

Elemente griechischer und arabischer Musik im Spanien der drei Kulturen

Dr. Esther Morales-Cañadas

Zur Entstehung der spanischen Musik sind bis heute zahlreiche polemische und kontroverse Behauptungen vorgebracht worden, die sich leider auf Grund des nicht verschriftlichten Charakters ihrer Anfänge nicht stichhaltig beweisen lassen. Viele Jahrhunderte über und vor allem der Strenge des spanischen Christentums wegen hat man das geistig-kulturelle Erbe der arabischen Zeit auf der Halbinsel ignorieren wollen. Erst gegen Ende der Diktatur Francos erwachte das Interesse für eine Zivilisation, die immerhin acht Jahrhunderte lang Spanien besiedelte, und man war nun bestrebt, die vormalige Ignoranz auszugleichen. Das Ergebnis war eine extreme Idealisierung. Man suchte die Wurzeln der spanischen Kultur nur in der arabischen Zeit und übersah dabei, dass zum Zeitpunkt der Ankunft der islamischen Bevölkerung schon ein Substrat, eine Mischung von Kulturen verschiedener Völker und Traditionen vorhanden war. Man kann hier von Arabisten und Nicht-Arabisten sprechen. Die letzteren kamen zu der absurden Schlussfolgerung, die spanische Musik sei frühestens im 13. Jahrhundert, zur Zeit Alfons' X., des Weisen, entstanden, und alles, was es bis dahin gegeben hätte, sei Resultat europäischer Einflüsse gewesen. Heutzutage finden vielgestaltige Forschungen auf diesem Gebiet statt. Meiner Meinung nach fehlt es trotzdem an einer Erklärung für den Zustand der arabischen Kultur, konkret und überwiegend in Bezug auf die Musik, bei ihrer Ankunft in Spanien. In diesem Artikel wird ein Überblick über die Elemente gegeben, die die Araber mitbrachten, und von dem, was davon in *Al'Andalus* verblieb, dem Spanien der drei Kulturen bzw. Religionen. Am Ende werden die daraus resultierenden Neuerungen auf spanischem Boden aufgezeigt.

POLITISCHE UND KULTURELLE ASPEKTE

Spanien ist ein Land, das von Anfang seiner Geschichte an große migratorische Bewegungen erfahren hat. Dank seiner Lage – umgeben vom Meer und Übergang zwischen Europa und Afrika – und seinem attraktiven Klima wurde die Halbinsel Ziel verschiedener Bevölkerungsgruppen, von denen jede ihren Einfluss hinterließ.

Die großen Epochen der frühen Geschichte Spaniens waren ohne Zweifel die römische, die westgotische und die arabische. Diese drei Epochen trugen dazu bei, Spaniens kulturelle, soziale und religiöse Identität zu festigen und bereiteten schließlich den Boden für einen eigenen Renaissancestil. Die Bevölkerung war schon zur Zeit der römischen Eroberung eine Mischung von Kulturen, von denen die der Phönizier (ursprünglich aus Kanaan und Syrien) und der Tartesser (eine Hochkultur griechischer Prägung mit eigenem Alphabet) besonders zu erwähnen sind. Als die Verbreitung des Christentums begann, war Spanien von einer hispanisch-römischer Bevölkerung besiedelt. Die Römer hatten jedoch sowohl den Lebensstil als auch die Verwaltungsstrukturen definiert. Daher wurden die christliche Bistümer auf den alten römischen Diözesen gegründet, wobei der Bischof weiterhin *defensor civitatis* war. Diese Diözesen vermehrten sich mit der Zeit und gewannen an Gewicht, besonders mit der Einberufung von Konzilien auf spanischem Boden zur Zeit Konstantins des Großen, die auch für andere Länder relevant waren. Eines davon war das erste Konzil von Toledo, das im Jahr 400 unter der Leitung von Bischof Ossio von Córdoba stattfand, einem einflussreichen Berater Konstantins. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Spanien zu dieser Zeit direkten Austausch mit Byzanz pflegte, was für die Kultur und speziell für die Musik relevant sein sollte.

Diese Verbindung zu Byzanz wurde gestärkt, als die Westgoten die Halbinsel besiedelten. Sie ließen sich zum Christentum bekehren, es entstanden jedoch zahlreiche Häresien, u. a. der

Arianismus. Der christliche König Athanagild holte Hilfe aus Byzanz, und die Byzantiner ließen sich für eine Weile auf der Halbinsel nieder. Der imperialistische Charakter des Byzantinischen Reiches war kompatibel mit dem Lebensstil der hispano-römischen Gesellschaft, und so vervollständigten sich zwei Kulturen gegenseitig. Einerseits hatten die Römer griechische Kultur nach Spanien gebracht, andererseits brachten auch die Byzantiner hellenistische, aber auch orientalische Elemente ihrer eigenen Tradition.

