Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 65 (2011)

Heft: 1

Artikel: Rezeptionswege der arabischen Musik in der ersten Hälfte des 19. Jh. und R.G. Kiesewetters "Die Musik der Araber"

Autor: Lebedeva, Nadejda

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-154529

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REZEPTIONSWEGE DER ARABISCHEN MUSIK IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JH. UND R. G. KIESEWETTERS *DIE MUSIK DER ARABER*

Nadejda Lebedeva, Universität Zürich

Abstract

Raphael Georg Kiesewetter's treatise *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt* (1842) is today considered as "pioneering ethnomusicological study of Arabic writings on music". Created during a period of increased scientific interest in the Orient, it reflected the current state of knowledge about Arabic music at the time using diverse sources. From the current point of view, the book contains numerous shortcomings and does not meet the standards of modern ethnomusicological research. Nevertheless, this book offers the opportunity to look back at the beginnings of ethno-musicology including the problems and questions concerning Arabic music which occupied the scientific world during the 19th century. In a time before the development of sound recording, written notation was the only possibility to gain access to Arabic music. However, European music notation originated from a completely different cultural context and suited this endeavour to a very limited extent. In spite of the attempt to ensure objectivity, the treatises of those days remained too dependent on European conventions and listening habits to adequately capture the reality of Arab music. Still, these writings – for which Kiesewetter's *Musik der Araber* constitutes a paradigmatic illustration – allow insight into the formation of the European view on the Orient in the 19th century.

Die Studie Raphael Georg Kiesewetters *Die Musik der Araber* aus dem Jahre 1842 gilt heute als "pioneering ethnomusicological study of Arabic writings on music"[1], sie bleibt ausserdem bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine der vollständigsten ihrer Art. Dieses Buch, entstanden auf einer Welle des gesteigerten Interesses am orientalischen Raum, spiegelte und akkumulierte nicht nur den damals aktuellen wissenschaftlichen Stand diverser Forschungsfelder, wie Musik, Philosophie und Orientalistik, sondern auch intellektueller Strömungen sowie kulturgeschichtlicher Tendenzen der Zeit und bot ihrem Leser einen detaillierten, wenn auch uneinheitlichen Überblick zur Geschichte, Theorie und Struktur der arabischen Musik anhand diverser heterogener Quellen.

1 BOHLMAN, 1986: 164.

Heute erscheint es wenig sinnvoll, Kiesewetters Abhandlung unter der Prämisse moderner Musikgeschichtsschreibung und -ethnologie zu betrachten; die zahlreichen Unzulänglichkeiten dieses Buches, derer sich der Verfasser zum Grossteil bewusst zu sein schien,[2] entsprechen dem Zeitgeist der Epoche und weisen zugleich auf die problematische Rezeptionsweise jener Merkmale der arabischen Musik hin, die im Verlauf der vergangenen anderthalb Jahrhunderte immer wieder den Ausgangspunkt für heftige Kontroversen und neue Forschungen bildeten: das besondere, vom europäischen stark verschiedene Tonsystem der Araber und die – einige weitgehend folgenlos gebliebener Ansätze ausgenommen[3] – Schriftlosigkeit der arabischen Musikkultur.

1. Einleitung

Die Geschichte der Rezeption arabischer Musik in Europa reicht bis ins 9. Jahrhundert, in die Zeit des arabischen Kalifats in Andalusien, zurück; die Spuren dieses kulturellen Einflusses sind bis heute noch in Sprache, Dichtung und Musik des iberischen Raumes bemerkbar. Von den sicherlich vorhandenen Kontakten der Kreuzfahrer zur Musik des Orients abgesehen, kann man von einem deutlichen Anstieg des Interesses erst seit dem 17. Jahrhundert sprechen, als fremde Kulturen, und damit auch ihre Musik, eine Rolle im europäischen Bewusstsein zu spielen begannen. Dies fand seine Projektion und Fortsetzung in allerlei Schriften zur aussereuropäischen Musik, in Form von Übertragungen musiktheoretischer Abhandlungen und Biographien, sowie melodischen Aufzeichnungen, deren Authentizität grösstenteils fragwürdig ist.[4] In der Zeit der Aufklärung entstanden die ersten Arbeiten über orientalische Musik, die aus dem Fundus orientalischer Übersetzungen in Frankreich und namenloser musiktheoretischer Abhandlungen als Nebenprodukte missionarischer Tätigkeit im Orient schöpften.[5]

2 Siehe KIESEWETTER, 1842: 16f; BOHLMAN, 1986: 189f; KIER, 1968: 145.

3 Zu den Notationsansätzen bei Ṣafī ad-Dīn vgl. WRIGHT, 1978: 216–269.

4 Siehe u. a. Jean de Léry, *Voyage en Perse, et d'autres lieux de l'Orient* (Paris 1711); Jean-Baptiste Labat, *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* (Paris 1728); Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (1636/7). Ausführlicher dazu vgl. DUGAT, 1868: 22; BRAUNE, 1997: 11ff.

5 Siehe u. a. Joseph Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique ou système général des intervalles des sons* (1701); Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la*

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Wende in der westlichen Orientrezeption; für die Überlieferung arabischer Musik spielten dabei folgende Faktoren eine entscheidende Rolle: Napoleons Feldzug in Ägypten 1798, die Vervielfachung der Reisen in den Orient und folglich der Augenzeugenberichte, und das rasche Fortschreiten der orientalistischen Forschung, was – wenn auch uneinheitlichen – Zugang zu den theoretischen Originalquellen zur arabischen Musik und Theorie ermöglichte.[6]

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik erforderte Schriftlichkeit, um das flüchtige akustische Phänomen in einen optisch und zeitlich fixierten Erkenntnisgegenstand zu transformieren. Seit dem Beginn des Interesses an arabischer Musik gab es auch Transkriptionen, doch die Übertragung vom Klang in die Schrift war in Hinblick auf die schriftlose Musik der Araber vor besondere Probleme gestellt, vor allem weil die Schrift, die dazu verwendet wurde, sich primär für die europäische und damit für eine gänzlich anders strukturierte Musik eignete. Dieses Zusammentreffen der arabischen Musik mit der europäischen Notenschrift wurde häufig mit Unbehagen begleitet und kommentiert; so schrieb z. B. der bekannte Musikethnologe A. Z. Idelsohn bereits im Jahre 1913:

> Die Sammler arabischer Melodien [...] haben den Fehler begangen, die Intervalle, Tonarten und Taktarten nach denen europäischer Musik zu gestalten, wodurch ihre ganze Eigenart zerstört worden ist. Der Hauptfehler aber besteht in dem bloßen "Notieren".[7]

Trotz dieser Erkenntnis bot die Transkription im 19. Jahrhundert beinahe den einzigen Überlieferungsweg für die arabische Musik – einerseits als Element der Vermittlung zwischen den akustischen und visuellen Komponenten der Musik, andererseits aus dem Bestreben der Übertragung eines fremden Kulturphänomens in die eigene – und damit verständliche – Musiksprache. Das Ende des 19. Jahrhunderts, mit dem entscheidenden technischen Fortschritt, der sowohl eine Verbesserung der Reisemöglichkeiten als auch die Reproduzierbarkeit der Klangereignisse mit sich brachte, kann in diesem Zusammenhang als ein Wendepunkt angesehen werden. Issam El-Mallah betont:

---

musique européenne (1751), Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780); Vgl. GHRAB, 2005: 57–60; BRAUNE, 1997: 12f.

6 Vgl. u. a. die Auswertung der Orientbeiträge von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* (Jahrgänge 1807–1847) und Hammer-Purgstalls *Fundgruben des Orients* (Jahrgänge 1809–1820) in AMMANN, 1989: 3–11.

7 IDELSOHN, 1913: 2. Vgl. auch EL-MALLAH, 1996: 154f.

> Der Einsatz der europäischen Notenschrift zur Vermittlung außereuropäischer Musik ist jedoch nicht nur deshalb problematisch, weil ihr Zeichenvorrat zur Wiedergabe der musikalischen Realität nicht ausreicht, sondern auch deshalb, weil der in der europäischen Musik geschulte Leser das aus anderem musikalischen Zusammenhang gewohnte Notenbild nicht ohne weiteres von den damit verbundenen musikalischen Vorstellungen trennen kann.[8]

Das Notenbild setzt das europäische musikalische System als gegeben voraus und hebt durch Sonderzeichen die "Abweichungen" hervor, wodurch dem Leser suggeriert wird, "exotische" Elemente würden von der damit deklarierten "absoluten" europäischen Norm differieren.[9] Hinzu kommen noch aus der eigenen, europäischen Hörgewohnheit resultierende Schwierigkeiten bei der akustischen Erfassung der arabischen Intervall- und Rhythmusstrukturen.[10]

Vor diesem Hintergrund möchte dieser Beitrag anhand ausgewählter Beispiele aus den zeitgenössischen Quellen der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts die bereits hier angedeuteten Tendenzen und Probleme im Hinblick auf die Rezeption arabischer Musik veranschaulichen. Um diese Ausführungen auch ausserhalb des musikwissenschaftlichen Fachbereichs besser nachvollziehbar zu machen, soll hier ein kurzer Überblick über einige strukturelle Merkmale der arabischen Musik, zum arabischen Ton- und Modussystem sowie zum Entstehungskontext von Kiesewetters *Musik der Araber* folgen. Bei dieser zusammenfassenden Darstellung muss allerdings auf eine ausführlichere Erörterung der mit den behandelten Themen verbundenen Forschungskontroversen weitgehend verzichtet werden.

2. Arabische Musik: Grundstruktur und Tonsystem

Arabische Musik ist ein wesentlicher Bestandteil der Musik des Vorderen Orients und Nordafrikas, welcher ein selbständiges modales Tonsystem zugrunde liegt.[11] Die traditionelle Kunstmusik der Araber ist einstimmig und wird

8 EL-MALLAH, 1996: 141.

9 Siehe SACHS, 1968: 23.

10 Ausführlicher zur Transkriptions- und Schriftproblematik siehe EL-MALLAH, 1996: 134–142, 154–158, 218ff.

11 So problematisch und kontrovers der Begriff "arabische Musik" auch ist, hat sich dieser in der Musikwissenschaft für die Bezeichnung der Musik des oben genannten geographischen Raumes "im weitesten Sinne" durchgesetzt. Die Bezeichnungen "orientalische Musik" oder "Musik des Orients", des "arabisch-islamischen Bereichs", "Musik des Islam", sowie die in

durch das sogenannte *maqām*, eine durch Improvisation geprägte modale Musikform, und dessen Technik dominiert; diese Merkmale sind auch für die Musik anderer in diesem geographischen Raum beheimateter Musikkulturen, wie die persische oder türkische Musik, charakteristisch. Infolge der strikten Einstimmigkeit der arabischen Musik richtet sich die ganze Konzentration auf den Melodieverlauf, und zwar sowohl seitens der Aufführenden als auch seitens der Zuhörer. Beim gelegentlich auftretenden Phänomen der Überlagerung verschiedener melodischer Schichten handelt es sich durchwegs um die Bordun-Ostinato Technik. Eines der Hauptcharakteristika der arabischen Musik ist die Improvisation (*irtiǧāl*)[12], welche auf vielfältige Art und Weise musikalisch eingesetzt wird. Die traditionelle arabische Musik basiert auf mündlicher Überlieferung (*talqīn*) von Generation zu Generation. Zusammen mit der Einstimmigkeit, der melodischen und komplexen polyrhythmischen Struktur bestimmt diese Art der Überlieferung grundlegend ihr Wesen.[13] Einer der Hauptgründe für das Fehlen von Notenschrift wurde im Bedürfnis nach neuen Gestaltungsformen gesehen. Curt Sachs formulierte:

