich jeweils um nur wenige Kommata (*kūmāt*). Die Erfahrung der Europäer in diesem Bereich biete sich als erstrebenswertes Modell an; ihre Entscheidung, ein gleichstufig temperiertes Tonssystem mit äquidistanten Halbtonschritten einzuführen, sei ihrem Instrumentenbau (*ṣinā'at al-ālāt*) zugutegekommen und erleichterte die Transponierung von Melodien (*taṣwīr al-alḥān*).¹⁶⁸

Musikhistorisch gesehen hätten sich die Araber nicht auf die reine Stimmung beschränkt, sondern sie hätten durchaus mit ›künstlichen‹ Intervallen und Stimmungen experimentiert, so Riḍā. Die Praxis habe gezeigt (*ra'ainā 'amalīyan*), dass zur Aufführung der meisten (arabischen) Melodien (*aḡlab al-alḥān*) sich die gleichstufig temperierte Stimmung mit äquidistanten Vierteltonschritten als die geeignetste erwiesen habe. Hinzuweisen sei auf die Leichtfertigkeit einiger Musiker im Umgang mit Musik in Modi wie *raṣd*, *bayātī* oder *ṣabā*, welche Tonstufen wie *sikāh* und *'irāq*, d. h. um einen Viertelton erhöhte oder erniedrigte Tonstufen, enthalten. Solche Musik werde bedenkenlos auf Instrumenten mit festgelegten Tonhöhen (*al-ālāt at-tābita*, wörtl. »feste Instrumente«), welche lediglich Halb- und Ganztonschritte erzeugten, gespielt. Ebenso könne – dem Autor zufolge – der gegebene Unterschied in der Stimmung derselben Tonstufe *kurd* (*b*¹) in Modi wie *nahāwand* und *ḥiḡāz* vernachlässigt werden.¹⁶⁹ Auf der anderen Seite spreche nichts dagegen, dass Musiker, vor allen Dingen Streicher, die Musikinstrumente ohne festgelegte Tonhöhen (*al-ālāt al-muṭ'ā*, wörtl. »gefügige Instrumente«) spielten, die reine Stimmung benutzen.¹⁷⁰

Für seine ideologische Argumentation bedient sich Riḍā progressiver und evolutionistischer Topoi: Man stehe vor einer »gesegneten musikalischen Renaissance« (*naḥḍa mūsīqīya mubāraka*), die durch einen »Zustand der Erstarrung« (*ḡumūd*) und ein »Festhalten am Alten« (*at-ta'alluq bi-l-qadīm*) nicht verzögert werden dürfe. Es gelte, »ihr den Weg zu ebnen« (*nu'abbida laḥā ṭarīqahā, wa-numahhida laḥā sabīlahā*), »zum Durchbruch zu verhelfen« (*na'ḥuḍa bi-nāṣirihā*) und »sie wie ein neugeborenes Kind zu hüten« (*nar'āhā ri'āyata ṭ-ṭifli l-walīd*). Bei einer Übernahme des gleichstufig temperierten Tonsystems würde in Ägypten eine »neue musikalische Schule« (*madrassa mūsīqīya ḡadīda*) entstehen, die zukünftig zum Vorbild für alle anderen ›orientalischen‹ Länder (*al-mamālik aš-šarqīya*) werden könne. Somit würde man den Evolutionsgesetzen folgen (*sunnat an-nuṣū' wa-l-irtiqā'*) und den legitimen, keineswegs beschämenden Weg der Simplifizierung (*ṭarīqa t-tabassuṭ*) verfolgen. Die arabische Musik würde eine Erweiterung (*ittisā'*) erfahren und einen großen Nutzen (*intifā'*) erlangen, wenn die modernsten Mittel (*aḥḍaṭ al-wasā'il*) umgesetzt würden, welche die rezente Entwicklung (*at-taṭauwur al-ḥadīṭ*) in der Welt ermögliche. Zudem könne man Gebrauch machen von Instrumenten mit bestimmten Funktionen (*al-ālāt dāt al-mīzāt al-ḥāṣṣa*), derer es der arabischen Musik mangle. Schlussendlich gelte das universale Gesetz des ›Überlebens des Angepasstesten‹ (*baqā' al-ansab*). Die

168 Ebd.

169 Im Modus *ḥiḡāz* wird die Tonstufe *kurd* bzw. *kurdī* (*b*¹) höher empfunden als im Modus *nahāwand*. Tasteninstrumente können diesen Unterschied nicht erzeugen.