Eine berühmte Persönlichkeit der spanischen Antike ist der Philosoph Marcus Fabius Quintilianus (1. Jahrhundert n. Chr.), dessen Handbuch der Rhetorik *Institutio oratoria*, für die Musiker bis in die Barockzeit hinein von großer Wichtigkeit gewesen ist (unter anderem für Johann Sebastian Bach). Das römische Imperium expandierte nach Asien und Afrika und verbreitete mit sich das griechische Erbe. Denken wir an den Kirchenvater Augustinus, der in Numidien geboren wurde und zur Zeit der Konversion zum Christentum in Hippo lebte.

Im 7. Jahrhundert begann schließlich die Expansion des Islam, genau in den Gebieten, die hellenistisch geprägt waren.



In diesen Gebieten hatte nicht nur die griechische Kultur ihr Erbe hinterlassen, sondern auch die ägyptische, die mesopotamische und ganz besonders die syrische. Wie man sieht, mischen sich wiederum orientalische und griechische Kulturen, und diese Mischung war es, die die Araber im 8. Jahrhundert nach Spanien brachten. Die Hauptstadt des Islam war zu dieser Zeit durch den Kalifen Muawiyya, der Gründer der Umayyadendynastie, von Medina nach Syrien in das in kultureller Blüte stehende Damaskus verlagert worden. Die Umayyaden waren kultivierte Aristokraten, gegen die jedoch andere muslimische Gruppen opponierten, so dass sie schließlich im 7. Jahrhundert von den Abbasiden eliminiert wurden. Der einzige Überlebende, Abd'Al Rahman, entkam und ernannte sich in Spanien zum Emir. Für Spanien begann damit die arabische Zeit, die Zeit in der Christen, die schon seit dem 1. Jahrhundert

n.ŠChr. niedergelassenen Juden und die Angehörigen der neuen Religion des Islam, zusammenleben sollten, mit drei verschiedenen Religionen und doch einer gemeinsamen Kultur – auch wenn von dieser Zeit als der »Epoche der drei Kulturen« gesprochen wird. Man kann annehmen, dass vieles an kulturellem Gut, das die Umayyaden mitbrachten, für die hispanisch-römische Bevölkerung nicht neu war und daher die Kultur nicht als fremd betrachtet wurde. Und auch wenn sich Neuerungen und neue Mischungen ergaben, so blieb der Kern der gleiche: die Fusion griechischer und orientalischer Kulturen. Auf die Musik bezogen wird dieser Aspekt in erster Linie an der Musikanschauung deutlich.

DIE MUSIKANSCHAUUNG

Die Macht der Musik in den großen orientalischen Kulturen wie z.B. der ägyptischen, führt bis zur Aufgabe des Ichs, bis zur Ekstase.¹ Diese Empfänglichkeit für die Wirkung der Musik ist auch die Grundlage der griechischen Musikanschauung und führt zur Herausbildung einer Ethoslehre. In dieser Lehre sind das menschliche Handeln und die Musik innerlich so verbunden, dass man bestimmte Musik einem bestimmten Handeln zuordnen kann und sogar eine Wirkung auf das Handeln der Zuhörer angenommen wird. Diese Gedanken findet man sowohl bei Plato als auch bei Aristoteles. So sagt Aristoteles:

»Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern bei solchem Spiele sehr heftig auftritt, findet bei allen Gemütern statt, nur hier in minderer, dort in größerer Stärke, so der Affekt des Mitleids, der Furcht und ebenso der Begeisterung; denn auch zu diesem Gefühl sind einzelne Personen stark geneigt. Infolge der heiligen Gesänge aber sehen wir diese Leute, wenn sie die das Gemüt sänftigenden Weise vernehmen, gleich solchen, die Medizin und Purganzen genommen haben, wieder zur Ruhe zu kommen.«²

Diese Affekte der Musik wurden von späteren Autoren der hellenistischen Zeit aufgegriffen und weitergegeben.

Im 5. Jahrhundert n.ŠChr. zerfällt das römische Imperium und es beginnt der Aufstieg Byzanz'. Genau in dieser Zeit des Wandels verfasst Boëthius sein Werk *De institutione musica*. Er erwähnt vielfach die Musikphilosophie Platos und Pythagoras' und anderer griechischen Philosophen und erzählt Geschichten, die die Verbindung der Musik zu den Leidenschaften des Menschen beschreiben:

»Es de todos bien sabido cuán frecuentemente una canción ha refrenado las iras, cuántas maravillas ha obrado en los talentos de los cuerpos y de las almas. ¿A quién es desconocido que Pitágoras con el canto de espondeos, volvió más sosegado y dueño de sí a un joven de Taormina ebrio que se había excitado al son del modo frigio? Una noche, una prostitua se había encerrado, a la sazón en la casa de un rival y el muchacho, furioso, quería prender fuego a la casa. Pitágoras, según su costumbre, estaba examinando el curso de las estrellas y, cuando advirtió que el joven, espoleado sin cesar por los consejos de los amigos al son del modo frigio, no quería desistir de su fechoría, ordenó cambiar el modo y así aplacó el ánimo del enfurecido muchacho hasta un estado de mente apaciguadísimo.«