---

der englischsprachiger Literatur eingesetzten Termini "Near Eastern" und "Middle Eastern musical tradition" fanden ebenfalls im gleichen Sinne Verwendung. Dies hat seine Wurzeln in erster Linie in den wissenschaftlichen Prämissen der Vergleichenden Musikwissenschaft selbst, ferner auch in der auf dem Kairoer Musikkongress 1932 angestrebten "Standardisierung" des Tonsystems. Aufgrund der Tatsache, dass gewisse strukturelle Gemeinsamkeiten und ästhetische Parallelen in der Musik und Musikanschauung, sowie zahlreiche historisch-kulturelle Verflechtungen innerhalb der mit der arabischen Kultur und dem Islam in Berührung stehenden geographischen Gebiete bestehen, ist diese Terminologie in den internationalen musikwissenschaftlichen Diskurs eingedrungen; diese wird jedoch (zurecht) in der modernen ethnologischen Forschung, die sich heute weniger mit den Fragen einer "übergreifenden Musikgeschichte", sondern vielmehr mit den Einzelproblemen und -kontexten der moderner Musikpraxis einzelner Gebiete befasst, weitgehend zurückgewiesen. Zur Geschichte und Gebrauch des Begriffs vgl. u. a. GHRAB, 2005: 74ff; EL-MALLAH, 1996: 15ff; SHILOAH, 1995, Introduction: *xiii–xvi*; HICKMANN/STAUDER, 1970: 1–13; MANIK, 1969: 2; *Kitāb mu'tamar al-mūsīqā al-'arabīya (al-Qāhira, 1932)*: 2; *Musique Arabe. Le Congrès du Caire de 1932*: 1992; LAGRANGE, 2000: 97–101; auch die Beiträge von C. M. von Hornbostel, Curt Sachs, Prosper Richard und Mesut Djemil unter dem Titel: *Zum Kongress für arabische Musik in Kairo*, in: ZfVMv, I, 1933.

12 Gleichermassen begegnet man der Improvisation im Instrumentalspiel [*taqāsīm*] wie auch beim Vokalvortrag (*layāli* od. *mauwāl*). Die musikalische Forschung zu diesem Thema ist ziemlich umfangreich; vgl. u. a. NETTL/RIDDLE, 1973; ELSNER, 1984; LAGRANGE, 2000: 93f.; EL-MALLAH, 1996: 47–64; siehe weiterführende Literaturhinweise in: EL-MALLAH, 1996: 47.

13 Vgl. EL-MALLAH, 1996: 65–71.

> Aller außereuropäischen Musik ist das unmittelbar Lebendige gemein: Schöpfung und Wiedergabe verschmelzen in Eins, und wenn auch die wirkliche Improvisation kaum einen breiten Raum einnimmt, so hat doch das Musizieren ein Stegreifgepräge, weil das Überkommene und sogar das Selbstgeschaffene bei jedem Vortrag aus der Eingebung des Augenblicks neu geboren wird. Sie besteht nur aus Idee; ihre Verkörperungen gleichen einander niemals bis in die letzten Züge.[14]

Der freie Umgang mit den musikalischen Elementen widersetzt sich weitgehend der schriftlichen Fixierung, eine solche würde im Widerspruch zur musikalischen Intention und Denkweise stehen.[15] Eine Konsequenz dieser Tatsache ist, dass der Anspruch der Stücke auf historische Einmaligkeit nur beschränkt sein kann. Ihre Historizität hängt in erster Linie von der Kontinuität ihrer Aufführungskette ab.

Das Fehlen einer genuinen und allgemeinverbindlichen Notenschrift wurde dennoch zu keiner Zeit, weder von praktizierenden Musikern noch von Musiktheoretikern, als tatsächlicher Mangel empfunden oder angesehen. Die Tradition der arabischen Musikfachsprache reicht weit in die Geschichte zurück, die Anfänge der Überlieferung dieser Musik lassen sich bis in die *ǧāhilīya* zurückverfolgen.[16] Im Laufe der Geschichte sind zahlreiche Abhandlungen und Musiktraktate über das arabische Tonsystem verfasst worden; das arabische Musikschrifttum beginnt nachweislich im 9. Jahrhundert n. Chr.[17] Spätestens seit der sogenannten *Zweiten arabischen Schule*, welche in die Zeitperiode vom 9. bis zum 13. Jahrhundert fiel und deren Vertreter (al-Kindī, Iḫwān aṣ-Ṣafā', al-Fārābī, al-Ḫwārizmī, Ibn Sīnā, Ibn Zaila)[18] sich an die griechische Musiktheorie

14 SACHS, 1959: 36.

15 Jürgen Elsner erklärt "die gleichberechtigte, vollgültige Existenz mehrerer Realisationen eines *maqām* oder anders gesagt die Tatsache, daß verschiedenartige Realisationen zugleich eine Melodiegestalt repräsentieren können" zum Grundprinzip der arabischen Musikpraxis und verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff "Variabilitätsprinzip". Siehe ELSNER, 1967: 90.

16 Musikalische Abhandlungen aus der prä-islamischen Zeit sind (soweit bekannt) nicht überliefert, jedoch soll Al-Fārābī die prä-islamische Bundeinteilung erwähnt und beschrieben haben. Vgl. ERLANGER, 1930/59, I: 218ff, II: 146, III: 46ff, V: 37f; HUSMANN, 1961: 110; MANIK, 1969: 13–20.

17 Vgl. MANIK, 1969: 20–61; SHILOAH, 1995: 45ff; EL-MALLAH, 1996: 94ff; FARMER, 1965: 3ff.

18 Die sog. *Zweite arabische Schule* fiel in die Zeit der allgemeinen Kulturblüte, die auch für Musik äusserst fruchtbar war. In dieser Epoche entstanden überwiegend in Bagdad die grossen Abhandlungen über Musik, in denen verschiedene Tonsysteme beschrieben wurden, dabei wurden neben der Fortführung des Pythagoreischen Tonsystems auch andere, deren Ton-

anlehnten, steht fest, dass die arabischen Musikgelehrten zwei Tonsysteme kannten, die sie bewusst auseinanderhielten: ein griechisches und ein arabisches, die in den Tetrachordteilungen voneinander abweichen. Das arabische Tonsystem wird seit dem 9. Jahrhundert anhand der Anordnung der Bünde am Hals der Laute dargestellt,[19] ein Ton wird vom arabischen Musiker niemals optisch als eine Note auf dem Fünfliniensystem – wie es in der europäischen Musikpraxis der Fall ist – konzipiert, die europäische Notation erweist sich aus diesem Grunde für die arabische Musik als mangelhaft, ungenau und ungeeignet.

Der im Jahre 1294 n. Chr. verstorbene Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī gilt in der westlichen Forschung als Hauptvertreter der *systematischen Schule*; in der langen Zeitperiode nach ihm gab es mehrere namhafte Musiktheoretiker, welche jedoch eng an seine Arbeiten und seine musiktheoretische Vorstellungen anknüpften. [20] In seinen zwei überlieferten Werken über Musik, *Kitāb al-adwār*[21] und *Ar-risāla aš-šarafīya*[22], stellte er ein neuartiges Tonsystem vor, welches auf der Aufteilung der Oktave in 17 Intervalle basiert. Dieses System hat seinen Ausgangspunkt in der pythagoreischen Teilung und umfasst sowohl die pythagoreischen, wie auch durch Limmas und Kommas entstandene Töne.[23] Auch bei

---

folge nicht strikt im pythagoreischen System wurzelte, entwickelt. Vgl. EL-MALLAH, 1996: 99–101; MANIK, 1969: 10ff; FARMER, 1930: 65f.

19 Nach Farmer (FARMER, 1929: 96f) sollen bereits seit der Regierungszeit von al-Ma'mūn ibn Hārūn ar-Rašīd (813–833, der siebente Kalif der Abbasiden) mehrere griechische Musiktraktate ins Arabische übersetzt worden sein, u.A. von Aristoxenos, Euklid, Ptolemäus, Nikomachus und Aristides. Es steht ausser Zweifel, dass die arabischen Musiktheoretiker des Mittelalters die griechische Musiktheorie gekannt und beherrscht haben; in ihren Abhandlungen findet man die Darstellungen des "Systema ametabolon", der Tongeschlechter Ehnharmonion, Chromatikon und Diaton, sowie diverser Tetrachordteilungen der Griechen. Neben der griechischen wird jedoch in diesen Schriften auch eine andere Musiktheorie präsentiert, deren Darstellung durchgehend anhand der Laute vorgenommen wurde, die damals vermutlich feststehende Bünde besass. Diese Tatsache dient wiederum als Hinweis dafür, dass die Theorie in der Praxis Verwendung gefunden haben soll. Hingegen soll es mit Schwierigkeiten verbunden gewesen sein, das griechische Tonsystem auf der Laute zu veranschaulichen; Liberty Manik bringt dies mit den Vorstellungen arabischer Gelehrter (al-Fārābī, Ibn Sīnā und Ṣafī ad-Dīn) von der pythagoreischen Stimmung der Laute in Verbindung. Vgl. MANIK, 1969: 9–12, 44; FARMER, 1965: 24f; SHILOAH, 1995: 45–67.

20 Siehe FARMER, 1965: XXIIIf; EL-MALLAH, 1996: 102–104; MANIK, 1969: 53–62.

21 Vermutlich aus dem Jahr 1235 (nach Farmer 1252). Siehe MANIK, 1969: 53; FARMER, 1956: XXIII.

22 Siehe AL-URMAWĪ, 2008.

23 l = Limma (256/243 = 90 Cents), k = pythagoreische Komma (531441/524288 = 24 Cents).

Ṣafī ad-Dīn wird die (fünfsaitige) Laute, diesmal mit sieben aufgezeichneten Bünden und *muṭlaq*[24], zur Darstellung des Tonvorrats verwendet; als Tonbezeichnungen benutzt er ebenfalls die arabischen Buchstaben, welche wie Zahlensymbole im *abǧad*-System kombiniert werden.[25] Grob betrachtet, entsprach der Tonvorrat der Ṣafī ad-Dīn'schen Skala dem des mixolydischen Modus[26], bei dem die fünf Ganztöne weiter in zwei Limmas und ein pythagoreisches Komma geteilt wurden; auf Grundlage dieses 17-stufigen Tonsystems[27] sind auch seine zwölf *maqāmāt* aufgebaut.

Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts soll wieder ein neues System entstanden sein, welches sich spätestens mit dem Arabischen Musikkongress 1932 etablierte und heute in der arabischen Musiktheorie und Praxis weitgehend Gültigkeit besitzt. Als Hauptvertreter dieser sogenannten modernen Schule gilt Miḫā'īl Mišāqā, der in seiner *ar-Risāla aš-šihābīya*[28] die Einteilung der Oktave in 24 gleiche Abschnitte vorstellte. Einem ähnlichen System begegnete man bereits im 10. Jahrhundert bei al-Fārābī[29]; neu bei Mišāqā war zum ersten, dass er von der gleichschwebenden (temperierten) Intervallteilung ausging,[30] und zum zweiten, dass er jedem Ton der ersten und zweiten Oktave einen eigenen Namen zuwies, was eindeutig seine musikalisch-tonale Position festlegte.[31] Diese Bezeichnungen der Töne werden bis heute noch von praktizierenden Musikern verwendet.