170 Riḍā 1935, 5f.

Evolution (*taṭauwur*) und Modernisierung (*tağdīd*) erforderten Übergehung (*tağāwuz*), Wandel (*tağyīr*) und Zusteuern auf das Bessere (*ittiğāh ilā mā huwa aṣlah*).¹⁷¹

In Europa war die gleichstufige Temperierung ein zweckorientiertes Konstrukt, das als Reaktion auf bestimmte Probleme der harmonischen Praxis entwickelt wurde. In der arabischen Welt, besonders in Ägypten, jedoch wurde die Idee der gleichstufigen Temperierung von offizieller Seite aus zelebriert und angestrebt. Sie wurde zum Symbol für Modernität und fortschrittliches Denken, obwohl die arabische Musik keine Probleme aufwarf, für welche die Gleichstufigkeit eine Lösung angeboten hätte.¹⁷² In der Praxis wurde das gleichstufige System als Referenzsystem betrachtet, das Musiker*innen die Freiheit gab, Töne und Intervalle individuell nach bestimmten ästhetischen und akustischen Maßstäben zu gestalten.¹⁷³ Schon ab den 1920er Jahren wurden die melodischen Intervalle neu kodifiziert, simplifiziert und die Tongeschlechtertheorie,¹⁷⁴ die für die Systematiker des 13. bis 15. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt hatte, wiedereingeführt.

Auch der Modusbegriff hatte sich in der ›modernen Periode‹ stark verändert. Scott Marcus stellt für diese – wohl bis heute andauernde – Entwicklung drei ineinander übergreifende Perioden fest: eine frühe, eine mittlere und eine gegenwärtige Periode.¹⁷⁵ Während der frühen Periode (ca. 1800–1920) wurden die Modi als melodische Modelle bzw. Muster präsentiert. Anhand der arabisch-persischen Tonnamen, die sich auf bestimmte Stufen des Tonsystems beziehen, deren Intonation als bekannt vorausgesetzt war, wurde der melodische Verlauf der einzelnen Modi beschrieben. Manchmal wurde lediglich der Grundtonvorrat der einzelnen Modi sukzessiv aufgezählt und auf die charakteristischen Stationen (Anfangs-, Ruhe-, Leit- und Abschlusstöne) und mögliche spielrichtungsbedingte Alterationen hingewiesen. Es ist deutlich, dass Werke der frühen Periode darauf zielten, eine bestehende Praxis zu beschreiben.¹⁷⁶

Die Musiktheorie in der mittleren Periode (ab 1920) kombinierte eine Tongeschlechtertheorie mit einer Beschreibung der melodischen Verläufe der einzelnen Modi, basierend auf der Praxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Trotz der Betonung des deskriptiven Ansatzes, war man stark darum bemüht, eine neue systematische Theorie zu etablieren, die auf klaren wissenschaftlichen Grundlagen fußte.¹⁷⁷ Nach Auffassung vieler Beobachter*innen wurde eine ›Modernisierung‹ von Musikpraxis und Musiktheorie als unerlässlich angesehen, damit die arabische Musik, die sich in einer krisenhaften Phase befand, fortbestehen könne. Europäische Musik und Musiktheorie galten als erstrebenswerte Vor-

171 Ebd.

172 Marcus 1989, 806f.

173 Ebd., 791.

174 Die Tongeschlechtertheorie basiert auf der Festlegung von Tetra-, aber auch Tri- und Pentachorden, die zur Bildung von Skalen und Modi permutationell kombiniert und gleichzeitig als Mittel zur Analyse skalarer und modaler Strukturen eingesetzt werden. Mittlerweile ist sie die dominierende Methode zur Beschreibung arabischer Modi und führte zur Entstehung eines neuen Klassifikationssystems, das die Modi zu Modusfamilien (*faṣāʾil*; Sg. *faṣīla*) zusammenschließt; vgl. ebd.

175 Ebd., 323–747.

176 Vgl. beispielsweise Mušāqa 1898 und Dākīr Beg 1895.

177 Vgl. beispielsweise Šalfūn 1920–1928; *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 182–329; D'Erlanger 1949; Ḥifnī 1972; Ḥuluw 1972.

bilder.¹⁷⁸ Von den diversen Konzepten, die arabische Musiktheoretiker*innen und Musik-erzieher*innen nun aufgriffen, waren die westliche Notenschrift, Tonleitertheorie¹⁷⁹ und didaktische Methoden am maßgebendsten.