»Es ist allen bekannt, wie oft ein Lied die Wut besänftigt hat, wie viele Wunder es am Zustand der Körper und der Seelen hervorbracht hat. Wer kennt nicht die Geschichte, in der Pythagoras mit einem spondeischen Gesang einen Jungen aus Taormina beruhigte, der durch den phrygischen Modus erregt worden war und sich betrunken

¹ Jacques Handschin, *Musikgeschichte*, S.Š48

² Aristoteles, *Politica*, Buch 8, §1342a

hatte? Eines Nachts hatte eine Hure sich im Haus eines Rivalen eingeschlossen, und der Junge, wütend, wollte das Haus niederbrennen. Pythagoras beobachtete wie gewöhnlich den Sternenkurs, als er merkte, dass der Junge, ohne Pause von den Ratschlägen der Freunde angetrieben und unter Begleitung des phrygischen Modus, nicht darauf verzichten wollte, seine Missetat zu vollbringen; er ordnete an, den Modus zu wechseln und so besänftigte sich das Gemüt des wütenden Jungen, bis er vollkommen beruhigt wurde.«³

Die Musik lässt sich in kosmische und die sogenannten künstliche, die Instrumentalmusik unterscheiden. Die kosmische Musik gehört zum Gebiet der Astronomie und der Mathematik, deren wichtigster Vertreter Pythagoras von Samos (ca. 570 bis 510 v. Chr.) war. Die Theorie der Sphärenmusik, Inbegriff der Wissenschaft von der kosmischen Musik, war schon in Babylon (wohin Pythagoras reiste) und in Syrien verankert. In diesen Ländern war mathematische Theorie bereits Grundlage der Astronomie und auch der Musik, da letztere als klare Darstellung der Verhältnisse der Himmelskörper verstanden wurde. Die These der Sphärenmusik wurde von Boëthius zusammengefasst und ein Jahrhundert später vom Heiligen Isidor von Sevilla (ca. 560 n. Chr.) in Spanien wiedergegeben. Isidor widmet in seiner Abhandlung *Ethimologiarum* ein ganzes Kapitel der Musik, in dem er die Kenntnisse seiner Zeit zusammenfasst. Er verbindet die Theorie Boëthius' mit der des Augustinus und ferner mit denen des Cassiodorus und des Ptolemäus. In seinem Buch erklärt er die Etymologie des Wortes Musik und erklärt, sie sei für einige von Tubal erfunden worden (im Alten Testament ein Nachfahre Kains), für andere von Pythagoras: »Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium. Graeci vero Phytagoram dicunt huius artis inuenisse promordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt.«⁴

Die hellenistisch beeinflussten Araber sahen den Ursprung der Musik nicht anders. Ihre Tradition besagt, dass Gott, als er Adam schuf, befahl, dass die Seele in seinen Körper eindringe, so dass das Herz zu schlagen begänne. Da Adam sowohl die Stimme als auch den gleichmäßigen Herzschlag gehabt habe, habe der Mensch von Anfang an über Melodie und Rhythmus verfügt, und das sei der Anfang der Musik gewesen. Darüber hinaus hatte die Musik für die Araber sowohl kosmische als auch therapeutische Wirkung und war eine Art Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen.⁵ Gleichzeitig mit der ersten Welle der islamischen Invasion in Spanien zwischen 632 und 641 errangen die Araber auch die Herrschaft über die hellenistischen Kulturgebiete Syrien und Ägypten. Da die dort ansässigen Volksgruppen oftmals aus nomadischen Viehzüchtern bestanden, ließen sich die Eroberer in den großen Städten nieder, in denen sie hellenistisch geprägte Aristokraten zur neuen Religion bekehrten. Diese drangen darauf, dass die weniger kultivierten neuen Herrscher sich ihre Hochkultur zu eigen machten. Im Falle der Umayyaden-Dynastie (660–750) war es allerdings anders, ganz besonders, als diese die Hauptstadt von Medina nach Damaskus verlegten.

Als die Abbasiden im Jahre 750 die Regierung übernahmen, expandierten sie bis in den heutigen Irak. Sie verlegten die Hauptstadt nach Bagdad. Der einzige überlebende Umayyade, der nach Spanien geflüchtet war, brachte – wie später auch seine Nachfolger – jene hellenistische Kultur der orientalischen Länder mit in ein Land, in dem diese bereits als Substrat vorhanden war. Es bestand aus den Theorien der Philosophen, die durch direkte syrische Übersetzung der Griechen die ganze Philosophie der Antike verinnerlicht hatten.⁶ Einer der ersten arabischen Vertreter der Philosophie der Antike, der auch die Musiktheorie

³ Anicius Manlius Severinus Boëthius, *De institutione musica*, Vorwort

⁴ Isidor von Sevilla, *Ethimologías*, §16

⁵ Mahmoud Guettat, *La música andalusí en el Mahgreb*, S.44

⁶ Franz Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, S.309 – Rosenthal nennt umfangreiche historische Daten der islamisch-hellenistischen Kultur. Das Kapitel über die Musikwissenschaft ist leider nur sehr kurz.

