



Ivar Schmutz-Schwaller

Die MRAD Theorie

Manuscripts by Ivar Schmutz-Schwaller (first Publication)

Edited by Violaine Trentesaux Mochizuki & the Laus Plena Foundation





Introduction

It is a great honor and pleasure for the Laus Plena Foundation to support the first publication of the manuscripts of the “MRAD-Theory”, and connected other writings by the Swiss ethnomusicologist, musician and researcher Ivar Schmutz Schwaller (1935-1999), at the occasion of the Musicological Conference “The Syriac Musical Tradition: An Eastern heritage”, held in Geneva from 17 to 21 March 2021. The Musicological Conference was organized by the Haute Ecole de Musique of Geneva (HEM) in collaboration with the Laus Plena Foundation.

Ivar’s intention was to re-discover the sources and the composition principles of the Syriac Tradition for a renewal of sacred music in the Western tradition. He conducted extensive research in Lebanon, and Syria and other Middle Eastern countries in particular. Ivar Schmutz-Schwaller passed away in 1999 unexpectedly, before he could publish the results of his researches - the work of a lifetime. This work was conserved and edited over time thanks to the dedication and diligence of Violaine Trentesaux Mochizuki, who we gratefully thank for having allowed this publication to happen. A special thank you also goes to Ivar’s sister, Dolores, who has been always in touch with Violaine, and also wished that the works of her brother become public.

We hope that this publication will help the scientific community of researchers to progress in the understanding of the principles of musical composition used by the early Church Fathers and Composers - the coincidence of the two figures being frequent at the time – and be a support for a more precise transcription of Syriac chants.

Geneva, 17 March 2021

The Laus Plena Foundation



Introduction

C'est un grand honneur et un plaisir pour la Fondation Laus Plena de soutenir la première publication du manuscrit de la "Théorie du MRAD", et autres écrits de l'ethnomusicologue, musicien et chercheur suisse Ivar Schmutz Schwaller (1935-1999), à l'occasion du Colloque Musicologique « La Tradition Musicale Orientale Syriaque: Echanges et Influences » s'étant tenu à Genève du 17 au 21 mars 2021. Le Colloque Musicologique a été organisé par la Haute Ecole de Musique de Genève (HEM) en collaboration avec la Fondation Laus Plena.

L'intention d'Ivar était de redécouvrir les sources et les principes de composition de la Tradition syriaque pour un renouveau de la musique sacrée dans la tradition occidentale. Il a mené des recherches approfondies au Liban, en Syrie et dans d'autres pays du Moyen-Orient en particulier. Ivar Schmutz-Schwaller est décédé en 1999 de manière inattendue, avant qu'il ne puisse publier les résultats de ses recherches - le travail de toute une vie. Ce travail a été conservé et édité au fil du temps grâce au dévouement et à la diligence de Violaine Trentesaux Mochizuki, à laquelle nous exprimons notre profonde reconnaissance pour avoir permis cette publication. Un merci spécial va également à la soeur d'Ivar, Dolores, qui a toujours été en contact avec Violaine, et a également souhaité que les recherches de son frère soient publiées.

Nous espérons que cette publication aidera la communauté scientifique des chercheurs à progresser dans la compréhension des principes de composition musicale utilisés par les Pères et Compositeurs de l'Église - la coïncidence des deux figures étant fréquente à l'époque - et sera un support pour une transcription plus précise des chants syriaques.

Genève, le 17 mars 2021

Fondation Laus Plena



Einleitung

Es ist für die Stiftung Laus Plena eine große Ehre und Freude, die Erstveröffentlichung der Manuskripte der "MRAD-Theorie" und damit verbundener anderer Schriften des Schweizer Musikethnologen, Musikers und Forschers Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999) anlässlich der Musikwissenschaftlichen Konferenz "The Syriac Musical Tradition: An Eastern heritage", die vom 17. bis 21. März 2021 in Genf stattfand. Die musikwissenschaftliche Konferenz wurde von der Haute Ecole de Musique in Genf (HEM) in Zusammenarbeit mit der Stiftung Laus Plena organisiert.

Ivars Ziel war es, die Quellen und Kompositionsprinzipien der syrischen Tradition für eine Erneuerung der Kirchenmusik in der westlichen Tradition wiederzuentdecken. Er führte umfangreiche Forschungen im Libanon, insbesondere in Syrien und anderen Ländern des Nahen Ostens durch. Ivar Schmutz-Schwaller verstarb 1999 unerwartet, bevor er die Ergebnisse seiner Forschungen - das Werk eines ganzen Lebens - veröffentlichen konnte. Dieses Werk wurde im Laufe der Zeit dank des Engagements und der Sorgfalt von Violaine Trentesaux Mochizuki bewahrt und aufbereitet, der wir dankbar dafür sind, dass sie diese Veröffentlichung ermöglicht hat. Ein besonderer Dank geht auch an Ivars Schwester Dolores, die immer in Kontakt mit Violaine stand und ebenfalls wünschte, dass die Werke ihres Bruders veröffentlicht werden.

Wir hoffen, dass diese Publikation der wissenschaftlichen Gemeinschaft der Forscher helfen wird, die Prinzipien der musikalischen Komposition zu verstehen, die von den frühen Kirchenvätern und Komponisten verwendet wurden - das Zusammenfallen der beiden Rollen war damals häufig - und eine Unterstützung für eine genauere Transkription der syrischen Gesänge sein wird.

Genf, 17. März 2021

Die Stiftung Laus Plena



المقدمة

إنه لشرف عظيم وسرور مؤسسة "لاوس بلينا فاونديشن"¹ أن تدعم نشر الطبعة الأولى لمخطوطات "نظرية مراد"²، وربط كتابات أخرى بعالم الموسيقى العرقي السويسري والموسيقي والباحث "إيشار شموتز-شوالر"³ (1935-1999)، في مناسبة المؤتمر الموسيقي "التراث الموسيقي السرياني: تراث شرقي"، الذي عقد في جنيف في الفترة من 17 إلى 21 آذار 2021. تم تنظيم المؤتمر الموسيقي من قبل المدرسة العليا للموسيقى في جنيف (HEM)⁴ بالتعاون مع مؤسسة "لاوس بلينا فاونديشن".