Die gegenwärtige Periode (ab 1930) zeichnet sich durch eine starke Neigung zur Simplifizierung und Konsolidierung aus. Auf größtenteils westlichen Modellen beruhend wurden noch weiter vereinfachte Theorien formuliert. Die komplizierte tongeschlechteranalytische Methode, die auch charakteristische Stationen im melodischen Verlauf der Modi berücksichtigte und widerspiegelte, wurde zugunsten einer Darstellung der Modi als einfache auf- und absteigende Skalen in westlicher Notenschrift aufgegeben. Auf die Tongeschlechter wurde zwar gelegentlich hingewiesen, den Darstellungen fehlte aber oft jegliche weiterführende Erklärung bzw. eine Beschreibung des melodischen Verlaufs.¹⁸⁰ Dadurch erschienen in diesen vereinfachten Darstellungen mitunter Modi, die den gleichen Tonvorrat bzw. die gleiche Intervallstruktur aufweisen, sich aber im Charakter und in Bezug auf die Modulationsfolge unterscheiden, als ein und derselbe Modus oder als schlichte Transpositionen.¹⁸¹ Die gegenwärtige Musiktheorie im arabischen Raum, obwohl ursprünglich als Mittel zur Wiederbelebung der arabischen Musikkultur und zu ihrer Verbreitung innerhalb der neuen Generationen intendiert, hat so – sicherlich ungewollt – einen großen Schaden angerichtet. Absolvent*innen der Musikinstitute und -schulen in der arabischen Welt haben häufig keine Kenntnisse über wesentliche Aspekte ihrer modalen Musikkultur.¹⁸²

Die Einführung von westlichen Tonsilben und westlicher Notenschrift, die Abhängigkeit davon bei der Vermittlung und Aufführung von Musik, die Darstellung arabischer Musiktheorie erst nach der Behandlung der Grundlagen westlicher Musiktheorie, die Verwendung von Kreuzen und Bs bei der Tonartvorzeichnung (auch wenn sie für den Modus irrelevant sind), die Tatsache, dass man in arabischen Musikschulen zunächst die Normaltonleiter (C-Dur) der europäischen Musik mit ihrer reinen oder gleichstufig temperierten Terz und Sept lernen muss, bevor man die arabische Hauptskala mit ihrer um einen ›Viertelton‹ verminderten dritten (*sīkāh*) und siebten Tonstufe (*auḡ*) lernt, sind Aspekte, die zeigen, wie sehr europäische Musik an vielen Orten der arabischen Welt weiterhin als Referenzsystem dient. Die Rezeption westlicher Musiktheorie folgte der Überzeugung, dass ihre ›wissenschaftlichen‹ Grundlagen eine höhere Entwicklungsstufe kennzeichneten. Sie erleichterte und beschleunigte in vieler Hinsicht den Musikvermittlungsprozess in einem neuen institutionellen Umfeld. Heute kann westliche Musiktheorie in den arabischen Ländern nicht mehr als ›fremd‹ angesehen werden; sie ist bereits seit Langem als wesentlicher Bestandteil ›moderner‹ arabischer Musik akzeptiert worden.