behandelte, war Al'Kindī (geb. 873 n.\$Chr. / 260 A.\$H.). Die meisten seiner Schriften sind leider verschollen, aber es gab genügend Autoren, die seiner Lehre folgten, und so findet man bereits bei Ishāq ben Imrān (um 907) eine Erzählung über die Wirkung der Musik des Orpheus (aus Orpheus' Perspektive), die angeblich Al'Kindī ihm selbst erzählte: »Die Könige haben mich zu ihren Gesellschaften herangezogen, um sich über mich zu ergötzen und zu amüsieren. Aber ich bin es, der sich über sie amüsiert und ergötzt, da ich ihre Stimmung und ihren Charakter verändern und ihren Zorn in Beschwichtigtsein, ihre Traurigkeit in Freude, ihre Depression in Gleichmut, ihren Ingrim in Freundlichkeit, ihren Geiz in Freigebigkeit und ihre Feigheit in Tapferkeit verwandeln kann.«⁷

Ein Zeitgenosse Al'Kindīs ist Al'Fārābī⁸ (872-950 n.\$Chr. / 260-339 A.\$H.), einer der wichtigsten Kommentatoren Aristoteles'. Seine Abhandlung über die Musik – die erste nach Al'Kindī – *Kitābu-l-Mūsīqī al-Kabīr* (*Große Abhandlung der Musik*) besteht aus zwei Teilen, die acht bzw. vier Diskurse enthalten, von denen der zweite Teil jedoch leider verloren ist.

Auch Al'Fārābī bespricht die Wirkung der Musik, und teilt diese in drei verschiedene Gattungen:⁹

1. Musik, die nur Vergnügen hervorbringt
2. Musik, die das Gemüt und die menschlichen Leidenschaften bewegt
3. Musik, die die Fantasie und die Vorstellung anregt – Dies ist die perfekte Musik, auch weil sie mit dem Wort verbunden ist.

Er hatte andere Ansichten als Isidor, denn dieser teilte die Musik ein als:

1. harmonische Musik: die von der Stimme hervorgebracht wird
2. organische Musik: wird durch die *Organi*, d.\$h. (Blas-)Instrumente erzeugt
3. rhythmische Musik: die mit Schlaginstrumenten gemacht wird¹⁰

Die Vereinigung dieser beiden Einteilungen findet man bei einem weiteren sehr anerkannten Philosophen, der ebenfalls Zeitgenosse Al'Fārābīs war, Avicenna¹¹ (980–1037 n.\$Chr. / 370–428 A.\$H.). Avicenna schreibt über alle möglichen Wissenschaften und war anerkannter Mediziner. Wie Al'Fārābī vertritt er die arabische Scholastik, jedoch sind die Abhandlungen Avicennas besser strukturiert und klarer. In seiner Abhandlung über die Musik *Kitābu 'š-šifā* unterscheidet Avicenna nach der ptolemäischen Lehre harmonische und rhythmische Musik. Die harmonische Musik ist der Teil, der die Noten behandelt, und die rhythmische Musik beinhaltet das Verhältnis zwischen den Dauern einer Melodie. Die rhythmische Musik hat eine direkte Verbindung zu den Naturwissenschaften, sagt Avicenna, und gehorcht mathematischen und psychischen Prinzipien, d.\$h. in ihr ist die psychische Wirkung der Musik enthalten.

Gehen wir nun nach Al'Andalus, ins arabische Spanien, und sofort hören wir von einem weiteren Schüler der Schule von Bagdad. Es handelt sich um Abū al-Hasan Alī Naḫfī, genannt *Zyriab* (Amsel), der zwischen 789 und 857 lebte¹². Er ist die erste prominente Persönlichkeit

⁷ Carl Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, S.\$309

⁸ Al'Fārābī, mit vollem Namen Abū n-Naṣr Muhammad ibn Muhammad ibn Tarhān ibn 'Uzlag al-Fārābī, wurde in Persien geboren und studierte in Bagdad, siehe: Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*.

⁹ d'Erlanger, S.\$13ff.

¹⁰ Isidor von Sevilla, §18

¹¹ Abū 'Ali al-Husayn ibn 'Abd-Allah ibn Sina, genannt „der Meister“

¹² Von Zyriab wird erzählt, dass er sich in Bagdad bei Ishāq Mawsalī (767–850), einem berühmten Meister der klassischen Lautenistenschule, ausbilden ließ. Als er schon berühmt war, reiste nach Ifrīqiyya und trat in den Dienst des Emirs Kairawān Allāh (816/837). Eines Tages beleidigte er den Emir, wurde bestraft und vertrieben. Daraufhin fuhr Zyriab nach Córdoba, um dem Kalifen al-Hakam I. zu dienen. Als er dort ankam, starb der Kalif,

der Zeit der Umayyadendynastie. Man sagt, er habe die Laute perfektioniert, indem er ihr eine mittlere Saite hinzugefügt habe, die die menschliche Seele darstellt, da die anderen vier die Elemente des menschlichen Charakters symbolisierten. Damit vereinbarte Zyriab das Kosmische mit dem Menschlichen. Und so sieht dies in Konkordanz aus:¹³