24 Die Kreuzung der Seiten mit dem Sattel der *ʿūd*; hier 'leere Seite'.

25 Siehe Abb. 1. Die Abbildung sind am Schluss des Aufsatzes im Anhang zu finden.

26 Siehe Abb. 2.

27 Siehe Abb. 3; vgl. WRIGHT, 1978: 20–124; MANIK, 1969: 63–121; AL-URMAWĪ, 2008: 23–127.

28 MIŠĀQĀ, 1899; als Grundlage zu diesem Werk soll u. a. die Handschrift *Rannat al-autār fī ǧadāwil al-afkār fī fann al-mūsīqār* von seinem Lehrer Muḥammad Ḥusain al-ʿAṭṭār gedient haben. Vgl. SHILOAH, 1979: 64–66. Siehe auch die bereits im Jahre 1847 im *Journal of the American Oriental Society* erschienene Übersetzung von Eli Smith: SMITH, 1847: 171ff.

29 Vgl. AL-FĀRĀBĪ, 2009; MANIK, 1969: 39–47; FARMER, 1929: 175ff; ERLANGER, 1930, I: 166–179, 268ff.

30 Mišāqā errechnete den Wert eines Vierteltones als $\sqrt[24]{2} = 50$ Cent; siehe TOUMA, 1989: 44.

31 Das System von Mišāqā geht von den 48 gleichen Vierteltönen des *dīwān al-auwal* und des *dīwān aṯ-ṯānī* aus; die Töne sind eindeutig zugeordnet und arabischer, persischer und türkischer Herkunft. Die sogenannte neutrale arabische Tonleiter besteht aus sieben Tönen pro Oktave, die sieben Haupttöne werden *daraǧāt* – die Stufen – genannt. Neben den sieben Haupttönen gibt es auch sieben Nebentöne, die als *ʿaraba* bezeichnet werden. Durch sieben Haupt- und sieben Nebentöne wird die Oktave in 12 Halb-, sowie zusätzliche zwei Vierteltonschritte unterteilt. Die Vervollständigung dieser Skala zu 24 Vierteltonschritten erfolgt durch Erniedrigung (*nīm*) oder Erhöhung (*tik*) der *ʿaraba* um jeweils einen Viertel-

Die Frage nach einem Tonsystem, das für die musikalische Praxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts gültig gewesen wäre, ist heute aufgrund der vorhandenen Quellenlage nicht eindeutig zu beantworten; vor allem bildete ein derart komplexes Tonsystem der Araber die Basis für mögliche Transposition und Kombination der Modi – *maqāmāt*, innerhalb derer sich die musikalische Entwicklung vollzieht und deren Intervallstrukturen[32] sich von den europäischen unterscheiden.

Fassen wir zusammen: Arabische Musiktheoretiker überliefern ihre musikalische Information seit dem 9. Jahrhundert bis zur Gegenwart mit Hilfe des Anschauungsobjekts Laute; im Gegensatz zu Europa, wo eine grundsätzliche Veränderung der Mittel musikalischer Überlieferung mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit einherging, sollen im Orient musikalische Informationen kontinuierlich auf eine ähnliche Weise weitergegeben worden sein.[33]

3. Kiesewetter und *Die Musik der Araber*

Der Name Raphael Georg Kiesewetter steht am Beginn der modernen Musikgeschichtsschreibung, in einer Epoche, die einerseits stark von der Idee des "Romantischen" im Sinne Herders und Schellings, andererseits durch das auf evolutionistischem Fortschritt und Kontinuität basierende Geschichtsmodell beeinflusst war.[34]

In der angehenden Musikforschung spiegelte sich dies in einem immer stärker werdenden Interesse an der Musik vergangener Zeiten und der Wiederentdeckung der alten Musik im Zuge des "romantischen Geistes", jedoch evolutionistisch in der Annahme eines bestehenden Zusammenhanges, der bereits in der Antike wurzele und bis in die Gegenwart in der Form eines "kontra-

---

ton. Vgl. IDELSOHN, 1913/14: 7f; SHILOAH, 1979: 278f.; EL-MALLAH, 1996: 104–108. Siehe Abbildung 4.

32 Da die arabische Tonskala sowohl Ganz-, als auch sog. ¾-Tonschritte enthält.

33 Vgl. EL-MALLAH, 1996: 119f.

34 Siehe HERDER, 1892: 204ff; auch die Einleitung zum 5. Band der *Fundgruben des Orients* aus dem Jahr 1816 von Hammer-Purgstall. Zum Historizismus und der Idee der Kontinuität der Weltgeschichte vgl. u. a. Iselin (1764), *Über die Geschichte der Menschheit*; Herder (1784), *Idee zur Geschichte der Menschheit*; Kant (1784), *Idee zu eine allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*.

punktische Kunst mit Ausdruck, Empfindung und Melodie"[35] verbindenden Fortschrittsprozesses reiche. In diesem Kontext soll auch das vielseitige und umfassende Musikschrifttum Kiesewetters verstanden werden.[36] Die Anregungen dazu fand er nicht zuletzt durch sein mannigfaltiges Engagement für Aufführungen von Werken alter Meister[37], sowie in seinen Forschungen zur historischen Aufführungspraxis und zur Geschichte der Musiktheorie.[38]

Die Musik der Araber ging aus Kiesewetters Austausch mit dem bedeutenden Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits etliche orientalische Musikhandschriften übersetzt und in seinen Werken verarbeitet hatte, hervor.[39] In den Jahren von 1839 bis 1841 sollen die zwei Gelehrten gemeinsam alle ihnen zugänglichen arabischen, persischen und türkischen Handschriften unterschiedlicher Herkunft – teils aus dem Besitz Hammer-Purgstalls, teils aus der Wiener Hofbibliothek – eingesehen und ausgewertet haben, – eine heterogene Mischung, bestehend zum Grossteil aus Musiktheorie-Abhandlungen des Mittelalters, mit einigen späteren persischen und türkischen Werken zur Aufführungspraxis.[40] Ausserdem nutzten die beiden Forscher den Kontakt zum Greifswalder Orientalisten Joh. G. L. Kosegarten, dessen Anthologie *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum Magnus* im Jahre 1840 erschien. Gleichzeitig baute die Abhandlung Kiesewetters auf den zeitgenössischen europäischen Augenzeugenberichten und Büchern zur arabischen Musik

35 KIER, 1968: 97.

36 Siehe KIER, 1968: 97–165; MEIER, 1969: 170ff; BOHLMAN, 1986: 165ff. Vgl. auch andere Beiträge in: *Die Ausbreitung des Historizismus über die Musik.* Hrsg. von Walter Wiora. Regensburg (1969); und DAHLHAUS, 2000: 156–319, 2003: 19ff, 44ff, 311–317.

37 Kiesewetter war in den Jahren 1814–1843 in verschiedenen Positionen (u.a. als Vice-Präses) bei der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* tätig, zu seinen Historischen Hauskonzerten vgl. KIER, 1968: 57–83, 27–46.

38 Siehe Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (Leipzig 1846); auch *Ueber Musik der neueren Griechen* (Leipzig 1838), *Die Griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt* (Rezension, in: LAMZ 1839), *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze* (Leipzig 1846), *Ueber die Oktave des Pytagoras* (Wien 1848), *Die Tablaturen der älteren Praktiker* (in: LAMZ 1831), *Guido von Arezzo* (Leipzig 1840), *Das System der Musikschlüssel* (in: WAMZ 1841), *Ueber Tonmessungen und Temperaturen* (in: Cäcilia 1842); vgl. dazu: KIER, 1968: 97–165.

39 Vgl. J. v. Hammer-Purgstall, *Beitrag zur Geschichte der Orientalischen Musik. Aus der Universalgeschichte Aini's* (Wien 1812); *Extrait d'Ibn Khaledoun. Liber V CH. 31: De la musique* (In: Mines de l'Orient, Wien 1818: 301–307); *Litteratur der Arabischen und Persischen Musik* (Wien 1839); *Notice sur les Muwaschahat et les Ezdjal* (In: JA, 1839: 153–173).

40 Siehe KIESEWETTER, 1842, Vorrede: XVIf.

von teilweise unkritisch-summarischer Art auf, wie dem 1. Band *Essai sur la musique ancienne et moderne* von La Borde[41] oder Villoteaus im ersten Band der *Description* abgedruckter Abhandlung zur arabischen Musik[42], von denen er "nur" die notierten Musikbeispiele berücksichtigt und übernommen haben wollte. Von Mišāqās modernem System scheint er nichts gewusst zu haben – obwohl die Übersetzung von Smith beinahe zur selben Zeit im *Journal of the American Oriental Society* erschienen war.

Den damaligen Forschungsstand und seine eigentliche Aufgabe umreisst Kiesewetter in der Einleitung mit folgenden Worten:

> Meine Aufgabe [...] ist eine möglichst fassliche Darstellung des *eigentlich arabischen Systems*, und zwar in seiner möglicher Weise praktischen Anschauung. Ich folge dabei denjenigen Handschriften, welche mir von diesem System das deutlichste Bild verschafft, oder einer andern zur Erläuterung oder Ergänzung gedient haben. [...] Eine erschöpfende Darstellung des *ganzen Lehrgebäudes jener arabisch-persischen Schule* würde die Grenzen, die ich mir nothwendig vorzeichnen musste, weit überschreiten: ihre Schriften gestatten kein Kompendium [...].
>
> Diejenige Musik, welche von den europäischen Reisenden *unter den heutigen Arabern, Beduinen, Mauren, Türken und Persern* vernommen, notirt und beschrieben worden, liegt nicht im Bereich der mir gesetzten Aufgabe: ich kann sie weder als *Ueberbleibsel*, noch als eine *Ausartung* von jener der alten Theoretiker erkennen [...]. Ueber jene, uns auf dem angezeigten Wege zur Kenntnis gebrachte *jetzige populäre Musik* der Orientalen will ich jedennoch, unter Anführung *genügender Beispiele*, einige Bemerkungen in einem eigenen Abschnitte zum Schlusse beifügen [...].[43]

Kiesewetter, im eigentlichen Sinne ein "Sesselgelehrter"[44], war selbst nie in die arabischen Länder gereist; seine Kenntnisse beruhten – wie es bei den meisten Musiktheoretikern des 19. Jahrhunderts der Fall war – ausschliesslich auf der theoretischen Überlieferung. In acht Abschnitten seines Werkes behandelt er nachfolgend die Tonleitern, Tonverhältnisse, Zusammensetzung der Töne und Tonarten der sogenannten *arabisch-persischen Schule* und nach dem *neueren persischen System*, den Rhythmus und die Instrumente; die Schlusskapitel widmet er der Beurteilung des Musiksystems der Araber und Perser, dem Versuch einer Tonschrift sowie der aktuellen Musik orientalischer Völker. Im Anhang fügte Kiesewetter eine Liste der ihm bis dahin zugänglichen arabischen und

41 Siehe Fussnote 5.

42 VILLOTEAU, 1809.

43 KIESEWETTER, 1842: 16f. Sperrung durch Kiesewetter.

44 BOHLMAN, 1986: 170.

persischen Musikliteratur, ein Verzeichnis der Musikinstrumente und ein kleines Begriffs- und Personenglossar bei. Die Beilagen zum Buch enthalten zahlreiche Rekonstruktionen der *maqāmāt* und die transkribierten Musikbeispiele.