178 Vgl. *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 23.

179 Die Modi wurden als Tonleitern mit einem gewissen Ambitus aufgefasst.

180 Vgl. beispielsweise *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 195–258 *mīm*; Farah 1992.

181 Marcus 1989, 794; Fahmī 1949. Vgl. auch Baṣrī 1993; Zāzā 2002.

182 Marcus 1989, 794.

Literatur

- AAL (2000), *Dictionary of Music*, Kairo: AAL [Academy of Arabic Language].
- ALECSO (1992), *Unified Dictionary of Musical Terms (English – French – Arabic)*, Tunis: ALECSO [Arab League Educational Cultural and Scientific Organization].
- ‘Alūcī, ‘Abd al-Ḥamīd al- (1964), *Rā’id al-mūsīqā al-‘arabīya* [Handbuch der arabischen Musik], Bagdad: Wizārat at-Ṭaqāfa wa-l-Iršād.
- Anonymus (1867a), *Mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aḡānī rūḥīya* [Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder], Beirut: [al-Maṭba‘a al-Amīrkīya].
- Anonymus (1867b), *Kitāb dūzān al-qītār li-tasābīḥ aṣ-ṣiḡār* [Das Einstimmen der Gitarre in die Lobgesänge der Kleinen; 1862], Beirut: [al-Maṭba‘a al-Amīrkīya].
- Anonymus (1881), »Masā’il wa-aḡwibatuhā (11)« [Fragen und Antworten (11)], *al-Muqtaṭaf* 6/2, 53.
- Anonymus (1897a), *Illustrated Catalogue and Price List of Publications of the American Mission Press of the Presbyterian Board of Foreign Missions, Beirut, Syria* [1886], Beirut: al-Maṭba‘a al-Amīrkīya.
- Anonymus (1897b), »Masā’il wa-aḡwibatuhā (9) kutub al-mūsīqā« [Fragen und Antworten (9). Musikbücher], *al-Muqtaṭaf* 21/1, 66.
- ‘Arafa, ‘Abd al-Mun‘im (1947), *Tārīḥ a’lām al-mūsīqā aš-šarqīya* [Geschichte der Prominenz der orientalischen Musik], Kairo: Maṭba‘at ‘Anānī.
- ‘Awaḍ, ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad (1969), *al-Idāra al-‘uṭmānīya fī Wilāyat Sūrīya 1864–1914* [Die osmanische Verwaltung in der Provinz Syrien 1864–1914], Kairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr.
- Baṣrī, Ḥamīd al- (1993), »Wāqī‘ salālim al-mūsīqā al-‘arabīya wa-āfāquhā« [Die Wirklichkeit der Skalen der arabischen Musik und ihre Horizonte], *al-Ḥayāt al-Mūsīqīya* 2, 94–116.
- Bayoumi, Ahmed (1992), *Dictionary of Music. English – French – Italian – German – Greek – Arabic, etc., with illustrations & photos of musical instruments*, Kairo: Nationalkulturzentrum.
- Buṭrus, Bāsim Ḥannā (2007), »Bāḥiṭūn ‘irāqīyūn fī ‘ulūm al-mūsīqā. Al-Ab Fīlīb Hīlāyī«, in: *Bakhdida*. <http://bakhdida.ca/BassimHannaPetros/philliphelai.htm> (22.6.2018)
- Carra De Vaux, Bernard (1891), »Le traité des rapports musicaux ou l’Épître à Scharaf Ed-Dîn, par Safi Ed-Dîn ‘Abd El-Mumin Albaghdâdî«, *Journal asiatique* 8/17, 279–355.
- Curwen, John (1893), *Tonic Sol-Fa*, London: Novello, Ewer and Co.
- Curwen, John (1900), *The Standard Course of Lessons and Exercises in the Tonic Sol-fa Method of Teaching Music* [1858], London: J. Curwen & Sons Ltd.
- Collangettes, [Xavier] M[aurice] (1904), »Étude sur la musique arabe [I]«, *Journal asiatique* 10/4, 365–422.
- Collangettes, [Xavier] M[aurice] (1908), »Étude sur la musique arabe [III]«, *Journal asiatique* 10/8, 149–190.
- Danhauser, Adolphe (1872), *Théorie de la musique*, Paris: Henry Lemoine.
- Ḍākīr Beg, Muḥammad (1895), *Ḥayāt al-insān fī tardīd al-alḥān* [Das Neubeleben des Menschen in der Wiederholung der Melodien], Kairo: o. V. [1313].

- Ḍākīr Beg, Muḥammad (1903), *Tuḥfat al-mau'ūd bi-ta'lim al-'ūd* [Das Beschenken des Versprochenen mit der Unterweisung im Lautenspiel], Kairo: Maṭba'at al-Liwā' [1321].
- Ḍākīr Beg, Muḥammad (1932), *ar-Rauḍa al-bahīya fī auzān al-alḥān al-mūsīqīya* [Der prächtige Garten in den Metren der Melodien; vor 1313/1895], Kairo: Maṭba'at al-'Āmil al-Miṣrī [1350].
- Dechevrens, Antoine (1898), *Études de science musicale* (4 Bde.), Paris: chez l'auteur.
- D'Erlanger, Baron Rodolphe (1949), *La musique arabe*, Bd. 5, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Diab, Henry / Lars Wahlin (1983), »The Geography of Education in Syria in 1882. With a Translation of ›Education in Syria‹ by Shahin Makarius, 1883«, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 65/2, 105–128.
- Dīk, Aḥmad Amīn ad- (1902), *Nail al-arab fī mūsīqā al-ifranḡ wa-l-'arab* [Die Erlangung des Wunsches in der Musik der Europäer und Araber], Kairo: al-Maṭba'a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq [1320].
- Dīk, Aḥmad Amīn ad- (1926), *Qānūn aṭwāl al-autār wa-taṭbīquh 'alā l-'ūd wa-mā yuṣbihuh* [Die Regel der Saitenlängen und ihre Anwendung auf die Laute und Ähnliches], Kairo: Maṭba'at al-l'timād.
- Dupré, Marcel (1925), *Traité d'improvisation à l'orgue*, Paris : Leduc.
- Dupré, Marcel (1927), *Méthode d'orgue*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1936), *Cours d'harmonie analytique*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1938a), *Cours de contrepoint*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1938b), *Cours complet de fugue*, Paris: Leduc.
- Emīn, Ḥāccī (1886), *Nōṭa mu'allimi* [Lehrbuch der Notation], Istanbul: Zārtāryān Maṭba'ası [1302].
- Farah, Žōrž (1992), *Mabādi' al-'ulūm al-mūsīqīya* [Die Grundlagen der Musikwissenschaften], Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.
- Farīd, Ṭāriq Ḥassūn (2007), »Maṣādir tadrīs naẓarīyāt al-mūsīqā fī at-ta'lim al-'irāqī al-mu'āšir« [Die Quellen der Vermittlung der Musiktheorie im zeitgenössischen irakischen Bildungssystem], *al-Akādīmī* 46, 135–173.
- Faruqi, Lois Ibsen al- (1995), »Mašākil at-ta'lim al-mūsīqī fī l-'ālam al-'arabī: al-ḥulūl al-qadīma wa-l-ḥadīṭa« [Die Probleme der musikalischen Vermittlung in der arabischen Welt: alte und neue Lösungsansätze], *al-Ḥayāt al-Mūsīqīya* 9, 9–16.
- Forti, Ernesto (1988), *Fedeli a Don Bosco in Terra Santa. Profili di otto coadiutori salesiani*, Leumann: Elle Di Ci.
- Ḡundī, Aḥmad al- (1954), *A'lām al-adab wa-l-fann* [Die Prominenz der Literatur und Kunst], Bd. 1, Damaskus: Maṭba'at Maḡallat Ṣaut Sūrīya.
- Ḥāfiẓ, Muḥammad Maḥmūd Sāmī (1982), *al-Mūsīqā al-miṣrīya al-ḥadīṭa wa-'alāqatuhā bi-l-ḡarb* [Die moderne ägyptische Musik und ihre Beziehung zum Westen], Kairo: Maktabat al-Anḡlū al-Miṣrīya.
- Ḥasanain, Ismā'il Afandī (1892), *Kitāb aṭ-ṭabī'a* [Das Buch der Physik] (4. Bde.), Kairo: al-Maṭba'a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq.