Lautensaiten	Kosmische Elemente	Menschliche Temperamente	Farbe
Zīr	Feuer	Gelbe Galle	Gelb
Matnā	Luft	Blut	Rot
Zyriab-Saite	Leben	Seele	Dunkelrot
Matlāt	Wasser	Schleim	Weiß
Bamm	Erde	Schwarze Galle	Schwarz

Der Nachfolger von Zyriab war ein auch bei den lateinischen Scholastikern anerkannter Philosoph, der *Avempace* genannt wurde. Sein richtiger Name war Abū Bakr Ibn Yahyā al'Sāig, und im arabischen Spanien war er als Ibn Bāyyā bekannt. Sein Werk wurde von Albertus Magnus in seinen Übersetzungen der Schriften Averroes' erwähnt. Avempace war selbst ein großer Musiker. Er beschreibt die therapeutische Wirkung der Musik, wobei er sich besonders auf das Spielen der Laute bezieht. Deswegen fordert er die Lautenisten dazu auf, gründliche Kenntnis der menschlichen Temperamente zu haben. Er folgt der pythagoreischen Theorie der Tonteilung, wendet diese auf die Laute an und bespricht ihre Relation mit den Sternzeichen, den Jahreszeiten usw., d.h. die Verbindung zwischen Mensch und Kosmos. So verbindet sich der Mensch mit der göttlichen Kraft. Avempace verlässt damit teilweise die neoplatonischen Ideen und kehrt wie Al'Fārābī zu den aristotelischen zurück, indem er auch die gleiche Einteilung der Musikgattungen benutzt und jene, bei der Wort/Melodie und Instrument zusammen erklingen, als »perfekte Musik« bezeichnet.¹⁴

INTERVALLIK UND HARMONIE

Es wäre zu aufwändig, an dieser Stelle die gesamte mathematische Theorie der Intervalle sowohl in der Antike als auch bei den Arabern zu betrachten und miteinander zu vergleichen. Meiner Meinung nach ist es wichtig, aufzuzeigen, dass die Melodie als Offenbarung der besten Musik verstanden wurde. Die ganze *Harmonie*, das Zusammenpassen, ist für die Griechen in der Melodie beinhaltet. Akkorde erscheinen nur im Innern der Melodie, die sich als belebte Klangkonsonanz, als *Symphonie* verhalten soll. Diese Symphonie wiederum beruht auf Zahlverhältnissen. Denn die Zahl ist für die Musiktheoretiker der Antike Prinzip des Kosmos und des Lebens. Wie allgemein bekannt ist, basieren die Melodien griechischer Musik auf Quart-, Quint- und Oktavverhältnissen, die als Grundgerüst gelten. Dazwischen kann man Verzierungen anbringen. Da die Oktave wegen ihres großen Abstands nicht so sehr

sein Sohn, Abd al-Rahman II. aber übernahm Zyriab. An diesem Hof erlebte Zyriabs seine beste Zeit. Als Mensch wurden ihm feine Manieren nachgesagt. Er soll nicht nur kultivierte Musik auf die Halbinsel mitgebracht haben, sondern auch neue, prächtige Haar- und Bekleidungsmoden, Küchen- und Tischgewohnheiten, abgesehen von seinen Kenntnissen der Astronomie und der Geographie. Zyriab wird die Gründung einer Musikschule nachgesagt, die durch seine Töchter und Sklavinnen berühmt wurde, siehe Guettat, S.24

¹³ ebd.

¹⁴ ebd. sowie Ibn Bayya, *Risalat al-alhan*, S.66–67

als für die Melodik repräsentativ erachtet wird, wird die Quarte zur Einteilung benutzt, und so entstehen als Tonordnungsprinzip die Tetrachorde. Diese werden jeweils in zwei Halbskalen verwendet und bilden so das sogenannte *Teleion*¹⁵ (vollständiges System), das sich wiederum aus der eukleidischen *Katakomé-Kanonos*/\$\$*Sectio canonis* ergibt. Diese Intervalltheorie ist es, die Al'Fārābī verwendet und zwar mit den gleichen Begriffen. Ich zitiere hier nur ein paar Sätze der Anfang des Kapitels über die Intervalle:

»Lorsque deux notes composant un intervalle se combinent à l'oreille de façon à se fondre en une seule, on dir qu'elles s'harmonisent (qu'elles concordent), et l'intervalle comportant ces deux degrés est qualifié de concordant (symphone)[...] La symphonie ou l'harmonisation de notes (la consonance) joue, en musique, le meme rôle que l'harmonisation dans tous les autres arts«¹⁶