4. Europäische Rezeption vor dem Hintergrund der *Musik der Araber*

In der Periode vor 1880 haben sich vorwiegend Reisende, Komponisten, Polygelehrte und Missionare mit der arabischen Musik befasst. Diese waren tendenziell entweder an einer "Generalgeschichte der Musik" (wie Laborde und Fétis) oder am Weiterleben orientalischer Hochkulturen (wie Villoteau, Kiesewetter, Ambros) und einer Verbindung der arabischen Musik mit jener der griechischen Antike (wie Salvador-Daniel)[45] interessiert.[46] In den meisten Fällen wurden ausführliche Artikel zur arabischen Musik in grössere Abhandlungen über Leben und Sitten der Araber (wie bei Lane)[47] oder in Musikgeschichten mit allgemein-universellem Anspruch integriert (wie bei Fétis, Ambros und Mendel)[48].

Als erste "authentische" und ausführliche Quelle zur Musik der Araber im 19. Jahrhundert galt für die meisten Europäer die Abhandlung von Guillaume-André Villoteau, die im 14. Band der *Description de l'Égypte* (*état moderne*) abgedruckt wurde. Villoteau gehörte zum Stab von Wissenschaftlern, die Napoleons Expedition in den Jahren 1798–1801 begleiteten; für den musikwissenschaftlichen Teil der *Déscription* schrieb er einen langen Traktat über die antike (griechische) Musik, deren Weiterleben er in Ägypten vermutete und die er für das Abendland ganz im Zuge der damaligen Wahrnehmung des Orients entdecken wollte.[49] Die genauen theoretischen Quellen Villoteaus sind nicht zu ermitteln[50], im zweiten Kapitel berichtet Villoteau über von ihm als Ohrenzeuge persönlich in Ägypten gewonnene Eindrücke. Hinsichtlich der arabischen

45 Siehe FETIS, 1869; AMBROS, 1887; F. SALVADOR-DANIEL, *La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Paris 1863. Vgl. auch SALVADOR-DANIEL, 1930.

46 Vgl. BRAUNE, 1997: 22f.

47 LANE, 1836.

48 Siehe AMBROS, 1862 und MENDEL, 1870.

49 Siehe VILLOTEAU, 1809. Vgl. BRAUNE, 1997: 14f.

50 Kosegarten behauptet, *De la musique arabe* scheine auf persischen Musikschriften zu gründen. Siehe KOSEGARTEN, 1844; vgl. BRAUNE, 15ff.

Musiktheorie konstatiert er willentlich das Erbe des griechischen Tetrachordes und gelangt, sehr wahrscheinlich durch die von La Borde übernommene fälschliche Vorstellung von der Bundeinteilung der Laute Ṣafī ad-Dīn's geleitet,[51] zur These, dass die arabische Skala aus "Dritteltönen" bestehe. Villoteau schreibt in *Démonstration du Système musical des Arabes:*

> Nous prévenons que nous nous servons ici de l'échelle musicale divisée en tiers de ton, parce qu'elle est le plus généralement admise par les auteurs Arabe et qu'elle est conforme à la tablature de leurs instrument. Suivant cette échelle, l'intervalle que nous nommons *demi-ton diatonique*, n'est que d'un tiers de ton; et comme dans la gamme *rast* il n'y a point intervalle moindre que celui de deux tiers de ton, nous avons adopté le signe × pour indiquer un intervalle accru d'un tiers de ton, [...].[52]

Diese terminologische Dissonanz macht sich besonders in dem Teil bemerkbar, welcher der Rekonstruktion der *maqāmāt*-Struktur gewidmet ist: Villoteau erstellt eine 40-tönige Skala, da er die Unmöglichkeit einer gleichmässigen Teilung im arabischen Tonsystem nicht versteht.[53] Mehrere Seiten seiner Abhandlung widmete er dem Versuch, aus verschiedenen Intervallkonstellationen entwickelte Skalen zu notieren, die Töne kennzeichnete er zusätzlich mit den arabischen Buchstaben aus seinem Diagramm.[54] Villoteau notierte ausserdem eine grosse Anzahl ägyptischer Melodien in Notenschrift, dabei versah er die "Dritteltöne", wie bereits oben erwähnt, mit "Sternchen" und anderen Hilfszeichen.

Die Verbindung der griechischen Antike mit der orientalischen Musik scheint der Ausgangspunkt für die meisten Studien europäischer Musikgelehrter im 19. Jahrhundert gewesen zu sein, in erster Linie bestand sie in der Identifizierung der arabischen Modi mit den griechischen. Auch die Studie Raphael Georg Kiesewetters behandelt die arabische Musik im Zusammenhang mit einer in der griechischen Antike wurzelnden Entwicklungsgeschichte, dennoch behauptet Kiesewetter, dass das "eigentliche" 17-stufige Tonsystem der Araber

51 La Borde reproduzierte die Bundeinteilung Ṣafī ad-Dīn's, allerdings bildete er die Abstände zwischen den Bünden sehr ungenau ab, sodass die Zeichnung den Eindruck einer gleichstufigen Einteilung vermittelte. Siehe GHRAB, 2005: 61ff; auch MANIK, 1969: 77f. Siehe Abb. 5.

52 VILLOTEAU, 1809: 614f. Sperrung durch Villoteau.

53 Gemäss Ṣafī ad-Dīns System kann zwischen den Stufen *re*, *mi*, *x fa*, *sol* und *la*, *si*, *x do* und *re* nicht dieselbe Intervallteilung erfolgen. Vgl. GHRAB, 2005: 63; MANIK, 1969: 69f. Siehe Abb. 6.

54 VILLOTEAU, 1809: 631ff. Siehe Abb.7.

"ohne Einfluss griechischer Gelehrtheit" entwickelt worden sei. So sei es zwar Verdienst von al-Fārābī gewesen "die Irrthümer der arabischen Musiker, seiner Vorgänger, zu berichtigen, und unter ihnen die Theorie der Griechen einzuführen".[55] Kiesewetter betont:

> Sein Werk enthält die Vorbegriffe, die Erklärung der Töne und der Intervalle, ihrer gegenseitigen Beziehung, ihrer arithmetischen Verhältnisse u. s. w. ganz in dem Sinne, oft mit den Worten, der griechischen Theoretiker; sein *Ton-System* (die Tonleiter) ist das bei jenen angenommene *Systema perfectum*, die fünf Tetrachorde mit unten angefügten *Proslambanomenos*; auch handelt er von den griechischen Tonarten, selbst unter deren griechischen Namen.[56]

Al-Fārābī's griechisches System jedoch habe unter den arabischen Lehrern keine Wurzel gefasst und ihre Art, die Tonverhältnisse zu berechnen, sei eine "weit andere und ihnen ganz eigene". Seiner Ansicht nach hat sich das Tonsystem der Araber unter Einfluss der persischen Theoretiker des 14. Jahrhunderts[57] weiter entwickelt, und in diesem Zusammenhang soll von einer sogenannten *arabisch-persischen Schule* die Rede sein, wiederum sei zur selben Zeit (oder etwas später) die moderne *persische Schule* entstanden, welche ihrerseits am europäischen Zwölftonsystem orientiert gewesen sei.[58] Die Genese dieser Überzeugungen lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen; Kiesewetter selbst, sich wahrscheinlich der Mängel seiner Ausführungen bewusst, konzentrierte sich auf die Darstellung des 17-stufigen "arabischen" Systems, "dessen charakteristische Eigenheit in der Teilung des ganzen Ton-Intervalle in drei Töne"[59] bestehe. Die "Dritteltontheorie" vertrat Kiesewetter weiter; von der Teilung Ṣafī ad-Dīn's ausgehend, gelingt es Kiesewetter im Gegensatz zu Villoteau, die "Dritteltöne" in die zuvor vorgestellte chromatische Skala[60] so einzupassen, dass die 17-tönige Aufteilung bestehenbleibt. Dabei bemühte er sich, für diese zusätzlichen Ton-

55 KIESEWETTER, 1842: 7f; Al-Fārābīs Musiktheorie soll in Europa zum ersten Mal in der Einleitung der bereits obenerwähnten Abhandlung Kosegartens, *Alii Ispahanensis Liber* (1840), dargestellt worden sein, jedoch behandelt Kiesewetter seine Theorie, ausser in diesen kurzen Passagen der Einleitung, nicht weiter. Siehe S. 8; MANIK, 1969: 40f; BOHLMAN, 1986: 172f.

56 KIESEWETTER, 1842: 7f. Sperrung durch Kiesewetter.

57 Und der grösste von ihnen soll Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī gewesen sein. Siehe KIESEWETTER, 1842: 13f.

58 Vgl. KIESEWETTER, 1842: 9–17.

59 KIESEWETTER, 1842: 7.

60 Siehe Abb. 8.

stufen eine neue Notationsweise einzuführen.[61] Kiesewetter wusste, dass "selbst der Begriff von Dritteltönen" sich in den Schriften arabischer Musiktheoretiker, "weder dem Worte, noch Erklärung nach mit Bestimmtheit nachweisen" liesse; jedoch soll das Griffbrett der Laute, "welches fast bei jedem Autor wenigstens ein Mal gezeichnet gefunden wird, allenthalben die Teilung bis zur Quarte in *acht*, *den Entfernungen nach*, *vollkommen gleichen Bünden*, also anscheinend in wirklichen *Dritteltönen*"[62] zeigen. In den Beilagen fügte er schliesslich eine Abbildung der Laute ein, die tatsächlich eine gleichmässige Bundteilung veranschaulicht: Ein offensichtlicher Irrtum Kiesewetters, denn um eine Reihe von gleichstufigen Dritteltönen zu erhalten, sollten die Bünde nicht in gleichen, sondern in Richtung zum Steg hin in kleiner werdenden Abständen fixiert werden.[63]

Die zum ersten Mal im Jahre 1836 erschienene Studie *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* des britischen Orientalisten Edward William Lane enthielt einen ausführlichen Artikel zur arabischen Musik, welcher der Beschreibung arabischer Musikinstrumente und Aufführungspraxis gewidmet war. Nur eine kurze Passage in diesem Werk, das im 19. Jahrhundert mehrere Auflagen erfuhr, nimmt Bezug auf das arabische Tonsystem; auch Lane plädiert für die Dritteltontheorie, welche er aus einem ästhetischen Blickwinkel mit folgenden Worten zu untermauern sucht:

> The most remarkable peculiarity in the Arab system of music is the division of tones into thirds. Hence I have heard Egyptian musicians urge against the European systems of music that they are deficient in the number of sounds. These small and delicate gradations of sound give a peculiar softness to the performances of the Arab musicians, which are generally of a plaintive character: but they are difficult to discriminate with exactness, and are therefore seldom observed in the vocal and instrumental music of those persons who have not made a regular study of the art.[64]

Ausserdem behauptet Lane, Ägypter hätten nur sehr wenige Bücher über Musik, und diese seien für die modernen Musiker unverständlich;[65] seiner Abhandlung

61 Vgl. KIESEWETTER, 1842: 17–21. Siehe Abb. 9.

62 KIESEWETTER, 1842: 34. Sperrung durch Kiesewetter.

63 Vgl. MANIK, 1969: 77ff. Siehe Abb. 10, vgl. auch Abb. 5.

64 LANE, 1860: 354.

65 Vgl. LANE, 1860: 353; BOHLMAN, 1986: 188; GHRAB, 2005: 64f. Die Vorstellung von Dritteltönen scheint Lane, der selbst kein professioneller Musiker war, als gängige Erklärung von Villoteau übernommen zu haben.

fügte er auch mehrere Transkriptionen hinzu, welche allerdings komplett dem europäischen Tonsystem angepasst waren.