- Hāşim Bey, Meḥmed (1864), *Mūsīkī mecmūʿası* [Die Musiksammlung; 1269/1853], Istanbul: o. V. [1280].
- Herzstein, Rafael (2015), »The Oriental Library and the Catholic Press at Saint-Joseph University in Beirut«, *Journal of Jesuit Studies* 2, 248–64.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1933), »Muqaddima« [Einleitung], in: *Kitāb muʿtamar al-mūsīqā al-ʿarabīya* [Das Buch des Kongresses zur arabischen Musik], Kairo: al-Maṭbaʿa al-Amīriya, 1–20.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1935), »Mabādiʿ al-mūsīqā an-naẓariya« [Grundlagen der Musiktheorie], in: *al-Mūsīqā* 1/1, 27–28; 1/2, 25–26; 1/3, 25–27; 1/4, 27–29; 1/5, 27–29; 1/6, 27–28; 1/7, 27–29; 1/8, 25–27; 1/9, 25–26; 1/10, 28–29; 1/11, 28–29; 1/12, 26–27; 1/13, 25–29.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1972), *al-Mūsīqā an-naẓariya* [Theoretische Musik; 1938], Beirut: Dār Maṭbaʿat as-Saʿāda.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- / Ibrāhīm Šafīq (1969), *Turātunā al-mūsīqī. Al-Ġuzʿ al-auwal min al-adwār wa-l-muwaššahāt* [Unser musikalisches Erbe. Erster Teil der *adwār* und *muwaššahāt*], hg. von al-Laġna al-Mūsīqīya al-ʿUlyā, Kairo: Muḥammad al-Amīn.
- Horner, Norman A. (1998), »Jessup, Henry Harris«, in: *Biographical Dictionary of Christian Missions*, hg. von Gerald H. Anderson, Grand Rapids (MI): William B. Eerdmans Publishing Company.
- Ḥuluw, Salīm (1972), *al-Mūsīqā an-naẓariya* [Theoretische Musik; 1958], Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.
- Jamin, [Jules] (1859), *Cours de physique de l'École Polytechnique*, Bd. 2, Paris: Mallet-Bachelier.
- Jessup, Henry Harris (1873), *The Women of the Arabs*, New York: Dodd & Mead.
- Jessup, Henry Harris (1910), *Fifty-Three Years in Syria* (2 Bde.), New York: Fleming H. Revell Company.
- Jessup, Samuel [Şamuʿīl Ğisab] / George Ford [Ğürġ Furd] (1885a), *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aġānī rūḥīya muwaqqaʿa ʿalā alḥān muwāfiqa* [Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Jessup, Samuel [Şamuʿīl Ğisab] / George Ford [Ğürġ Furd] (1885b), *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aġānī rūḥīya muwaqqaʿa ʿalā alḥān muwāfiqa* [Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien], Beirut: al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya (mit Erlaubnis des Syrischen Bildungsrats).
- Karam, Šādī / Daysam Ğallū / Nizār Qarfūl / ʿUmar Ğammūl (2011), *an-Naẓariyāt al-mūsīqīya wa-l-hārmūnī* [Musiktheorie und Harmonie], hg. von Viktor Babenko, Damaskus: Wizārat at-Taqāfa.
- Katz, Israel J. (2015), *Henry George Farmer and the First International Congress of Arabic Music* (Cairo 1932), Leiden: Brill.
- Kitāb al-muʿtamar* (1933), *Kitāb muʿtamar al-mūsīqā al-ʿarabīya* [Das Buch des Kongresses zur arabischen Musik], Kairo: al-Maṭbaʿa al-Amīriya.
- Kosegarten, Johann Gottfried Ludwig (1840), *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum Magnus Ex Codicibus Manus Scriptis Arabice Editus Adiectaque Translatione Adnotationibusque*