Er fügt die Darstellung der Intervallteilungen hinzu:¹⁷

Griechische Name und Erklärung	Entsprechung
Proslambanoménos (Zusätzlicher Ton/Note)	G
Hypaté Hypatôn (Grundnote)	A
Parypaté Hypatôn (Ton neben der tiefsten Note)	H
Lichanos Hypatôn (Höchste Oktave der Grundnote)	Cis
Hypaté Mèsôn (Tiefe Töne der Mittelstimmen)	D
Parypaté Mèsôn (Mittelstimmen)	E
Lichanos Mèsôn (Höchste Note der Mittelstimme)	Fis
Mèse (3. Stufe/Dominante-Parallele)	G
Paramèse (Disjunktive des 3. Stufes)	A
Trité Diézeugménôn (3. oder tiefes Stufe der Disjunktiven)	H
Paranète Diézeugménôn (Mittelton der Disjunktiven)	Cis
Nète Diézeugménôn (Höchster Ton der Disjunktiven)	D
Trité Hyperbolèôn (3. oder tiefes Stufe der höchsten Noten)	E
Paranète Hyperbolèôn (Mittelton der höchsten Noten)	Fis
Nète Hyperbolèôn (Höchster Ton der höchsten Noten)	G

Ähnliches lesen wir auch bei Avicenna, der sich auf Euklid bezieht.¹⁸ Er gibt eine verständliche Erklärung der Teilung der Oktave:

»La octave est appelée intervalle de consonance absolue (homophone); la quinte et la quarte sont appelées intervalles à notes ressemblantes (symphones) [...] Les degrés extrêmes de l'octave ont, comme nous l'avons dit, une même puissance [...] Ces sont là les intervalles consonants de première classe.«¹⁹

Bei der Bildung der Tetrachorde greift Al'Fārābī direkt auf griechische Quellen zurück und zeigt in seinem Buch sogar eine Tabelle mit griechischen Beschriftungen.²⁰

¹⁵ bei Euklid von Alexandria, ca. 360–280 v. Chr.

¹⁶ Al'Fārābī bei d'Erlanger, Band I, S. 86ff.: «Wenn zwei Noten, die ein Intervall bilden, sich im Ohr zusammenfügen, als ob sie in eins verschmelzen, sagt man, dass sie harmonisieren (dass sie konkordieren), und das daraus resultierende Intervall wird konkordant (Symphonie) genannt. [...] Die Symphonie oder Harmonisation der Noten (die Konsonanz) spielt in der Musik die gleiche Rolle wie in den anderen Künsten.»

¹⁷ d'Erlanger, Band I, S. 93

¹⁸ Avicenna bei d'Erlanger, S. 129ff.

¹⁹ ebd., S. 124: »Die Oktave wird absolute Konsonanz (Homophon) genannt; die Quinte und die Quarte werden Intervalle ähnlicher Noten genannt (Symphenen) [...]. Die äußeren Stufen der Oktave haben den gleichen Wert ([die gleiche] Macht) [...]. Diese sind die konsonanten Intervalle der ersten Klasse«

²⁰ d'Erlanger, Band I, S. 121f

Darüber hinaus benennt er die Tonika der verschiedenen Tonarten, die wir heute Modi nennen, und stellt auch diese in einer Tabelle dar.²¹

Hier ist anzumerken, dass die Tetrachorde andersherum als bei den Griechen verlaufen, nämlich aufsteigend statt absteigend. Außerdem beschreibt Avicenna die unterschiedlichen Charaktere der Tetrachorde:

malawwanah (stark): entspricht dem Dyathonischen bei Ptolemäus, Euklid und später bei Quintilian; besteht aus $\frac{1}{2} - 1 - 1$ Tonschritten

rāsīm / nādhin / ta'lif (zärtlich): entspricht dem Enharmonischen und besteht aus $\frac{1}{4} - \frac{1}{4} - \frac{1}{2}$ oder noch kleineren Tonschritten

lāwinī (zärtlich): entspricht dem Chromatischen; $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{3}{2}$ Tonschritte

Die letzten beiden werden als die besten Tetrachorde empfunden, sowohl von den Griechen als auch von den Arabern. Die Verteilung der Töne wurde bei den Griechen an Hand des Monochordes gelehrt. Die Araber benutzten dafür zunächst das zweisaitige *Tumbur*²² und später die Laute.



RHYTHMUS UND MELODIE

Die rhythmische Lehre war wichtiger Bestandteil der Musiktheorie. Rhythmus war für beide Schulen mit der Poetik und dort mit dem Versmaß verbunden, und beide Kulturen betrachteten einen Urrhythmus als Grundlage aller Rhythmen. Die arabischen Autoren fassten die Grundrhythmen der Antike zusammen und fügten typisch arabische hinzu, auch wenn diese in Wirklichkeit nur eine Anpassung der alten, einfacheren Rhythmen an die Dehnung der Silben in der arabischen Sprache war. Diese rhythmischen Floskeln sollten der Verzierung der Melodie dienen, um sie in ihrer Rhetorik zu verstärken. Nach dieser antiken Lehre wurde in Europa bis ins 18. Jahrhundert verfahren. Die melismatischen Verzierungen der Melodie sind jedoch ein orientalisches Element, das einerseits aus Byzanz und andererseits durch jüdischen Einfluss nach Spanien gelangte.