كانت نية "إيشار" هي إعادة اكتشاف مصادر ومبادئ التأليف الموسيقي في التقليد السرياني من أجل تجديد الموسيقى المقدسة في التقليد الغربي. أجرى بحثاً مكثفاً في لبنان وسوريا ودول الشرق الأوسط على وجه الخصوص. توفي "إيشار شموتز-شوالر" في عام 1999 بشكل غير متوقع، قبل أن يتمكن من نشر نتائج أبحاثه - عمل حياته كلها. تم حفظ هذا العمل وتحريره بمرور الوقت بفضل تفاني واجتهاد "فيولين ترانزو موشيزوكى"⁵، التي نشكرها بامتنان لسماحتها بإجراء هذه الطبعة. شكر خاص أيضاً لأخت "إيفار"، "دولوريس"⁶، التي كانت دائماً على اتصال مع "فيولين"، وقفت أيضاً أن تصبح أعمال شقيقها معلنة.

نأمل أن تساعد هذه الطبعة المجتمع العلمي للباحثين على التقدم في فهم مبادئ التأليف الموسيقي التي استخدمها آباء الكنيسة الموسيقيون الأوائل - كلنا الصفتين تجتمع في شخص واحد - وأن يكون دعماً لمبدأ التأليف الموسيقي الأكثر دقة للترانيم السريانية.

جنيف ، 17 مارس 2021

مؤسسة لاوس بلينا

Translation: Jalal Polus GAJO

¹ Laus Plena Foundation

² MRAD-Theory

³ Ivar Schmutz-Shwaller

⁴ the Haute Ecole de Musique of Geneva

⁵ Violaine Trentesaux Mochizuki

⁶ Dolores



Ivar Schmutz Schwaller (27.09.1935 – 16.06.1999)

Presentation by Violaine Trentesaux Mochizuki

INSTITUT MARQUARTSTEIN
MRAD - MELODIEFORSCHUNG

It is a great honour for the members of the Marquartstein Institute and myself that after the death of Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), and twenty years in the darkness of my office, the MRAD Music Theory can finally see the light of day. This was made possible thanks to the joint efforts and interest of the Laus Plena Foundation and the Haute Ecole de Musique of Geneva (HEM).

Since his youth, Ivar who was a Catholic priest, had been searching for the principles of melodic composition in order to participate in the reform of musical composition in the context of the Second Vatican Council. To do this, he got permission from his bishop to study church music and composition at the Cologne Music Conservatory in Germany. At the same time, he attended the ethnomusicological courses of Marius Schneider at the University of Cologne.

One day in 1971, the Lebanese scholar Michael Breydy came to the Institute and asked if a researcher could come to Lebanon to record the traditions that were in danger of disappearing due to wars and Arabisation. He had brought some music cassettes as an example. Ivar, who until then had been dissatisfied with his search, was enthusiastic by this music, where he thought there were solutions to his problems. He heard the richness of the ancient Syriac melodies and discovered what he had been searching for in vain until then.

He decided to take up the gauntlet, travelled in 1972 to Lebanon and Syria, where he recorded extensively the ancient Syriac traditions, and returned to Germany with 174 magnetic tapes. These recordings, which were digitised after his death by Violaine Trentesaux Mochizuki - (Marquartstein Institute - 2003), are now considered very valuable by experts, especially the entire repertoire of the very famous cantor Maroun Mrad from the Antonine Maronite Congregation.

For a long time Ivar's theory remained unnoticed. All efforts to show it were doomed to failure for twenty years. It was only in 2020 that the Laus Plena Foundation and the Haute Ecole de Musique of Geneva - whose members already knew Ivar or

had heard of him through acquaintances - became aware of the Marquartstein Institute's homepage. It is thanks to this miracle that the theory has finally come to light today.

The MRAD theory describes the compositional principles of melody and was developed on the basis of the recordings of Maroun Mrad. The base of MRAD is the very precise and analytical consideration of rhythmic accents and impulses, all of which play a structural role at different levels within the melodic composition. The method allows the melodies of a tradition to be defined, categorised and reconstructed in case they have been altered by external influences. Ivar said of his method that it was a kind of musical-archaeology. His approach to melodic composition based on rhythm has remained unique until today.

The MRAD theory is not only applicable to ancient Syrian music, it is scientific and universal. Ivar has also applied and tested it to many other traditions: Among other analyses of Martin Luther's translation of the Bible, songs of the Ewe (Ghana) or the Yaqui Indians (Mexico) and much more. Under his guidance, Violaine Trentesaux Mochizuki applied them to chants of Japanese priestesses from Amami Island, Kyūshū Prefecture.

The Marquartstein Institute sincerely thanks the Laus Plena Foundation and the Haute Ecole de Musique of Geneva (HEM) for making this first publication possible.

Cologne, 13 July 2021

Violaine Trentesaux Mochizuki
(Institut Marquartstein)

Présentation par Violaine Trentesaux Mochizuki



C'est un grand honneur pour les membres de l'Institut Marquartstein et pour moi-même qu'après la mort d'Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), après vingt ans dans l'obscurité de mon bureau, la théorie musicale du MRAD puisse enfin voir la lumière du jour. Ceci a été rendu possible grâce aux efforts et à l'intérêt conjoints de la Fondation Laus Plena et de la Haute Ecole de Musique de Genève (HEM).

Depuis sa jeunesse, Ivar, qui était prêtre catholique, était à la recherche des principes de la composition de la mélodie afin de participer à la réforme de la composition musicale dans le contexte du Concile Vatican II. À cette fin, il a reçu la permission de son évêque d'étudier la musique sacrée et la composition à l'Académie de musique de Cologne en Allemagne. Parallèlement, il y a suivi les cours d'ethnomusicologie de Marius Schneider à l'université de Cologne.

Un jour de 1971, l'universitaire libanais Michael Breydy est venu à l'Institut et a demandé qu'un chercheur vienne au Liban pour y enregistrer les anciennes traditions qui risquaient de disparaître en raison des guerres et de l'arabisation. Il avait apporté quelques cassettes de musique à titre d'exemple. Ivar, qui était jusqu'alors resté insatisfait de sa recherche, a été enthousiasmé par cette musique, dans laquelle où il a commencé à trouver des éléments de réponse à ses problèmes. Il a entendu la richesse des anciennes mélodies syriaques et y a découvert ce qu'il avait cherché en vain jusqu'alors.