Nun, vor dem Hintergrund von Lanes Studie, versuchte Kiesewetter sich dem Problem der Dritteltöne – die auch für ihn, den eigentlichen Kenner der griechischen Musiktheorie und des pythagoreischen Systems, "unberechenbar" blieben – erneut zu nähern; selbst ein bekennender Verfechter der "gleichschwebenden Temperatur"[66], behauptete er schliesslich, dass die diatonische Skala am ehesten der menschlichen Natur entspreche:

> Ich meines Orts hege überhaupt die Meinung, dass die *praktischen Musiker in Ägypten* (wie die auch seyen) von den *vorgeblichen Dritteltönen der alten Theoretiker* kaum vom Hörensagen etwas wissen, jedenfalls nur nach Gehör und Geschmack (?) spielen und singen, und so, auf bloss technischem Wege, schon vorlängst in die, dem Organism der Menschennatur allein entsprechende *Diatonik* gerathen seyn müssten; wie man auch nur diese in den populären Weisen der arabischen Stämme überall gefunden hat, [...]. W. Lane (den ich auch zwar nicht für musikalische Autorität erklären will, der aber sehr glaubwürdige Nachrichten auch von der Musik in Ägypten geliefert) hat von einer so auffallenden Erscheinung, als eine *Musik in Dritteltönen* jedem europäischen Ohre seyn müsste, nichts gemeldet.[67]

Im 18. und 19. Jahrhundert war der Zugang zu den Musikquellen des Orients sehr schwierig, daher übernahm man sehr gern – und meist unverändert – fremde Transkriptionen, da kritische Stellungnahmen mangels eines akustischen Vergleichs nicht möglich waren.[68] So übernahm auch Kiesewetter der Tendenz seiner Zeit folgend, alle ihm bis dahin bekannten Transkriptionen seiner Vorgänger: von La Borde, Villoteau, Lane und Burkhard[69].

Für die Darstellung der 12 Haupttonarten (*maqāmāt*) bezieht sich Kiesewetter auf verschiedene Arten von Transkriptionen: die traditionelle Lautentabulatur und die "aus der Tabulatur entziffert in Zahlen und Noten".[70] Bei der ersten Version gelten die fünf Linien für die fünf Saiten und die Zahlen für den Bund, bei der zweiten notierte er, wie gewöhnlich, die Töne auf einem Fünfliniensystem, versah diese mit den spezifischen Vorzeichen und ergänzte sie mit entsprechenden Zahlen, wodurch ihre modale Position eindeutig gekennzeichnet wurde. Dieser Versuch Kiesewetters, musikalische Informationen auf unter-

66 Siehe Kiesewetter, *Ueber Tonmessungen und Temperaturen* (in: Cäcilia 1842); KIER, 1967: 145f.

67 KIESEWETTER, 1842: 35 (Fussnotentext). Sperrung durch Kiesewetter.

68 Siehe EL-MALLAH, 1996: 157ff.

69 BURCKHARD, 1831.

70 Vgl. KIESEWETTER, 1842:I (Beilagen); EL-MALLAH, 1996: 148. Siehe Abb. 11.

schiedliche Weise zu vermitteln, veranschaulicht sein Bestreben, dem "fremden" Tonmaterial gerecht zu werden und dieses gleichzeitig auf eine konventionelle Weise für eine breitere Interessentenschicht zugänglich zu machen.

Die vorher bereits erörterte Vorliebe für freie improvisatorische Entfaltung ist besonders in den Gattungen arabischer Musik ohne *wazn* – ohne vorgegebenen rhythmische Einheiten – ausgeprägt; hier wird der Melodiefluss nicht einmal durch das zeitliche Korsett eines vorgegebenen Rhythmus eingeschränkt. Zu den wichtigsten Gattungen ohne *wazn* zählen das Instrumentalvorspiel *taqāsīm* und die religiösen Gesänge[71]: die Koran-Rezitation und der Gebetsruf *aḏān*; vor allem dieser hat seit jeher die Aufmerksamkeit der Arabienforscher und -reisenden erregt. Gerade in den frühen Reise- und Forschungsberichten sollen häufig Transkriptions- und Beschreibungsversuche des *aḏān* zu finden sein. Die Ursache dafür könnte zum einen an der für einen Fremden ungewöhnlichen Häufigkeit, mit der er zu hören ist, liegen – nämlich fünfmal am Tag unter freiem Himmel und für jedermann zugänglich, zum anderen an der hervorragenden Stellung, die er im sunnitisch-islamischen Religionsritus einnimmt.[72] An diesen ersten *aḏān*-Transkriptionen von Villoteau[73] und Lane[74] – die letztere ist auch in Kiesewetters Abhandlung eingegangen – wird das Prinzip der Übertragung sichtbar. Bei dem Versuch, das fremde akustische Phänomen in die eigene Musikschrift zu übertragen, bleiben diese ersten Transkriptionen vollkommen dem bekannten europäischen Notationssystem angepasst: Die Differenz der Tonsysteme scheint keine Rolle zu spielen, damit steht die vermeintliche "Verständlichkeit" im Vordergrund. Obwohl der *aḏān* grundsätzlich ohne *wazn* vorgetragen wird, werden in allen vorliegenden Transkriptionen des 19. Jahrhunderts rhythmische Notenwerte – sogar unter Verwendung von Taktstrichen – fixiert. Ein solches Notenbild vermittelt eine rhythmische Ordnung, die nicht vorhanden ist; die fixierten Pausen, die die Takte auffüllen sollen, existieren nur auf dem Papier. Die Idee, Transkriptionen ohne Taktstriche anzubieten, lag den Autoren dieser Zeit offensichtlich fern, auch wenn dies zu Verfälschungen des musikalischen Materials führte. So stellen auch Villoteau und Lane den *aḏān* im Taktkorsett des 4/4 Metrums dar.[75]

Auf ein etwas anderes Bild trifft man bei der Betrachtung der Transkriptionen von *sūra al-Fātiḥa*, welche in den frühen Abhandlungen des 19. Jahrhun-

71 Diese werden im religiösen Kontext gewöhnlich nicht als eigentliche "Musik" bezeichnet.

72 Siehe EL-MALLAH, 1996: 171ff.

73 VILLOTEAU, 1809: 705. Siehe Abb. 12.

74 LANE, 1860: 374; KIESEWETTER, 1842: XIX. Siehe Abb. 13.

75 Vgl. EL-MALLAH, 1996: 177.

derts ebenfalls mehrfach enthalten sind[76]: Villoteau, der hier die Verschiedenheit der Musiksysteme erkennt, fügt Zusatzzeichen für die "fremden" Töne hinzu[77], hingegen ist die von Kiesewetter ebenfalls übernommene Transkription Lanes im konventionellen europäischen *a-Moll* mit der zusätzlichen Aufführungsanweisung *moderato* notiert.[78]

Zu den grossen Schwierigkeiten bei der Transkription arabischer Vokalgattungen gehört die Metrisierung, denn in Bezug auf die innere Struktur der Melodie bleibt dem Sänger, trotz des *wazn*, relativ grosse Gestaltungsfreiheit überlassen. Während die meisten Transkriptionen dieser Art sich nur auf die Wiedergabe der Gerüsttöne einer Melodie, mit Taktstrichen und Text versehen, beschränken, sind vereinzelt auch solche anzutreffen, in denen auch die Verzierungen und Ornamente im Notenbild erfasst werden. Ein solches Beispiel in Kiesewetters Abhandlung ist die von Villoteau übernommene Übertragung des Volksliedes *Mahbubi labas* (~ *maḥbūbī lābis burnaiṭa*)[79]: Im Gegensatz zu den Gerüsttönen der Melodie, deren Notenhälse nach unten gerichtet sind, werden die Ornamenttöne mit nach oben gerichteten Notenhälsen und klein gedruckt notiert.[80] Die Zusatzzeichen für die Dritteltöne verwendet Villoteau hier ebenfalls.

Mit Ausnahme einiger weniger, bereits oben behandelter Transkriptionen entsprechen jedoch die meisten von Kiesewetter gesammelten Beispiele des populären Gesanges der Araber vollkommen den Konventionen des damaligen europäischen Tonsystems und der Notation. In diesem Beilagenkapitel[81] gelingt es ihm dennoch, eine breite Anthologie der arabischen Musikgattungen, bestehend aus Vokal-, Instrumental- und Tanzmelodien sowie geistlichen Gesängen und Rezitationen, der damaligen Leserschaft zu präsentieren und zugänglich zu machen. Nach wie vor wird die Musikwissenschaft immer wieder mit der Tatsache konfrontiert, dass keine Transkription imstande ist, unabhängig von der Methode ihrer Herstellung, einen vollkommenen Eindruck von der erklingenden Musik zu vermitteln. Wie der Sinngehalt der Musik sich von ihrer Realisation nicht trennen lässt, so sagt auch eine Transkription nur sehr wenig darüber aus, wie die Musik wirklich klang. Damit ist die musikalische Wirklichkeit weit von

76 Siehe VILLOTEAU, 1809: 721f; LANE, 1860: 376; KIESEWETTER, 1842: XIX (Beilagen); FÉTIS, 1869: 91f; AMBROS, 1887, I: 252f.

77 Siehe Abb. 14.

78 Siehe Abb. 15.

79 VILLOTEAU, 1809: 688f; KIESEWETTER, 1842: XVI (Beilagen). Siehe Abb. 16.

80 Vgl. EL-MALLAH, 1996: 192.

81 KIESEWETTER, 1842: XV–XXV (Beilagen).

dem vermittelten Notenbild in Kiesewetters Musikbeispielen entfernt und deren Aussagekraft nur sehr beschränkt.

Die kulturelle Auseinandersetzung Europas mit dem Orient im 19. Jahrhundert hatte selbstverständlich auch eine andere Dimension; so ist auch auf dem Gebiet der europäischen Kunstmusik eine unermessliche Anzahl musikalischer Werke zu verzeichnen, denen ein orientalisches Sujet oder die kompositorische Intention der Nachahmung des fremden Lokalkolorits zugrunde liegen: In der Oper, im europäischen Kunstlied, in der Kammermusik und in der Symphonik spiegelte sich der orientalisierende Zeitgeist in vielfältigen Formen und mit variierender Intensität. Europäische Komponisten diversen Ranges und Bekanntheitsgrades, darunter auch so berühmte wie Gioacchino Rossini, Robert Schumann, Peter Cornelius, Anton Rubinstein, Nikolaj Rimskij-Korsakow, Georges Bizet, Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini, thematisierten den kulturellen Komplex des Orients in ihren Werken oder fanden darin die künstlerische Inspiration für ihre Kompositionen.[82]

Als Schöpfer des musikalischen Exotismus des 19. Jahrhunderts gilt Félicien David, der mit seiner symphonischen Ode *Le Désert* 1844 neue Möglichkeiten des "Exotisierens" aufzeigte, die für viele Komponisten nach ihm richtungweisend waren. David begab sich 1833 auf eine Expedition der Saint-Simonisten in den Orient; seine Reise führte ihn über Istanbul, Jaffa und Jerusalem schliesslich nach Ägypten; mit einem Koffer voller Skizzen und mit der Absicht "chanter l'Orient en France", kehrte er 1835 nach Paris zurück.[83] Seine Eindrücke aus dem Orient verarbeitete er in seiner symphonischen Ode *Le Désert*, die mit einem phänomenalen Erfolg in Paris zur Uraufführung gelangte. Das Werk sorgte in der französischen musikalischen Öffentlichkeit für Furore. In zahlreichen Zeitungsrevues wurde unmittelbar nach der Aufführung davon berichtet; die französische Hörerschaft scheint die Neuartigkeit der musikalischen Mittel erkannt zu haben. Formal, tonal und von der Besetzung her ist die Ode ein "europäisches" Stück, das eine Fülle orientinspirierter Melodien und Rhythmen enthält. David entwirft eine typische "orientalische" Szenerie: Im dritten Teil des Stückes erklingt, nach einem einfachen Tongemälde, das den Sonnenaufgang in der Wüste schildert, vom Solotenor vorgetragene Ruf eines Muezzin, eine Nachbildung des islamischen Gebetsrufes. In der Partitur notierte David Intervalle, die kleiner als ein Halbton waren. Die von Melismen gekenn-

82 Siehe u. a. LOCKE, 2009; GRADENWITZ, 1977: 267–319.

83 Siehe LOCKE, 1986: 171–211; BRANCOUR, 1909: 24–32, GRADENWITZ, 1977: 282f.

zeichneten Passagen und die stark ausgeprägte Chromatik riefen die Assoziation an orientalische Musik hervor und unterstrichen die "Fremdheit" des Klanges.[84]

Im Laufe der Zeit entwickelte sich ein ganzes Repertoire von typischen Stilmitteln, die man in den orientalisierenden Kompositionen des 19. Jahrhunderts wiederfindet; die Musik des Vorderen Orients übte für sie eine Art Modellcharakter aus.[85] Der Diskurs über die Authentizität des *Couleur locale* dauert bis heute an, die Frage nach der tatsächlichen Provenienz dieser teils standardisierten Floskeln blieb bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung unbeantwortet.