GATTUNGEN

Die arabische Musik war monodisch wie die griechische. Jegliche Mehrstimmigkeit wurde durch Heterophonie erzeugt, indem verschiedene Sänger oder Instrumente gleichzeitig verschiedene Melodieversionen ausführten, unterschiedliche Verzierungen anbrachten oder einfach verzögert einsetzten. Trotzdem unterschied man solistische Gesänge und

²¹ ebd., S.133

²² Zeichnung der Verfasserin

Chorgesänge, wie bei den Griechen. Man kann auch eine Beziehung zu den Anfängen der abendländischen Musik herstellen, denn es gab auch Responsorien und Antiphonen.

DIE MUSIKPRAXIS DES ARABISCHEN SPANIEN UND IHRE NEUERUNGEN

Der Name Zyriab wurde bereits oben erwähnt. Ohne Zweifel wurde seine Tätigkeit stark idealisiert, aber es sind seine Zeitgenossen, die von ihm schwärmen und dessen Schriften dazu beigetragen haben, dass Zyriab bei arabischen Historikern späterer Zeiten solchen Ruhm erlangte. In diesem Zusammenhang ist der Historiker al-Maqqarī und sein Buch *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib* (*Parfümhauch des baumbestandenen Landes Al'Andalus*) zu erwähnen. Nach al-Maqqarī sind die Neuerungen Zyriabs:

- die Gründung einer Musikschule, die in ihrem breiten Spektrum die Stimmbildung miteinschließt
- die Erweiterung der Laute: Zyriab hätte nicht nur die fünfte Saite hinzugefügt, sondern auch ein neues Plektrum verwendet, und zwar statt einem aus Holz eines aus Adlerfedern, was einen völlig anderen, sanfteren Klang erzeugte
- die Reorganisation der Nūba – der wichtigste Punkt.

Nūba bedeutet Wechsel und bezieht sich auf das Wechseln der Musiker, die zur Abbasidenzeit vor dem Kalif auftraten. In den *Zambras* (musikalische Soiréen) sangen und spielten mehrere Musiker vor dem Herrscher. Sie traten einer nach dem anderen auf und die *Nūba* war der Moment, in dem ein Musiker aufhörte und der nächste begann. Später wurde das Wort *Nūba* auf den Wechsel der Musik bezogen, und es verwandelte sich in einen Begriff für eine Sammlung von musikalischen Stücken, die man ab einem gewissen Moment als Suite bezeichnen könnte. Die Sätze wechseln zwischen Vokal- und Instrumentalmusik ab. Nach der Reorganisation von Zyriab ergab sich folgende Struktur:²³

Nasīd	Rezitativ mit freien Rhythmus
Basīt	Gesang mit langsamen Tempi
Muharrakāt	Leichte und schnelle Stücke
Ahzāy	

In Wirklichkeit ist die Struktur der *Nūba* nicht weit entfernt von der griechischen Psalmodie und darüber hinaus hat sie auch Verwandtschaft mit den Hymnen der frühen Kirchenmusik (Antiphonen) und besonders mit dem byzantinischen Troparion (Psalm – Vers – Wendung...) oder Kontaktion.²⁴

²³ Guettat, S.24

²⁴ Das *Kontaktion* (griech.: Stäbchen) hatte sich aus der poetischen Homilie entwickelt. Es ist eine Art rezitierende Predigt, die nach der Lesung des Evangeliums folgte und aus 20 bis 30 Strophen bestand, den sogenannten *Oikoi*, die untereinander strukturell gleich sind, sowohl in ihrer Silbenzahl, als auch in Melodie, Akzent und syntaktischer Gliederung. Einleitung ist das *Prooimion* oder *Kukulion*, eine kurze allometrische Strophe und mit den *Oikoi* durch einen immer gleichen Refrain verbunden. Dieser Struktur nach kann man annehmen, dass die Aufführung responsorial war: Vortrag der Strophen von Solisten und des Refrains durch den Chor. Als Vorläufer des *Kontaktions* gelten syrische Poesieformen des 4. und 5. Jahrhunderts, die *Memra*, die *Madraša* und die *Sogita*. Das *Kontaktion* erlebte seine Blüte im 6. Jahrhundert. Einer der wichtigsten Vertreter war der Syrer Romanos, von dem mindestens 85 *Kontaktia* nachweisbar sind. – Siehe Marc Honegger und Günther Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik*, Bd.4

In den Schriften von Sophonios von Jerusalem oder von Romanos aus Syrien (6. Jahrhundert) sind solche Kontakta, die aus einer Einleitung und bis zu 20 gleichgebauten Strophen bestehen. Das zeigt uns, dass die Musik des gesamten hellenistisch-christlichen und später muslimischen Bereiches eine vergleichbare Entwicklung erlebte; und das galt auch für die weltliche Musik. Der Hof von Byzanz übertrug Formen und Gattungen der kirchlichen Musik auf die weltlichen Zeremonien. So ist es keine Überraschung, wenn die gleichen Formen auch in anderen Ländern zu finden sind. Konkret im arabischen Spanien des 11. Jahrhunderts entwickelt sich eine neue Form daraus, die andalusische *Muwassaha* oder *Moaxaja*. Es handelt sich auch um ein poetisch-musikalisches Stück, bestehend aus:

- *Matla* (Präludium)
- *Dawr* (Strophe)
- *Markaz* (Kehrvers)