Il décide de relever le défi, se rend au Liban et en Syrie en 1972, où il enregistre abondamment les anciennes traditions syriaques, et revient en Allemagne avec 174 bandes magnétiques. Ces enregistrements, qui ont été numérisés après sa mort par la Violaine Trentesaux Mochizuki (Institut Marquartstein - 2003), sont aujourd'hui considérés comme étant très précieux par les experts, notamment l'intégralité du répertoire du très célèbre cantor Maroun Mrad de l'Ordre Antonin Maronite.

Beaucoup de temps s'est écoulé avant que les chercheurs ne s'intéressent à la théorie d'Ivar. Tous les efforts initiaux pour le montrer ont été voués à l'échec pendant vingt ans. Ce n'est qu'en 2020 que la Fondation Laus Plena et la Haute Ecole de Musique de Genève - dont les membres connaissaient déjà Ivar ou avaient entendu parler de lui par des connaissances - ont pris connaissance du site internet de l'Institut Marquartstein. C'est grâce à cette coïncidence que la théorie peut enfin être révélée aujourd'hui.

La théorie MRAD décrit les principes de composition de la mélodie et a été développée sur la base des enregistrements de Maroun Mrad. La base du MRAD est un regard très attentif et analytique sur les accents et les impulsions rythmiques, qui

jouent tous un rôle structurel à différents niveaux de la composition mélodique. Cette méthode permet de définir, de classer et de reconstruire les mélodies d'une tradition dans le cas où elles ont été altérées par des influences extérieures. Ivar disait de sa méthode qu'il s'agit d'une sorte d'archéologie musicale. Son approche de la composition mélodique basée sur le rythme est restée unique jusqu'à ce jour.

La théorie MRAD n'est pas seulement applicable à la musique syriaque ancienne, elle est universelle. Ivar l'a appliquée et testé à de nombreuses autres traditions : Analyses de la traduction de la Bible par Martin Luther, chants des Éwé (Ghana) ou des Indiens Yaqui (Mexique), entre autres, et bien plus encore. Sous sa direction, Violaine Trentesaux Mochizuki l'a appliquée aux chants des prêtresses japonaises de l'île d'Amami, dans la préfecture de Kyūshū.

L'Institut Marquartstein exprime sa sincère gratitude à la Fondation Laus Plena et à la Haute Ecole de Musique de Genève (HEM) pour avoir rendu possible cette première publication.

Cologne, le 13 juillet 2021

Violaine Trentesaux Mochizuki
(Institut Marquartstein)

Es ist eine große Ehre für die Mitglieder des Marquartstein-Instituts und mich, dass nach dem Tod von Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999) die MRAD-Musiktheorie nach zwanzig Jahren in der Dunkelheit meines Büros, endlich das Licht der Welt erblicken kann. Dies wurde möglich dank der gemeinsamen Bemühungen und des Interesses der Stiftung Laus Plena und der Haute Ecole de Musique von Genf (HEM).

Seit seiner Jugend war Ivar, der katholischer Priester war, auf der Suche nach den Prinzipien der melodischen Komposition, um an der Reform der musikalischen Komposition im Rahmen des Zweiten Vatikanischen Konzils teilzunehmen. Zu diesem Zweck erhielt er von seinem Bischof die Erlaubnis, Kirchenmusik und Komposition an der Kölner Musikhochschule in Deutschland zu studieren. Gleichzeitig besuchte er die musikethnologische Klasse von Marius Schneider an der Universität zu Köln.

Eines Tages im Jahr 1971 kam der libanesische Gelehrte Michael Breydy zum Institut und fragte, ob ein Forscher in den Libanon kommen könne, um die Traditionen aufzuzeichnen, die aufgrund von Kriegen und Arabisierung zu verschwinden drohten. Er hatte einige Musikkassetten als Beispiel mitgebracht. Ivar, der bis dahin mit seiner Suche unzufrieden gewesen war, war begeistert von dieser Musik, in der er Lösungen für seine Probleme zu finden glaubte. Er hörte den Reichtum der alten syrischen Melodien und entdeckte, wonach er bis dahin vergeblich gesucht hatte.

Er entschloss sich, die Herausforderung anzunehmen, reiste 1972 in den Libanon und nach Syrien, wo er die alten syrischen Traditionen ausgiebig aufnahm und kehrte mit 174 Tonbändern nach Deutschland zurück. Diese Aufnahmen, die nach seinem Tod vom Violaine Trentesaux Mochizuki – (Marquartstein Institut - 2003) digitalisiert wurden, gelten heute in Fachkreisen als sehr wertvoll, insbesondere das gesamte Repertoire des sehr berühmten Kantors Maroun Mrad aus dem Antoninischen Maronitenorden.

Es verging viel Zeit, bis sich die Forschung für die Theorie von Ivar interessierte. Alle anfänglichen Bemühungen, sie zu zeigen, waren zwanzig Jahre lang zum Scheitern verurteilt. Erst im Jahr 2020 wurden die Stiftung Laus Plena und die Haute Ecole de Musique von Genf, deren Mitglieder Ivar bereit kannten oder durch Bekannte von ihm gehört hatten - auf die Homepage des Marquartstein-Instituts aufmerksam. Diesem Zufall ist es zu verdanken, dass die Theorie heute endlich ans Licht kommt.

Die MRAD-Theorie beschreibt die Kompositions-Prinzipien der Melodie und wurde auf der Grundlage der Aufnahmen von Maroun Mrad entwickelt. Die Grundlage der MRAD ist die sehr genaue und analytische Betrachtung der rhythmischen Akzente und Impulse, die alle auf verschiedenen Ebenen innerhalb der melodischen Komposition eine strukturelle Rolle spielen. Die Methode erlaubt es, die Melodien einer Tradition zu definieren, zu kategorisieren und zu rekonstruieren, für den Fall, dass sie durch äußere Einflüsse verändert wurden. Ivar sagte von seiner Methode, sie sei eine Art Musikarchäologie. Sein Ansatz der melodischen Komposition auf der Basis des Rhythmus ist bis heute einzigartig geblieben.