5. Schlussbemerkung

Kiesewetters Studie *Die Musik der Araber* bietet eine besondere Gelegenheit, auf die Anfänge der musikethnologischen Forschung zurückzublicken und dabei Problemen und Fragen nachzugehen, welche im Verlaufe 19. Jahrhunderts, und sogar darüber hinaus, die westliche Wissenschaft bei der Erforschung der arabischen Musik beschäftigten. In dieser Epoche vor der Entwicklung der Mittel, die die technische Reproduzierbarkeit des akustischen Materials ermöglichten, bot die Schrift beinahe die einzige Möglichkeit, arabische Musik festzuhalten – was gleichzeitig bedeutete, diese Musik in das Korsett der europäischen Notation zu zwängen, welche einem gänzlich anderem kulturellen Kontext entstammte und sich für dieses Vorhaben nur in sehr eingeschränktem Masse eignete. Während im Verlaufe des 19. Jahrhunderts ein immer breiter werdendes Spektrum an Originalquellen arabischer Musiktheoretiker und Reiseberichte zur Verfügung stand, versuchte die angehende Musikforschung diese heterogene Informationsflut zu verarbeiten; um Objektivität ihrer Darstellung bemüht, blieben die damaligen Studien, für die Kiesewetters *Die Musik der Araber* ein paradigmatisches Beispiel darstellt, dennoch zu stark von europäischen Konventionen und Hörgewohnheiten geleitet, um dieser Aufgabe gerecht zu werden und die Realität der arabischen Musik adäquat zu erfassen. Dessen ungeachtet gewähren diese Beiträge heute einen Einblick in die tatsächlichen Kenntnisse und Vorstellungen von der Musik der Araber und damit in die Genese des europäischen Orientbildes im 19. Jahrhundert.

84 Vgl. GRADENWITZ, 1977: 275ff; BRANCOUR, 1909: 44–68; LOCKE, 1986: 208ff. Siehe Abb. 17.

85 Vgl. DAHLHAUS, 2003: 294–301.

Abbildungen

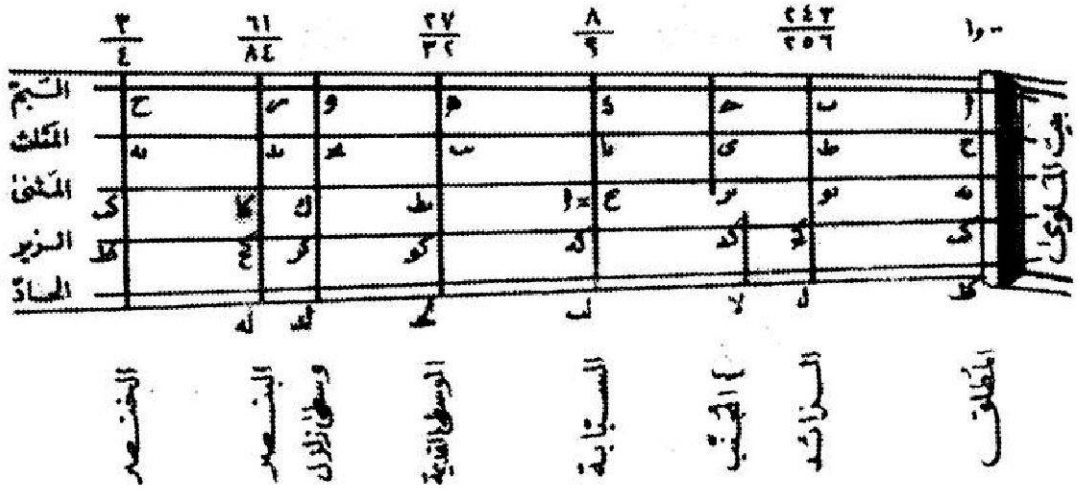

Abbildung 1: Die Laute von Ṣafī ad-Dīn (nach Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, in: AL-URMAWĪ, 2008: 123)

1	2	3	4	5	6	7	8
x—	—x—	—x—	—x—	—x—	—x—	—x—	—x
c	d	e	f	g	a	hes	c

Abbildung 2: Mixolydischer Modus der Mittelalters (nach Liberty Manik, in: MANIK, 1969: 72)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A	B	Ǧ	D	H	W	Z	Ḥ	Ṭ	Y	YA	YB	YG	YD	YH	YW	YZ	YḤ
x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-	-x-
c	des	es^2	d	es	fes	e	f	ges	as^2	g	as	hes^2	a	hes	ces	des^2	c
90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	
1	1	k	1	1	k	1	1	1	k	1	1	k	1	1	1	k	

Abbildung 3: 17-stufige Skala von Ṣafī ad-Dīn (nach Liberty Manik, in: MANIK, 1969:69)

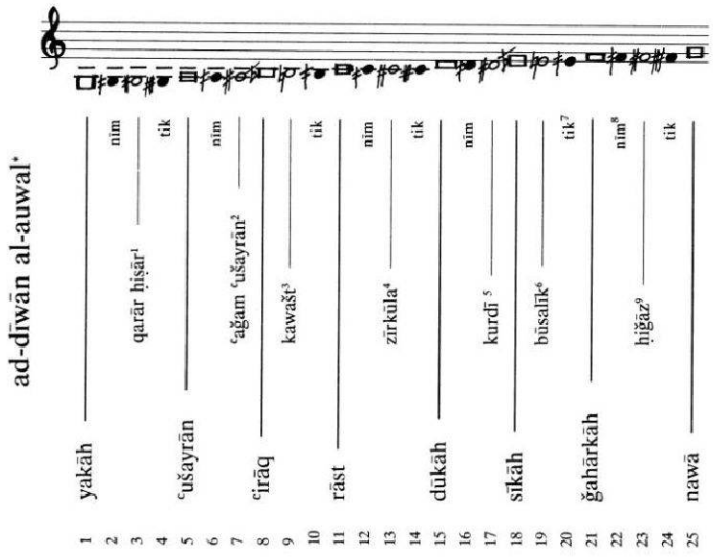

Abbildung 4: Neutrale arabische Tonskala (24 Töne) *ad-dīwān al-awwal* (nach Issam El-Mallah, in: EL-MALLAH, 1996: 346)

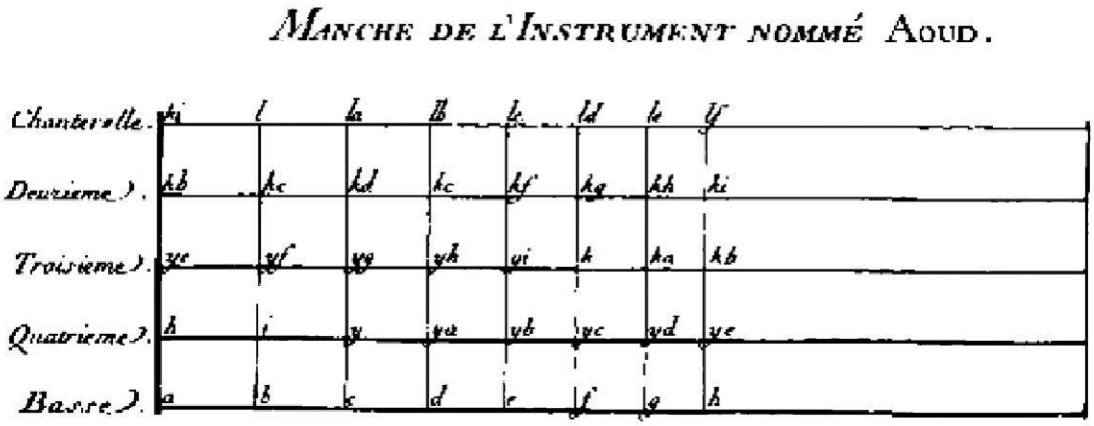

Abbildung 5: Bundeinteilung Ṣafī ad-Dīn's nach La Borde (in: Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780:163)

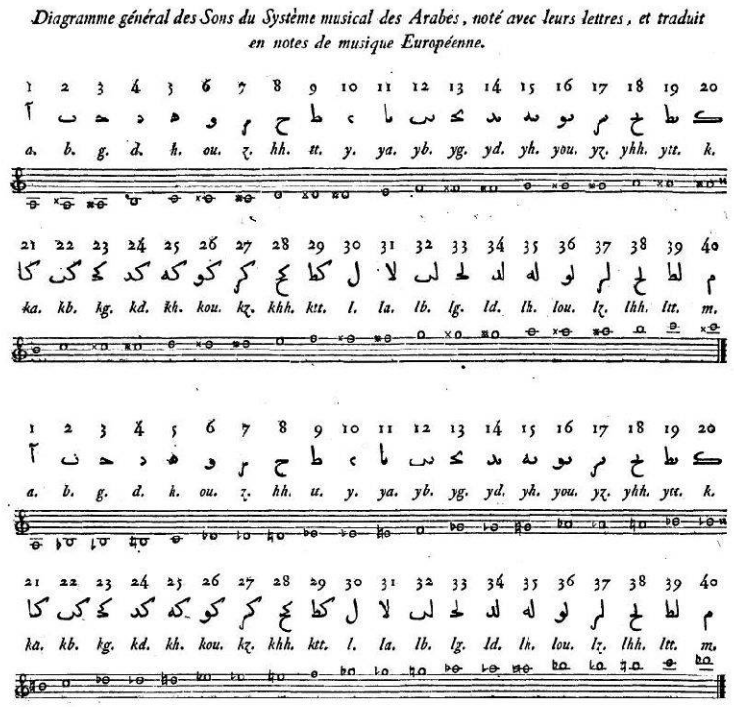

Abbildung 6: Diagramm des arabischen Tonsystems nach Villoteau (in: VILLOTEAU, 1809:630)