- Illustratus Ab Ioanne Godofredo Ludovico Kosegarten*, Gripesvolda: In Libraria Kochiana.
- Lādiqī, Ilyās Šālih al- / Yūḥannā Hūğ (1883), *Bahğat aḍ-ḍamīr fī naẓmi l-mazāmīr* [Die Freude des Gewissens über die Versifizierung der Psalmen; 1875], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Land, J[an] P[ieter] N[icolaas] (1884), *Recherches sur l'histoire de la Gamme arabe*, Leiden: Brill.
- Lewis, Edwin [Adwin Luwis] (1873), *Taṭrīb al-āḍān fī šināʿat al-alḥān* [Entzückung der Ohren in der Kunst der Musik], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Lovelock, William (1957), *The Rudiments of Music*, London: Bell & Hyman.
- Mağmaʿ al-Luğa al-ʿArabīya (1971), *Mağmūʿat al-muṣṭalaḥāt al-ilmīya wa-l-fannīya allatī aqarrahā al-Mağmaʿ* [Die Gruppe der von der Akademie der arabischen Sprache aufgenommenen wissenschaftlichen und künstlerischen Termini; 1957], Kairo: al-Haiʿa al-ʿĀmma li-Šuʿūn al-Maṭābiʿ al-Amīriya.
- Mallah, Issam El- (1996), *Arabische Musik und Notenschrift*, Tutzing: Schneider.
- Mamlūk, Ḥasan al- (1922), »Qīṭarātī« [Meine Gitarre], *Rauḍat al-balābil* 3/3, 30–42.
- Maraqa, Salah Eddin (2015a), »Auf der Suche nach den Anfängen der ›modernen‹ arabischen Musiktheorie«, *Die Musikforschung* 68/4, 341–352.
- Maraqa, Salah Eddin (2015b), *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800. Eine Untersuchung der musiktheoretischen und historisch-biographischen Quellen*, Tutzing: Schneider.
- Marcus, Scott Lloyd (1989), *Arab Music Theory in the Modern Period*, Ph.D., University of California, Los Angeles.
- Marcus, Scott Lloyd (1993), »The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music«, *Asian Music* 24/2, 39–58.
- Marmontel, Antonin (1937), *La Deuxième année de Musique. Solfège et Chant* [1894], Paris: Librairie Armand Colin.
- McGuire, Charles Edward (2009), *Music and Victorian Philanthropy. The Tonic Sol-fa Movement*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McNaught, W.G. (1892/93), »The History and Uses of the Sol-fa Syllables«, *Proceedings of the Musical Association* 19, 35–51.
- Mestyan, Adam (2014), »Sound, Military Music, and Opera in Egypt During the Rule of Mehmet Ali Pasha (r. 1805–1848)«, in: *Ottoman Empire and European Theatre II. The Time of Joseph Haydn: From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r. 1730–1839)*, hg. von Michael Hüttler und Hans Ernst Weidinger, Wien: Hollitzer, 631–656.
- Moreh, Shmuel (1976), *Modern Arabic Poetry 1800–1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature*, Leiden: Brill.
- Moustapha, Ibrahim Bey (1887/88), »La valeur des intervalles dans la Musique Arabe«, *Bulletin de l'Institut Égyptien* 2/8, 247–259.
- Mušāqa, Miḥāʿīl (1899), *ar-Risāla aš-Šihābīya fī ṣ-šīnāʿa al-mūsīqīya* [Das Šihābītische Sendeschreiben über die Kunst der Musik], hg. und kommentiert von Louis Ronzevalle, Beirut: Maṭbaʿat al-Ābāʾ al-Yasūʿīyīn.