Die MRAD-Theorie ist nicht nur auf die alte syrische Musik anwendbar, sie ist universell. Ivar hat sie auch auf viele andere Traditionen angewandt und getestet: U.a. Analysen der Bibel-Übersetzung von Martin-Luther, Gesänge der Ewe (Ghana) oder der Yaqui-Indianer (Mexiko), und noch viel mehr. Unter seiner Anleitung hat Violaine Trentesaux Mochizuki sie auf Gesänge japanischer Priesterinnen von der Insel Amami, Präfektur Kyūshū, angewandt.

Das Marquartstein-Institut dankt der Stiftung Laus Plena und der Haute Ecole de Musique von Genf (HEM) sehr herzlich für die Ermöglichung dieser ersten Publikation.

Köln, den 13. Juli 2021

Violaine Trentesaux Mochizuki
(Institut Marquartstein)

إنه لفخرٌ كبير لأعضاء معهد "ماركوارتشتاين"⁷ ولي شخصياً، أنه وبعد وفاة إيفار شموزر-ش فالر⁸ (1935-1999)، وبعد عشرين سنةً من سباتها في ظلمة مكتبي، أن تُبصر نظرية ال "مراد" النور. وهذا كان ممكناً بفضل جهود واهتمام مؤسسة "لاوس بلينا فاونديشن"⁹ ومدرسة جنيف العليا للموسيقى¹⁰.

منذ حداثته، كان إيفار، وهو كاهن كاثوليكي، يبحث عن أصول تأليف اللحن - الميلوديا - للمشاركة في إصلاح التأليف الموسيقي على ضوء الجمع القاتيكاني الثاني. على إثر ذلك، حصل على إذن أسقفه لدراسة الموسيقى الكنسية والتأليف في الأكاديمية الموسيقية في كولونيا - ألمانيا. في المقابل، تابع دروساً في "الإثنوموزيكولوجيا"¹¹ مع "ماريوس شنيدر"¹² في جامعة كولونيا.

وفي سنة 1971، قصد العالم اللبناني الخوري ميشال بريدي المعهد (أي الأكاديمية الموسيقية في كولونيا - ألمانيا) في طلب باحثٍ يتولّى الذهاب إلى لبنان بغية تسجيل التقاليد القديمة المهدّدة بالزوال بفعل الحرب وحركة التعرّب. وكان قد اصطحب معه أسطوانات موسيقية كمثال على ذلك.

غير راضٍ بأبحاثه، تحركت حماسة إيفار أمام هذه الموسيقى التي وجد فيها عناصر إجابة على إشكالياته. لقد سمع غنى الألحان السريانية القديمة وأكتشف فيها ما كان يبحث عنه دون جدوى حتى الآن، فصمّم على خوض التحدّي وقصد لبنان وسوريا عام 1972 حيث قام بتسجيل واسع النطاق للتقاليد السريانية القديمة، عائداً إلى ألمانيا بـ 174 شريط تسجيل. هذه التسجيلات، التي حوتها "فيولين ترانزو موشيزوكى"¹³ (معهد ماركوارتشتاين - 2003) إلى نسخ رقمية بعد وفاته، ثمينةً جداً بنظر الخبراء، وخاصة مجموعة تسجيلات المرتل الشهير الأب مارون مراد من الرهبانية الأنطونية المارونية.

انقضى وقتٌ طويلاً قبل أن تستوعي نظرية إيفار انتباه الباحثين، وكل المحاولات التي جرت لتقديمها خلال عشرين سنة باءت بالفشل. لم تَسْنَح الفرصة بنشر هذه النظرية إلا مع اكتشاف مؤسسة "لاوس بلينا" ومدرسة جنيف العليا للموسيقى موقع معهد "ماركوارتشتاين" على شبكة الإنترنت عام 2020. وكان أعضاء هاتين المؤسستين يعرفون إيفار شخصياً أو قد سمعوا عنه من خلال عارفه.

⁷ Institut Marquartstein

⁸ Ivar Schmutz-Schwaller

⁹ Laus Plena Foundation

¹⁰ Haute Ecole de Musique de Genève

¹¹ Éthnomusicologie

¹² Marius Schneider

¹³ Violaine Trentesaux Mochizuki

تصف نظرية الـ "مراد" أصول تأليف اللحن – الميلوديا – وقد طُورت استناداً إلى تسجيلات الأب مارون مراد. ترتكز الـ "مراد" على نظرة دقيقة وتحليلية لموقع النَّبْر والنَّبْض الإيقاعيّة¹⁴ التي تلعب دوراً أساسياً في مختلف مراحل التأليف الموسيقي. تسمح هذه النظرية بتحديد وتصنيف وإعادة بناء ألحان تقليدية في حال تعرضها لتعديلات بسبب عوامل وتأثيرات خارجية. يصف إيقار عمله بأنّه نوعٌ من الـ "الأركيولوجيا الموسيقية"¹⁵. ومقارنته للتأليف الموسيقي على قاعدة "الرِّيم" (الإيقاع) هي فريدة من نوعها حتى يومنا.

نظرية الـ "مراد" لا تنحصر فقط بالألحان السريانية بل هي شاملة، وقد طبقها إيشار واحتبرها على عدة تراثات أخرى كتحليل ترجمة الكتاب المقدس ملارتن لوثر، غناء الـ "إوي – éwé" في غانا أو الهنود "الياكي" في المكسيك. إضافةً إلى ذلك، وتحت إشرافه، طبّقتها "فيولين ترانترو موشيزوكى" على غناء الكاهنات اليابانيات في جزيرة "آمامي"¹⁶ في محافظة "كيوشو".¹⁷

إنَّ معهد "ماركوراشتاين" يعبر عن خالص امتنانه لمؤسسة "لاوس بلينا فونداشن" و"مدرسة جنيف العليا للموسيقى" لجعلهم ممكّناً نشر هذه النسخة الأولى للنظرية.