Die ursprüngliche Versform war:

Aa ABAB
bbb ccc
AA ABAB

Die musikalische Anordnung war ABA. Das Stück wird auf einer Tonart (*Maqam*) aufgebaut, die die *Muwassaha* identifiziert, zusammen mit dem Rhythmus, den Dichter und Komponist vorgegeben haben. Diese Stücke stellen eine wahre Neuerung der arabisierten Länder dar, weil dafür nicht mehr die klassische arabische Sprache verwendet wurde, sondern sich die drei Kulturen der Halbinsel vereinten. Einerseits verließ man die syllabischen lang-kurz-Dehnungen des Arabischen und ordnete die Betonung in Versgruppen an, die eine rhythmischen Struktur bildeten: Es sind poetische Strophenformen, die noch heute im Flamenco zu finden sind. Sie gruppieren sich und bilden wie die *Nūba* eine musikalische Suite. Andererseits sind einige ganz oder teilweise auch in hebräischer Sprache geschrieben. Am Ende wird mit einem kleinen Lied oder einer Strophe geschlossen, der sogenannten *Jarcha* / *Kharja* (Ausgang). Aus diesen Formen wurde noch eine neue entwickelt, die schon in romanischer Sprache gesungen wurde, der *Zéjel*. Man sagt, dass Avempace ihn erfunden habe. Er erreicht seine Blütezeit mit dem Dichter Ibn Quzman von Córdoba (1086-1160).

Die Form des *Zéjels* ist genau wie die der *Muwassahas*, hat aber kein *Jarcha*, besteht also nur aus Strophe–Refrain–Strophe–Refrain... Auch hier wird die Strophe wie im *Kontaktion* und in der *Nūba* solistisch vorgetragen und der Refrain oder Kehrvers vom Chor gesungen und mit Instrumenten begleitet. Diese Formen sind äußerst wichtig für die spanische Literatur der Zeit und für ihre spätere Entwicklung. Leider sind uns nur die Texte erhalten. Jedoch kam die Musik mit der Vertreibung der Muslime und der Juden nach Nordafrika, wo sie bis heute mündlich weitergegeben wurde und noch zu hören ist, allerdings ohne die *Jarchas*, wohl, da dort weder Spanisch noch Hebräisch gebräuchlich ist.

Die in Spanien gebliebene *Zéjels*, *Jarchas* und *Muwassahas* stellen eine Anpassung arabischer Musiker und Dichter an eine bilingual Bevölkerung dar, die bereits eigene Traditionen hatte. Sie bereiteten den Boden für die galizisch-portugiesische Lyrik, und wahrscheinlich beeinflussten sie auch die Gesänge der Troubadours. Durch diese Mischung aus griechisch-hellenistischen und orientalisches-byzantinischen Elementen erschuf Avempace die Musik spanischer Identität indem er, wie Emilio García Gómez sagte: »mezcló el canto de

*los cristianos con el canto de Oriente*²⁵ – den christlichen Gesang mit dem Gesang aus dem Orient mischte.

Quellen

Al’Fārābī, *Kitābu-l-Mūsīqī al-Kabīr* siehe Rodolphe D’Erlanger, *La musique arabe*

Aristoteles, *Politika*

Avicenna, *Kitābu ’š-šifā* siehe d’Erlanger

Anicius Manlius Torcuatus Severinus Boëthius, *De institutione musica* Spanische Übersetzung von Salvador Villegas Guillén, Clásicas Ediciones, Madrid, 2005

Ibn Bayya, *Risalat al-alhan* (Epistel über die Melodie) siehe Manuela Cortés García, *La música en la Zaragoza islámica*

Isidor von Sevilla, *Ethimologías – Libro III*, zweisprachige Ausgabe von José Oroz Reta und Manuel Antonio Marcos Casquero, Edición Católica, Madrid 2000

Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*

Sekundärliteratur

al-Maqqarī, Hrsg. Ihsān Rašīd Abbās, *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib*, Dār Ṣādir, Beirut 1968

Rafael Altamira y Crevea, *Historia de España y de la civilización española*, Crítica, Barcelona 2001

Carl Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, Brill, Weimar und Leiden 1898/1949

Manuela Cortés García, *La música en la Zaragoza islámica*, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza 2009

Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, Sevilla 2003

Rodolphe D’Erlanger, *La musique arabe*, Bd. 1–2, Geuthner, Paris 1939 / 2001

Mahmoud Guettat, *La música andalusí en el Mahgreb*, Sevilla 1999

Jacques Handschin, *Musikgeschichte*, Noetzel, Wilhelmshaven, 1990

Hrsg. Marc Honegger, Hrsg. Günther Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik*, Herder, Freiburg im Breisgau, 1987

Christian Poché, *La musique arabo-andalouse*, Actes Sud, Arles, 1995

Franz Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Artemis, Zürich 1965

²⁵ Emilio Garcia Gómez, *Una extraordinaria página de Tifasí, y una hipótesis sobre el inventor del zéjel*, in: Cristina Cruces Roldán: *El flamenco y la música andalusí*, S.50