- Našra (1932), *Našra bi-asmā' kutub al-mūsīqā wa-l-ġinā' wa-mu'allifihā al-maḥfūza bi-dār al-kutub* [Eine Auflistung der Titel der in Dār al-kutub aufbewahrten Bücher über Musik und Gesang und ihrer Verfasser], Kairo: Maḥba'at Dār al-Kutub al-Miṣrīya.
- Nelson, William S. (1897), »Syria«, in: *Historical Sketches of the Missions Under the Care of the Board of Foreign Missions of the Presbyterian Church U.S.A.* [1886], Philadelphia: Woman's Foreign Missionary Society of the Presbyterian Church, 343–386.
- Neubauer, Eckhard (1999/2000), »Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources«, *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 13, 317–365.
- Neubauer, Eckhard (2010/11), »Eine Griffnotation für Laute und Kamānġe und eine ›Laudentabulatur‹ in persischer und judäo-persischer Überlieferung aus dem 15. (?) Jahrhundert«, *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 19, 257–351.
- Parisot, Dom J[ean] (1898), *Musique orientale: Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898*, Paris: Bureaux de la Schola cantorum.
- Parisot, Dom J[ean] (1902), »Rapport sur une mission scientifique en Turquie et en Syrie«, *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires: choix de rapports et instructions* 10, 167–244.
- Racy, Ali Jihad (1983), »Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch, in: *Essays in Honour of Peter Crossley-Holland on his Sixty-Fifth Birthday*, hg. von Nicole Marzac-Holland und Nazir A. Jairazbhoy, Los Angeles: University of California, 157–179.
- Racy, Ali Jihad (1986), »Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes«, *Ethnomusicology* 30/3, 413–427.
- Racy, Ali Jihad (1991), »Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932«, in: *Ethnomusicology and Modern Music History*, hg. von Stephen Blum, Philip V. Bohlman und Daniel M. Neuman, Urbana: University of Illinois Press, 68–91.
- Racy, Ali Jihad (2001), »Musical Attitudes and Spoken Language in Pre-Civil War Beirut«, in: *Colors of Enchantment. Theatre, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, hg. von Sherifa Zuhur, Kairo: The American University in Cairo Press, 336–351.
- Rainbow, Bernarr (2001), »Langue des durées«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15994> (31.5.2018)
- Rainbow, Bernarr / Charles Edward McGuire (2014), »Tonic Sol-fa«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28124> (30.5.2018)
- Ramzī, Ibrāhīm (1935), »Muḥammad Dākīr Beg«, *al-Mūsīqā* 1/6, 14–16.
- Renner, Hans (1978), *Grundlagen der Musik. Musiklehre* [1953], Stuttgart: Reclam.
- Riḍā, Muṣṭafā Beg (1935), »Ḥaula s-sullam aṭ-ṭabī'ī wa-s-sullam al-mu'tadil« [Über die natürliche und die temperierte Skala], *al-Mūsīqā* 1/2, 5–6.
- Rizk, Yunan Labib (2003), »Plaintive Straines«, in: *Al-Ahram Weekly Online* 651 (14.–20.8.). <http://weekly.ahram.org/Archive/2003/651/chrncls.htm> (30.5.2018)
- Ronzevalle, Loius (1913), »Un traité de musique arabe moderne. Préface, traduction française, texte et notes«, *Mélange de la Faculté Orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth* 6, 1–120.