Translation: Frère Charbel Abou Kheir O.M.M

¹⁴ les accents et les impulsions rythmiques

¹⁵ Archéologie musicale

¹⁶ Amami

¹⁷ Kyūshū

Extract from

DIE LEHRE DER MELODIEKOMPOSITION NACH ALTEN ORIENTALISCHEN TRADITIONEN DER KIRCHE (1985)

Ivar Schmutz-Schwaller

«Die Melodiekomposition bedient sich da wie auch immer alter orientalischer Überlieferungen, sie verleiht ihnen aber ein gehobenes, konzentriertes Gepräge. Es handelt sich im hochstehendsten Sinne des Begriffes um Kompositionen. Der Rhythmus ist hier nicht nur eine Urkraft, durch deren Wirkung allgemeine menschliche Empfindungen ausgedrückt oder geprägt werden, er wird jetzt zur vielschichtigen Anlage, in der die mitwirkenden Faktoren bis ins kleinste geordnet sind und selbst zu Trägern von kontrastierenden geistigen Aussagen und sogar von höchsten theologischen Wahrheiten werden.

So gibt es in den Überlieferungen Rhythmen, die die erhabene Größe künden oder eine gereinigte innerliche Freude vermitteln. Es gibt die Rhythmen zu Weihnachten, zur Karwoche, zu Ostern. Es gibt eine ganze Palette von Rhythmen zwischen dem Jubilus im Lobpreis und dem schlichten Ausdruck von Trauer oder Freude. Es gibt stark affirmierende oder zurückhaltende Rhythmen, und es gibt die Mischung von beiden».

«The melodic composition makes use of old oriental traditions, however gives them an elevated, concentrated character. They are compositions in the highest sense of the term. Here, rhythm is not only a primordial force through whose effect general human feelings are expressed or shaped, it now becomes a multi-layered system in which the contributing factors are ordered down to the smallest detail and themselves become carriers of contrasting spiritual statements, and even of the highest theological truths.

Thus, there are rhythms in this tradition that herald sublime greatness or convey a purified inner joy. There are rhythms for Christmas, Holy Week, Easter. There is a whole range of rhythms between jubilation in praise, and the simple expression of sadness or joy. There are strongly affirmative or contained rhythms, and there is the mixture of both. »

«La composition mélodique fait appel aux vieilles traditions orientales, mais leur confère un caractère élevé et concentré. Ce sont des compositions au sens le plus élevé du terme. Ici, le rythme n'est pas seulement une force primordiale par l'effet de laquelle s'expriment ou sont façonnés divers sentiments humains; il devient maintenant un système à plusieurs niveaux dans lequel les facteurs contributifs sont ordonnés jusqu'à les moindres détails et deviennent eux-mêmes porteurs d'affirmations spirituelles en contraste avec les autres, et même des vérités théologiques les plus élevées.

Ainsi, il y a des rythmes dans cette tradition qui annoncent une grandeur sublime ou transmettent une joie intérieure purifiée. Il y a des rythmes pour Noël, la Semaine Sainte, Pâques. Il y a toute une gamme de rythmes entre la jubilation de louange et la simple expression de tristesse ou de joie. Il y a des rythmes fortement affirmatifs ou des rythmes contenus, et il y a le mélange des deux».

« هذه الأعمال الموسيقية تستعمل التقاليد الشرقية القديمة، إلا أنها تضفي عليها طابعاً رفيعاً ومركزاً. إنها مؤلفات من أرقى درجات الاعمال الموسيقية. الإيقاع هنا ليس فقط القوة الدافعة التي يتم من خلالها التعبير عن المشاعر الإنسانية العامة بأشكالها المتعددة، بل يصبح الآن نظاماً متعدد المستويات، يتم فيه ترتيب جميع العوامل المساهمة، حتى أصغر التفاصيل، وتصبح هذه التراكيب ناقلة للمعاني الروحية المختلفة، ولأعلى الحقائق اللاهوتية.

وبالتالي، نجد إيقاعات في هذا التقليد تعلن عن العظمة، وأخرى تدل على الفرح الداخلي النقي. إيقاعات خاصة بعيد الميلاد، بالأسبوع المقدس وبعيد الفصح. هنالك مجموعة كاملة من الإيقاعات بين الابتهاج في التسبيح والتعبير البسيط عن الحزن أو الفرح. هنالك إيقاعات واضحة جداً وأخرى ضمنية، وأخرى تعتبر مزيجاً بين الحالتين.»

Translation: Jalal Polus GAJO

Die MRAD Theorie

Manuskripte von Ivar Schmutz-Schwaller (erste Publikation)

1. **Wort – Rythmus** (not dated, 2 S.)
2. **Komplexer dynamischer Aufbau** (1974, 4 S.)
3. **Corpus der Melodie: Zusammenfassung der Aspekte und Begriffe zur Melodietypologie ostmittelmeerisch-traditioneller Systeme** (1975, 8 S.)
4. **Organismus eines Altsyrischen Lehrgesangs: Melodie-typologische Untersuchung der Konsekrationsworte aus maronitischer Tradition, mit besonderer Berücksichtigung und Analyse einer Version** (1980, 50 S.)
5. **Bemerkungen zum Hören von rhythmischen Strukturen** (1983, 1 S.)
6. **Der rhythmische Aufbau eines Alt-Syrischen Qoló: Melodie-typologische Studie zur Erfassung, Darstellung und Einordnung syrisch traditioneller und verwandter Ost-mittelmeerischer Kleinsysteme** (1985, 115 S.)
7. **Grundlagen altüberliefelter Melodiesysteme (1990): Eine Studie zur Erfassung und Darstellung von Melodieverläufen aus der Perspektive der traditionell alt-syrischen und ostmittelmeerischen Musik** (1990, 75 S.)¹⁸
8. **Movimento Musicale: Liste der für die Analysen verwendeten Symbolen** (1995, 12 S.)
9. **Orselina: Ein Verfahren zur Behandlung der Melodie (1997): Erfassung und Darstellung traditioneller und historischer Melodieverläufe, Rekonstruktion alter Kompositionen und Sprachrhythmen** (1997, 31 S.)

¹⁸ The complete, original manuscript was discovered in June 2021 and is published in the original format.