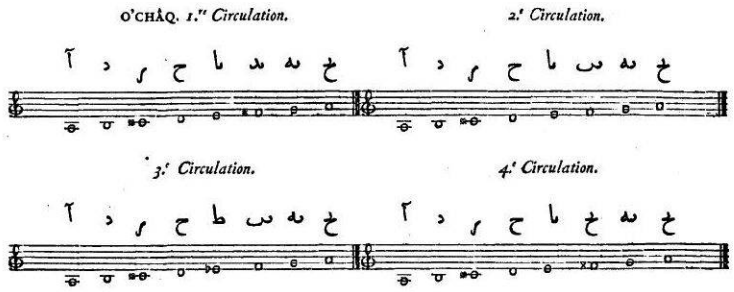

Abbildung 7: Rekonstruktion arabischer Modi nach Villoteau (in: VILLOTEAU, 1809:631)

C	Cis / Des	D	Dis / Es	E	F	Fis / Ges	G	Gis / As	A	Ais / B	H	c̄
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Abbildung 8: Chromatische Skala nach Kiesewetter (in: KIESEWETTER, 1842:20)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Erste Octave:	C	c♭	c♯	D	D♭	D♯	E	F	F♭	F♯	G	G♭	G♯	A	B	B♭	B♯	
	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	
Zweite Octave:	c	c♭	c♯	d	d♭	d♯	e	f	f♭	f♯	g	g♭	g♯	a	b	b♭	b♯	
	35	36	37	38	39	40												
Dritte Octave:	c	c♭	c♯	d	d♭	d♯ *)												

Abbildung 9: Arabische Skala nach Kiesewetter (in: KIESEWETTER, 1842:20)

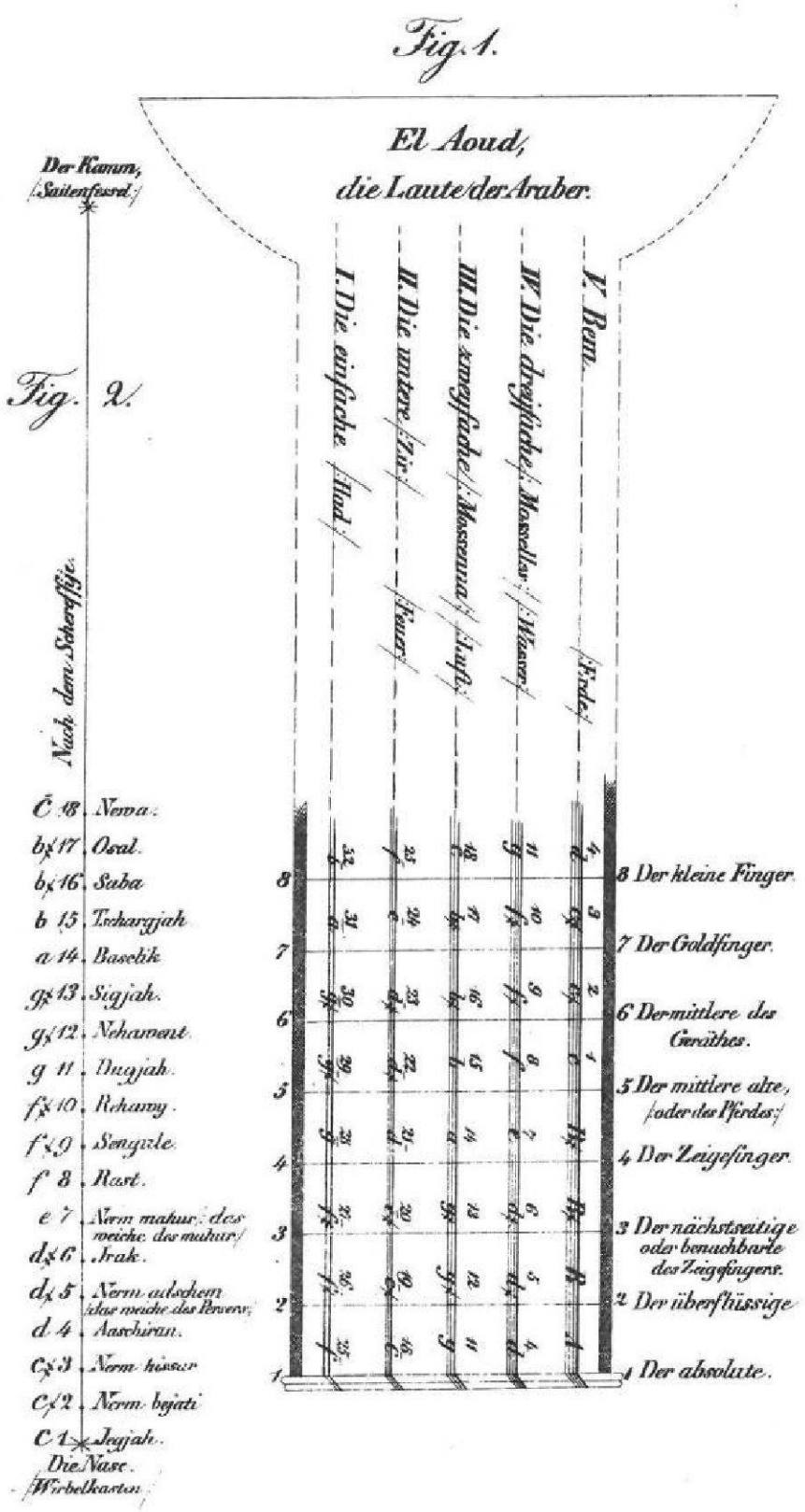

Abbildung 10: Lautentabulatur nach Kiesewetter (in: KIESEWETTER, 1842:Tab.I.)

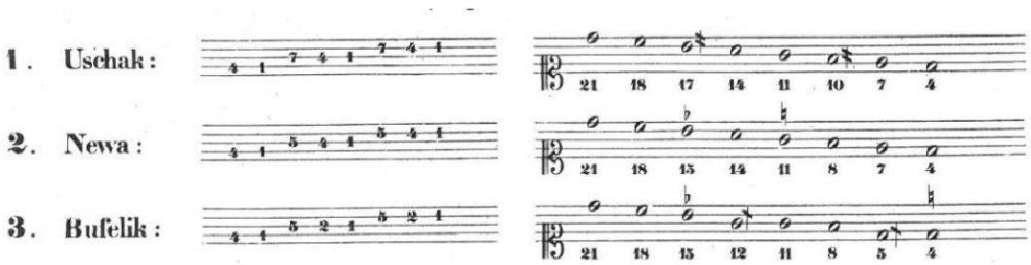

Abbildung 11: 12 Haupttonarten (*maqāmāt*) nach Kiesewetter (in: KIESEWETTER, 1842:I, Ausschnitt)

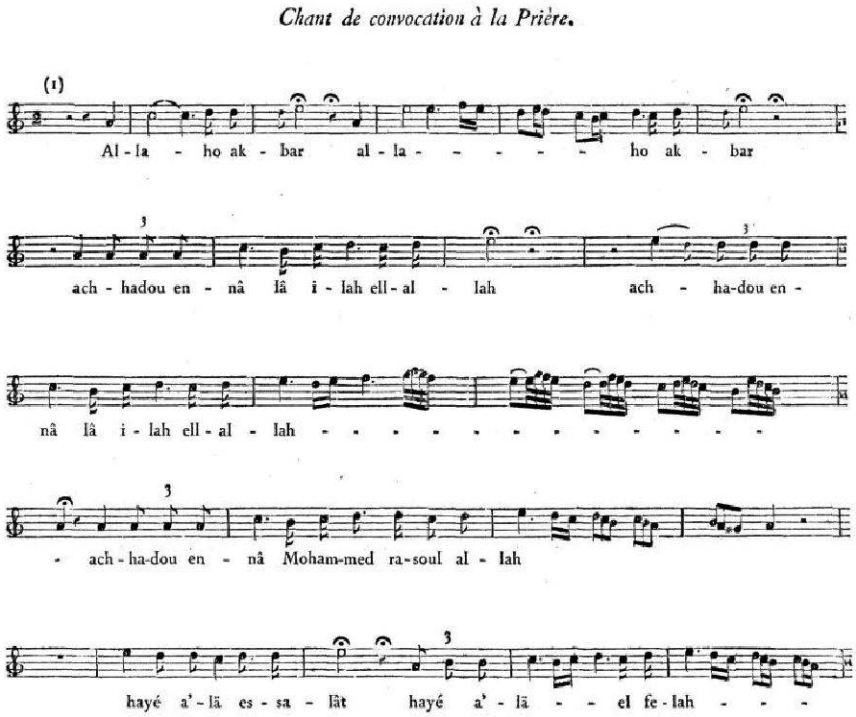

Abbildung 12: Transkription des *aḏān* von Villoteau (in: VILLOTEAU, 1809:705, Ausschnitt)

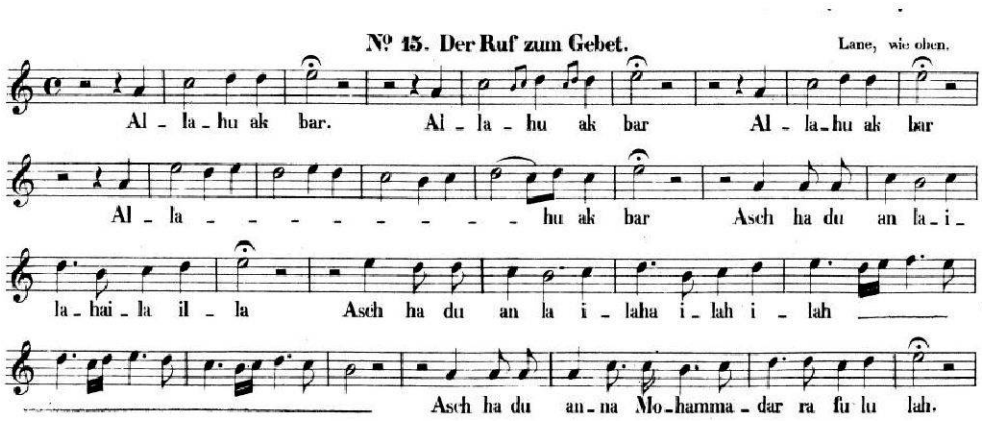

Abbildung 13: Transkription des *aḏān* von Lane (in: KIESEWETTER, 1842:XIXf, Ausschnitt)

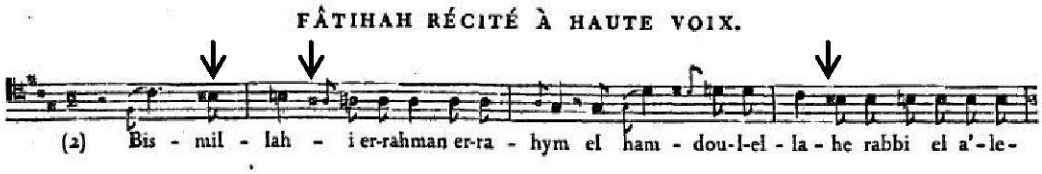

Abbildung 14: Transkription der *as-sūra al-Fātiḥa* von Villoteau (in VILLOTEAU, 1809:721f, Ausschnitt)

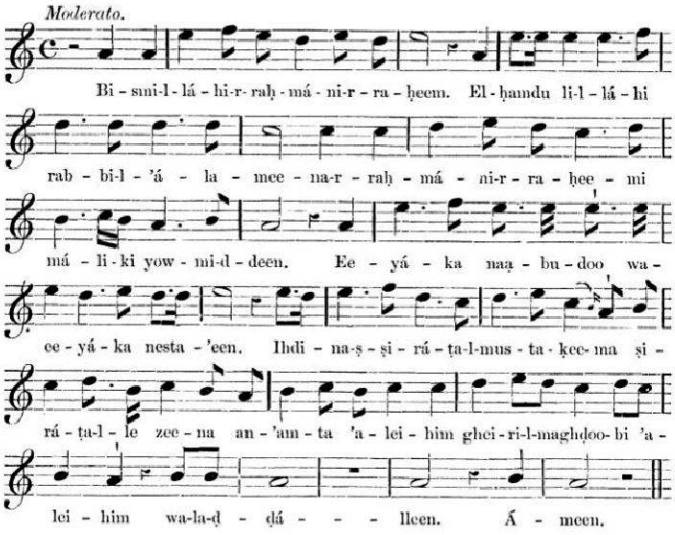

Abbildung 15: Transkription der *as-sūra al-Fātiḥa* von Lane (in LANE, 1860:376)