- Saḥḥāb, Fiktūr (1997), *Mu'tamar al-mūsīqā al-ʿarabīya al-auwal-al-Qāhira 1932* [Der erste Kongress zur arabischen Musik – Kairo 1932], Beirut: aš-Šarika al-ʿĀlamīya li-l-Kitāb.
- Šālfūn, Iskandar (1920–28), *Rauḍat al-balābil. Mağalla mūsīqīya fannīya adabīya šahrīya* [Der Garten der Nachtigallen. Eine musikalische, künstlerische und literarische monatliche Zeitschrift], Kairo: Maṭbaʿat Ramsīs.
- Šālfūn, Iskandar (1922), *al-Mūsīqā al-miṣrīya. Taqrīr ʿan ḥālatihā fī sanat 1922* [Die ägyptische Musik. Ein Bericht über ihren Zustand im Jahr 1922], Kairo: Maṭbaʿat Ramsīs.
- Salvador-Daniel, Francisco (1879), *La musique arabe* [1863], Algiers: Adolphe Jourdan.
- Seward, Theodore Frelinghuysen / Benjamin Carl Unseld (1880), *The Tonic Sol-fa Music Reader: A Course of Instruction and Practice in the Tonic Sol-fa Method of Teaching Singing, with a Choice Collection of Music Suitable for Day Schools and Singing Schools*, New York: Biglow & Main.
- Seward, Theodore Frelinghuysen / Benjamin Carl Unseld (1882), *Songs in Sol-fa: For the Sunday School, Day School and Singing School, Containing a Brief Course of Instruction, and A Graded Selection of Songs in the Tonic Sol-fa System*, New York: Biglow & Main.
- Shawan, Salwa El- (1980), »The Socio-Political Context of al-Mūsīka al-ʿArabiyyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change (1927–77)«, *Asian Music* 12/1, 86–128.
- Shawan, Salwa El- (1985), »Western Music and its Practitioners in Egypt (ca.1825–1985): The Integration of a New Musical Tradition in A Changing Environment«, *Asian Music* 17/1, 143–153.
- Šiḥāta, Rizqallāh (1901), *Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā. Muḥtaṣar* [Die Kunst der Stimme und der Musik; Eine Kurzfassung], Kairo: Maṭbaʿat al-Muqtaṭaf.
- Šiyāl, Ġamāl ad-Dīn aš- (2000), *Tārīḥ at-tarğama fī Miṣr fī ʿahd al-ḥamla al-faransīya* [Die Geschichte der Übersetzung in Ägypten während der französischen Expedition], Būr Saʿīd: Maktabat at-ṭaqāfa ad-Dīnīya.
- Smith, Eli / Mikhāil Meshāḥah (1847), »A Treatise on Arab Music«, *Journal of the American Oriental Society* 1/3, 171–217.
- Suchoň, Eugen / Miroslav Filip (1962), *Stručná Náuka O Hudbe* [Kurze Lektion über Musik], Prag: Editio Supraphon.
- Sukkarī, Ḍiyāʿ as- (2011), *Kitāb al-hārmūnī* [Das Buch der Harmonie], Damaskus: Wizārat at-Ṭaqāfa.
- Thomas, Anne Elise (2007), »Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond«, in: *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam* (Assilah, Marokko, 8.–13.8.), Paris: Maison des Cultures de Monde. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/thomas-2007.pdf (12.6.2018)
- Stowe, David M. (1998), »Smith, Eli«, in: *Biographical Dictionary of Christian Missions*, hg. von Gerald H. Anderson, Grand Rapids (MI): William B. Eerdmans Publishing Company, 626b–a.
- Tāğir, Ġāk (1945), *Ḥarakat at-tarğama bi-Miṣr ḥilāl al-qarn at-tāsīʿ ʿašar* [Die Übersetzungsbewegung in Ägypten während des 19. Jahrhunderts], Kairo: Dār al-Maʿārif bi-Miṣr.

- Taʿlīmcibaşı, Ġārdūn [Gordon] (1855), *Muhtaşar yatađamman qawāʿid aşlīya min ʿilm al-mūsiqī* [Kompendium der wesentlichen Grundlagen der Wissenschaft der Musik], Kairo: Būlāq [1272].
- Taufīq, ʿAbd al-ʿAzīz (1935), »as-Sullam at-tāʿih« [Die abirrende Skala], *al-Mūsiqā* 1/5, 17–19.
- Taylor, John (1896/97), »The Evolution of the Movable Do«, *Proceedings of the Musical Association* 23, 17–35.
- Villoteau, Guillaume André (1826), *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke.
- Watson, Andrew (1904), *The American Mission in Egypt 1854 to 1896* [1897], Pittsburgh: United Presbyterian Board of Publication.
- Willmon, Jess (1994), *Dictionary of Musical Terms. English – French – German – Italian – Arabic*, Beirut: Librarie du Liban.
- Zāzā, Muḥammad ʿAzīz Šākīr (1997), *ʿIlm al-kūntarbuwānt* [Die Lehre des Kontrapunkts], Damaskus: Dār al-Ḥaşād li-n-Naşr wa-t-Tauzīʿ.
- Zāzā, Muḥammad ʿAzīz Šākīr (2002), »İşkālīyat al-ʿalāqa baina l-manhağ wa-l-muşṭalaḥ fī ʿamalīyat at-tadrīs. Naẓarīyat al-maqāmāt fī d-dirāsāt al-mūsiqīya al-ʿarabīya« [Die Probleme der Beziehung zwischen der Methode und dem Fachbegriff im Vermittlungsprozess. Die *maqām*-Theorien in den arabischen Musikstudien], *al-Ḥayāt al-Mūsiqīya* 27, 39–85.

Maraqa, Salah Eddin (2018): Vom ›Fremdling‹ zum ›Maßstab‹. Zum Einzug der westlichen Musiktheorie in die arabische Welt bis ins frühe 20. Jahrhundert. ZGMTH 15/2, 79–127.
<https://doi.org/10.31751/975>

© 2018 Salah Eddin Maraqa (maraqa@uni-muenster.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 26/06/2018
 angenommen / accepted: 24/07/2018
 veröffentlicht / first published: 18/12/2018
 zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018