1. Wort – Rhythmus (ohne Datum, 2 S.)

Der Rhythmus

1

„Am Anfang war das Wort“ steht es. Was heißt das? „das Wort“ besteht aus mehreren Komponenten, die Bedeutung, die Sprache und der Sprachrhythmus. Da in dem Fall vom „Wort“ in einer neutralen Bedeutung gesprochen wird, bleiben noch die beiden anderen Komponenten übrig. Das Wort ist Sprache und Sprache ist Rhythmus, wobei es wichtig zu beobachten, dass nicht nur das Wort, also das hörbar klingende Gestalt als solche gemeint ist, sondern das Wort als „rhythmisches Feld“.

Das Hörbare ist in einem größeren Feld eingebettet, „das Wort“ klingt nach. Jeder Versuch, den Rhythmus ohne die versteckte Komponente verstehen zu wollen ist zum Scheitern verurteilt.

„Das Wort“ besteht äußerlich aus zwei klingenden Bauteilen: Das (1) + Wort (2). Aber was geschieht, wenn man das rhythmische Feld von "Das Wort" genau betrachtet und sich auf das untergründig versteckte Zählen, also die Impulse konzentriert.
Der Impuls in der Klammer ist oberflächlich nicht sofort wahrnehmbar, gehört jedoch zum rhythmischen Feld von "Das Wort" ¹⁹.....

Das Wort

Das Wort

|| | | (|)

2

Harald Maurer in seinem Werk "Prinzip des Seins" bemerkt, dass die Beschäftigung mit dem alltäglichen Phänomen des Lichts uns vermittelt uns ein tieferes Verständnis für den Aufbau und Ablauf elektromagnetischer "Wellen". Eigentlich ist alles LICHT. Auch atomare FELDER sind nichts anderes als LICHT - elektromagnetische Impulse, gefangen gehalten von anderen Impulsen. Lichtbrechung, Beugung und andere Geheimnisse enträteln sich anhand eines einfachen Modells.

¹⁹ In "das Wort" erscheint der Rhythmus insgesamt als das umfassende Phänomen, welches die Dimensionen oder Aspekte der gesamten Melodie trägt und umschließt der Erschließung der einzelnen Komponenten der Melodie. Der Rhythmus: eigentlich nur als ein Schwingungsbild von Atomanordnungen, und er bewegt dieses Schwingungsbild durch kontinuierliche Induktion neuerlicher Schwingungsbilder weiter, genauso wie eine EM-Welle ihre Felder der Reihe nach weiter induziert... Man könnte fast sagen, der Stein "beamt" sich durch das Feld des Universums - und das gilt für jedes Feld! Auf die gleiche Weise bewegen sich alle Dinge in diesem Universum – vom Atom bis zur Riesengalaxie. Und was sich dabei bewegt, ist nicht nur der sicht- und wahrnehmbare Bereich des Feldes, sondern alles, was das Feld ausmacht; was es um sich herum in Vibration oder Oszillation versetzt – das alles bewegt sich mit!

Ein Proton, das - wie wir bereits wissen - ein Impulsfeld ist, bewegt sich nicht wie ein Ding durch das T.A.O., sondern es pflanzt sich fort wie ein Wirbel im Getreidefeld! Das ist eine überraschende, ganz unglaubliche Feststellung. Es bedeutet, dass ein geworfener Stein durch die Matrix pulsiert! Sein Feld vibriert durch die "Körner"; der Stein besteht.

Herr Maurer nennt als Anfang jeder Bewegung das Licht und beschreibt es als "elektromagnetische Impulse, gefangen gehalten durch andere Impulse". Aber was seine Definition des Lichtes beinhaltet eigentlich einen anderen Nenner. Nicht das Licht ist das Grundprinzip, sondern die Impulse. Am Anfang sind die Impulse, und die Impulse sind Rhythmus. Alles vibriert und die Schwingungen, Impulse, Frequenzen und Rhythmen übertragen sich auf die benachbarten Objekte. Das Licht, die Farben, die Musik alles ist Rhythmus. In der Erschließung der einzelnen Komponenten der Melodie erscheint der Rhythmus insgesamt als das umfassende Phänomen, welches die Dimensionen oder Aspekte der gesamten Melodie trägt und umschließt.

2. Komplexer dynamischer Aufbau (1974, 4 S.)

Komplexer dynamischer Aufbau

a) Die vorliegende Tradition weist grosse Differenzierungen und Gradunterschiede in der rhythmisch-dynamischen Gestaltung der Stücke auf.

Wo beispielsweise auf den (dynamischen) Höhepunkt einer Melodie hingearbeitet wird, geschieht das nicht nach einem je gleichen Schema oder nach dem Prinzip des Bogens, Spannung - Entspannung. Die Intensität bzw. die verschiedene Lautstärke der Akzente werden nach anderen Rücksichten bestimmt.

Eine Melodie einfach nach Takten, mit einem zwar jeweils neu gegliederten metrischen Grundschema darzustellen, hiesse der Realität einer viel lebendigeren kompositorischen Gesamtgestalt von Spannungen und Entspannungen nicht gerecht werden.

Zudem müssen metrische Gliederung und dynamische Ordnung nicht zusammenfallen.

b) Dazu kommt, dass innerhalb einer metrischen Gruppe die rhythmischen Akzente intensiviert werden können; es trifft sehr oft nicht eine Akzentuierung stärker-schwächer ein, sondern umgekehrt, schwächer-stärker, was im herkömmlichen Notationsverfahren nur sehr schwer auszudrücken wäre.

c) Die rhythmisch-dynamische Gesamtgestalt kann durch das Einführen weniger zusätzlicher Zeichen so festgehalten und veranschaulicht werden, dass ihre Zusammenhänge wenigstens im Prinzip für den Leser sofort sichtbar werden; die Zeichen beeinträchtigen eine übersichtliche Schreibweise nicht und helfen mit, die komplexe Denkweise des orientalischen Musikers besser zu verfolgen.

s1 Orientierungsstrich (sl = stanghetta l)

Der Taktstrich führt eine grössere metrische Gruppe an, die als Ganzes eine Einheit bildet.

(Wo aus irgendwelchem Grunde die endgültige Festlegung noch aussteht - was bei der Transkriptionsarbeit der vorliegenden Tradition durchweg gegeben ist - wird der Taktstrich vorläufig in unterbrochener Linie notiert; eine endgültige Festlegung setzt genauere Kenntnisse der metrischen Zusammenhänge in den Ortstraditionen des Vorderen - Orients voraus).