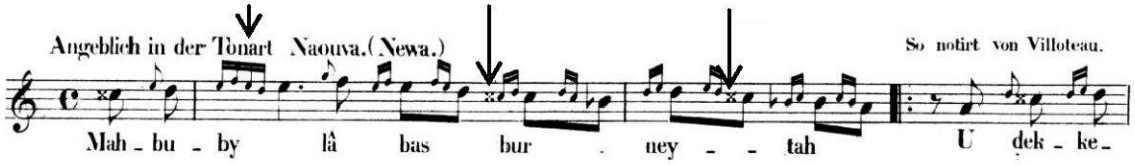

Abbildung 16: Transkription des Volksliedes *maḥbūbī lābis burnaiṭa* (in KIESEWETTER, 1842:XVI, Ausschnitt)

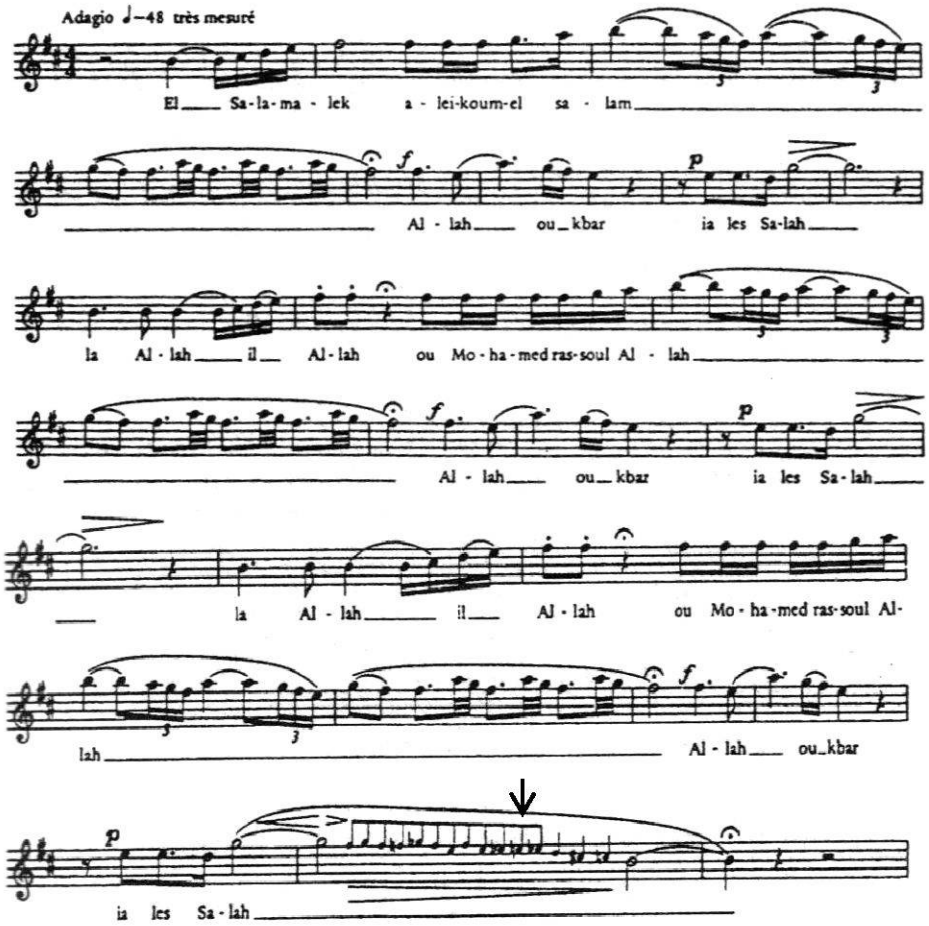

Abbildung17: Félicien David, *Le chant du muezzin* aus *Le Désert* (Singstimme)

Literaturverzeichnis

AMBROS, August Wilhelm

1862 *Geschichte der Musik*, Bd.1, Leipzig.

1887 *Die Geschichte des griechischen Altertums und des Orients.* Bd.1. Leipzig.

AMMANN, Ludwig

1989 *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850.* Hildesheim.

BRANCOUR, René

1909 *Félicien David. Biographie critique*. Paris: Renouard.

BRAUNE, Gabriele
1997 *Küstenmusik in Südarabien. Die Lieder und Tänze an den jemenitischen Küsten des Arabischen Meeres.* Frankfurt am Main: Peter Lang.
BOHLMAN, Philip V.
1986 "R. G. Kiesewetter's 'Die Musik der Araber': A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music." *Asian Music* 18/1: 164–196.
BURCKHARD, John Lewis
1831 *Notes on the Bedouins and Wahabys.* London.
CHRISTIANOWITSCH, Alexandre
1863 *Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens dessins d'instruments et quarante mélodies notées et harmonisées par Alexandre Christianowitsch.* Köln.
DAHLHAUS, Carl
2000 *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik.* Hrsg. von Hermann DANUSER; Hans-Joachim HINRICHSEN; Tobias PLEBUCH. [Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 1]. Laaber.
2003 *Die Musik des 19. Jahrhunderts II.* Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien. Hrsg. von Hermann DANUSER; Hans-Joachim HINRICHSEN; Tobias PLEBUCH. [Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 5]. Laaber.
DUGAT, Gustave
1868 *Histoire de Orientalistes de l'Europe du XVIe au XIXe siècle.* Paris.
ELSNER, Jürgen
1967 "Zu Prinzipien arabischer Musikpraxis." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 3:90–95/138–141.
1984 "Zum Problem von Komposition und Improvisation." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 26:174–184.
EL-MALLAH, Issam
1996 *Arabische Musik und Notenschrift.* Tutzing: Hans Schneider.
ERLANGER, Rudolf d'
1959 *La Musique Arabe.* Bd. I–VI. Paris (1930).
AL-FĀRĀBĪ, Abū Naṣr Muḥammad Ibn Ṭarḫān
2009 *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr.* Hrsg. und kommentiert von Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ / Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik ḪAŠABA. 2 Bde., Kairo: Dār al-kutub.

FARMER, Henry Georges
1929 *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London.
1965 *The Sources of Arabian Music*. Leiden.
1970 *Historical Facts fort the Arabian Musical Influence*. Hildesheim: Georg Olms (1. Edition London 1930).

FETIS, François-Joseph
1869 *Histoire générale de la musique.* Tome deuxième. Paris.

GHRAB, Anas
2005 "Occident and Intervals in 'Arabic Music', from the Seventeenth Century to the Arabic Music Congress." *The World of Music* 47/3: 57–84.

GRADENWITZ, Peter
1977 *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen.* Wilhelmshaven.

HERDER, Johann Gottfried
1892 *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: *Herders Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard SUPAN (Bd.13). Berlin.

HICKMANN, Hans; STAUDER, Wilhelm
1970 *Orientalische Musik*. Leiden: E. J. Brill.

HUSMANN, Heinrich
1961 *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlin.

IDELSOHN, Abraham Zwi
1813/14 "Die Maqamen der arabischen Musik." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* Bd.15: 1–63.

KIER, Herfrid
1968 *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Wegbereiter des musikalischen Historizismus.* Regensburg: Gustav Bosse.

KIESEWETTER, Raphael Georg
1842 *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt.* Leipzig.

KOSEGARTEN, Johann Gottfried Ludwig
1840 *Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus ex codicibus manu scriptis arabice editus adiectaque translatione adnotationibusque*. Greifswald.
1844 "Die Moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik." *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 5: 137–163; 6: 450.

LAGRANGE, Fredecic
2000 *Al–Tarab. Die Musik Ägyptens*. Heidelberg: Palmyra (französische Originalausgabe 1998).

LANE, Edward William
1860 *An Account of the Manners and of the Customs Modern Egyptians.* Cairo: The American University Press 2003 (Reprinted of the Fifth Edition 1860, First Edition 1836).

LOCKE, Ralph P.
1986 *Music, Musicians and the Saint-Simonians*. Chicago: The University of Chicago Press.
2009 *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

MANIK, Liberty
1969 *Das arabische Tonsystem im Mittelalter.* Leiden: E. J. Brill.

MEIER, Bernhard
1969 "Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts." In: *Die Ausbreitung des Historizismus über die Musik.* Hrsg. von Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse, S. 169–206.

MENDEL, Hermann
1870 *Musikalische Conversations-Lexicon. Eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften.* Bd. 1. Berlin.

MIŠĀQĀ, Mīḫāʾīl
1899 *Ar-risāla aš-šihābīya fī-ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya.* Beirut.

[SAMMELPUBLIKATION]
1992 *Musique Arabe. Le Congrès du Caire de 1932*. Caire: Cedej

[SAMMELPUBLIKATION]
2007 *Kitāb muʾtamar al-mūsīqā al-ʿarabīya (al-Qāhira, 1932).* Kairo: Opera House (Hg. von Kultusministerium, Reprint der ersten Ausgabe 1932).

NETTL, Bruno; Roland RIDDLE
1973 "Taqsīm Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy." *Yearbook of International Folk Music Council* 5:11–59.

SACHS, Curt
1959 *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen.* 2. neubearbeitete Auflage: Heidelberg (Musikpädagogische Bibliothek Bd. 2).
1968 *Die Musik der Alten Welt in Ost und West.* Hrsg von Jürgen Elsner. Berlin: Akademie-Verlag (dt. Ausgabe von C. Sachs 1943).

SAID, Edward W.
1979 *Orentalism*. New York.

SALVADOR-DANIEL, Francesco

1976 *The Music and Musical Instruments of the Arab.* Hg. und kommentiert von Henry George Farmer. Portland: Longwood Press (Reprint der Ausgabe 1915).

SHILOAH, Amnon

1979 *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA.* München (RISM Bd.1).

2003 *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X.* München (RISM Bd. 2).

1995 *Music in the World of Islam. A Socio-cultural study.* Aldershot: Scholar Press.

SMITH, Eli

1847 "A Treatise on Arab Music. Chiefly from a Work by Mikhâil Meshâkah of Damascus." *Journal of the American Oriental Society* 1/3: 171–218.

TOUMA, Habib Hassan

1989 *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven (1975).

AL-URMAWĪ AL-BAĠDĀDĪ, Ṣafī ad-Dīn ʿAbd al-Muʾmin ibn Abī al-Mufāḫir

2008 *Ar-risāla aš-šarafīya fī-n-nisab at-taʾlīfīya.* Hrsg. und kommentiert von Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik ḪAŠABA. Kairo: Dār al-kutub (ca. 656/1258).

VILLOTEAU, Guillaume-André

1826 "De l'état actuel de l'art musical en Egypte." In: *Description de l'Egypte: état moderne.* Bd.1, hg. von E. F. JOMARD. Paris (1809), S. 607–846 (Description de l'Egypte Digital: <http://descegy.bibalex.org/> (letztmals aufgerufen: 28.3.2011).

WRIGHT, Owen

1978 *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250–1300.* Oxford: Oxford University Press.