Die Akzentuierung der Note nach dem Taktstrich ist ein "gliedernder" Akzent. Als solcher ist er von einer im Zusammenhang des Stükkes relevanten Intensität. Die "Breite", die ihn als Ansatz kennzeichnet, findet sich in den entsprechenden, gleichgeordneten Hauptgliedern des Stükkes. (Wo nicht das Stük von solch schwebendem Charakter ist, dass praktisch durch den unterbrochenen Orientierungsstrich nur die Naht-, die Wendestelle angezeigt wird, wird sonst

²⁰ rtm = Rhythmus - s = Stanghetta - s. = signe - acc. = accent/ Akzent - oblq. = oblique/ schräg - imp. = impulsion/Impuls - int. = intensif/intensiv - par. = parenthèse/Klammer - symb = symbole

durch die Taktstriche eine Melodie, in ihre metrischen Hauptglieder aufgeteilt.



s2

Unterteilung stanghetta 2

Die genannte Einheiten, die durch einen Taktstrich angeführt werden, sind meist unterteilt. Entweder in zwei sich entsprechende Teile, in drei Gruppen gleicher Ordnung, oder aber in zusammengesetzte, ungleiche Gruppen. Diese Unterteilungen werden mit Taktzeichen sekundärer Stufe getrennt, d.i. mit senkrechten Strichen von der vierten zur zweiten Notenlinie. Der Akzent der Note, nach diesem Taktzeichen ist wiederum ein Gruppierungsakzent, allerdings schwächer als der Hauptgruppierungsakzent nach dem Taktstrich.

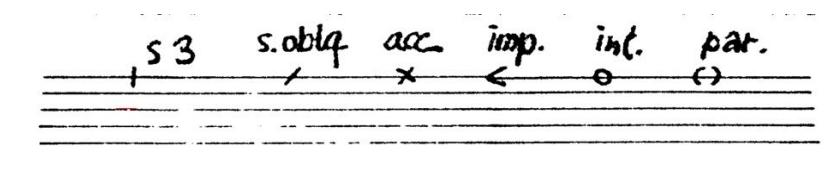
(Zählung)

An Stelle der Zählung von Takten werden hier zur besseren Übersicht die Untergruppen nach der stanghetta 2 gezählt und gekennzeichnet.

s3

Unterteilung stanghetta 3

Eine weitere Unterteilung der Einheiten innerhalb der Orientierungsstriche, aber meistens als Ergänzung zu einer divisio s2 wird das Zeichen stanghetta 3 ein senkrechter Strich durch die fünfte Notenlinie, verwendet. Diesem Zeichen folgt eine Note, die einen "gruppierenden" Akzent hat, wie die Noten nach s1 und s2, allerdings geschieht es hier wiederum um eine Stufe schwächer.



Intensitätszeichen

Die neu eingeführten Zeichen stehen immer auf der fünften Notenlinie. Wo sie allein vorkommen, sind sie zugleich gruppierend und auf der Stufe von s3. Allerdings zeigen sie immer einen Intensitätswechsel der darauffolgenden Note bzw. Notengruppe oder -gruppen an.

s. oblq.

Das *oblique Zeichen* zeigt an, dass die darauf folgende(n) Note(n) auf eine besondere Akzentuierung, auf einen Höhepunkt etwa, hingeordnet sind, oder aber auf eine ruhende Binnen- oder Endnote. Mit diesem Zeichen beginnt eine direkte Finalität auf einen Punkt hin, der mehr oder weniger weit weg liegen kann. Der Musiker nimmt von hier weg auch eher die Lautstärke zurück, um nach dem Ablauf der durch das Zeichen gekennzeichneten Phase wieder besonders zu betonen, oder aber durch einen nochmaligen, gruppierenden, meist leicht stärkeren Hauptakzent eine ruhende (End-)Note bzw. Notengruppe anzubringen. Man könnte die Noten

nach dem schrägen Strich auf der 5. Linie als Hebungen bezeichnen, die wiederum mehr oder weniger betont sein können. Hebungen im Unterschied zur Senkung etwa nach s1 oder nach s2, wo diese ohne Zusatzzeichen stehen.

s.acc. Das *x auf de 5. Notenlinie* bedeutet, dass eine besondere Betonung folgt. Sie kommt in Dreiergruppen meist langsamer, sonst aber durchwegs schnell zum Abklingen.

s.imp. Im Gegensatz zum s.acc. verweist das Zeichen des *umgekehrten Kommas* auf der 5 Linie auf eine Betonung der darauffolgenden Note, die eine Art Binnenfinalität, Selbstfinalität aufweist. Es wird durch das Zeichen eine akzentuiertes "Wenden", ein hervorgehobenes aber statisches, meist kurzes "Einhalten" im Melodieablauf angekündigt. Als im Gegensatz zum sonstigen Melodieverlauf hervorgehobenen Akzent könnte man diesen musikalischen Vorgang mit der linguistischen Kehllautquetschung vergleichen, dem eigentümlichen Impuls, der im arabischen 'ain (cf. semitische Parallelen) gegeben wird. Von da her auch die Form des Zeichens. Allerdings ist hier die Wirkung breiter als im linguistischen Vorgang.

s.int Das *o auf der 5 Notenlinie* zeigt eine Note, aber meist Notengruppe an, die intensiviert wird und entweder als Klammer zum Vorhergehenden eine direkte rhythmische Hinleitung zum Folgenden bildet, etwa auf einen besonderen oder auf einen Gruppierungs-Akzent hin, oder aber sie bildet eine im Zusammenhang unabhängige Zwischenstufe der Intensität zwischen der vorausgehenden und der nachfolgenden musikalischen Gruppe, eine final-intensivierende musikalische Aussage, die wie in Klammer gesetzt ist.

s.par Die *Klammerzeichen auf der 5. Linie* besagen, dass die darauffolgenden Noten ähnlich der grammatischen Klammer gleichsam beigefügt, im Zusammenhang des Ganzen eingeschoben werden. Die Noten nach diesem Zeichen sind dynamisch schwächer und heben keine direkte Finalitäts-Spannkraft. Diese musikalische Gliederung tritt eher in langatmigen Stücken auf.

Kombination stanghetta – Intensitätszeichen

Die neu eingeführten rhythmisch-dynamischen Zeichen können sowohl allein geschrieben werden wie auch in Verbindung zu stanghetta 1 oder 2. Die Dauer und Wirkungsweise der Zeichen gilt dann jeweils für den Bereich entweder von s1 oder von s2, wo nicht durch ein eigens neu angebrachtes anderes Zeichen diese Wirkung aufgehoben wird, was allerdings aus dem Zusammenhang erhellt und, nisi aliter notatur.

rtm (int.) symb

Zusammenfassung:

Nach

s.acc. starker Akzent, degressiv

s. oblq. Hebungen, auf einem Entspannungspunkt hin, final

s.imp. Akzent, statisch, eigen-, binnendifinal

- s.int. Intensivierung, wie im Klammer
s.par Dynamik zurückgenommen, musikalische Aussage
wie in Klammer hinzugefügt, ohne direkte Finalität



3. Corpus der Melodie: Zusammenfassung der Aspekte und Begriffe zur Melodietypologie ostmittelmeerisch-traditioneller Systeme (1975, 8 S.)

1975 - Corpus der Melodie

*Corpus der Melodie*²¹

Zusammenfassung der Aspekte und Begriffe zur Melodietypologie ostmittelmeerisch-musikalischen Denkens

Formale Gestaltung Traditioneller Systeme

1. Zeitaufteilung
2. Kräfte der Betonung
3. Rhythmische Spannung
4. Syntaxe des musikalischen Denkens
5. Tonale Aspekte
6. Formale Gestaltung
7. Sprache und Melodie

²¹ Anm. des Hrsg.:) Das Manuskript musste für eine bessere Lesbarkeit rekonstruiert werden. Es handelt sich nur um "technische Verbesserungen".

Zeitaufteilung

Einer jeden Melodie oder Klangstrecke liegt eine konkrete Rasterpunktfolge zugrunde: die Grundraster-Strecke, welche sich in Verengungen oder Dehnungen vom regelmäßigen physikalischen Raster abhebt. Bei näherer Betrachtung erweist sich die konkrete Rasterpunktfolge der Melodie als eine Sukzession von klingenden und nicht-klingenden Zähschlägen je unterschiedlicher Betonung, welche geschlossen in Kristallisationen von binären und ternären Zähleinheiten existieren. Die konkrete Grundrasterstrecke ist die eigentliche musikalische Messstrecke.

Trennungen (angefangen von minimen gedanklichen Trennungen bis zu konkreten Pausenwerten) brechen in den regulären Ablauf der Zähleinheiten ein (und bilden in der Raster-Analyse absolut betrachtet) unterschiedliche "Abstände"). Wichtige Trennungen gehen den konkreten Streckenabschnitten und den größeren formalen Einschnitten der Melodie voraus und sind meist noch mit Trennungsimpulsen verbunden. Vom musikalischen Denken her tragen die konkreten Streckenabschnitte "Namen" und ergeben so auch²² syntaktische Aussage-Zusammenhänge.

Anders organisiert sind die Haupt- und Nebenstrecken der metrischen Ordnung. Ihre Groß- und Binnentakt-Zyklen verbinden je Anfänge oder herausragende rhythmische Kadzenzen. Den Zyklen untergeordnet sind die (binnen-) metrischen Gruppen, die Grüppchen und die partikulären Schläge oder Zähschläge. Die Analyse über einzelnen Grundraster-Kurzstrecken erlaubt es, das Geschehen der Zeitaufteilung genauer zu beobachten: Da die Mitte zwischen zwei Zähschlägen immer feststeht und von da aus auch das unmittelbare Vorher und Nachher noch ermittelt werden kann, sind die einzelnen Momente der Zeit²³ sehr präzise erfassbar.

Die alten Syrer arbeiten in der kompositorischen Gestaltung gerne mit Proportionen und Symmetrien: mit proportionierten Bewegungselementen, mit Bewegungsquantitäten aus regelmäßigen oder unregelmäßigen Verkettungen von Zähleinheiten.

Kräfte der Betonung

Die Kräfte der Betonung unterliegen einer Rangordnung. Wichtige Akzente und Impulse, welche jeweils für einen übergeordneten Zusammenhang Geltung haben, sind von Gruppen- oder von Partikular-Akzenten und -impulsen zu unterscheiden.

Die letzteren haben die geringste Breitenwirkung (was nicht mit Lautstärke verwechselt werden darf); sie können als Sonderakzente oder -Impulse auch zusätzlich zu einem regulären Verlauf der metrischen Ordnung auftreten. Durch eine in den binären u. ternären Zähleinheiten gegebenen immanenten Beziehung der Abhängigkeit aller einzelnen Zähschläge untereinander (und mit deren notwendig gegebenen Verkettungen) liegt den klingenden Strecken eine Prioritätenordnung von wenigstens 5 Stufen von Betonungen und Trennungen immer zugrunde.

²² (Anm. des Hrsg.:) Im Original steht "jtuch"

²³ (Anm. des Hrsg.:) Im Original steht "Eiter".

In der metrischen Ordnung traditioneller Stücke erscheinen die bildlich wie verketteten und in Spirale angeordneten Kräfte der hervorgebrachten Betonungen meist als eine Art rhythmische Norm, an der die Abschwächungen, Intensiv-Stellen²⁴, die unnatürlichen Verzerrungen und Anomalien, zusammen mit den Temposchwankungen im Zeitverlauf, direkt erkannt werden können. Mit den metrischen Groß- und Binnentakten und den (binnen-)metrischen Gruppen* innerhalb dieser Takt-Zyklen können die Kräfte der Betonung der Melodie in ihrem wesentlichen Gefüge erfasst und mittels verschiedener Darstellungsmethoden veranschaulicht werden.

Die metrischen Zyklen, (binnen-) metrischen Gruppen und Grüppchen, bis hin zu den einzelnen Akzenten, können im herkömmlichen Schriftbild genau dargestellt werden. In Verfeinerung der existierenden Zeichen wurden dafür eigens Zusatzzeichen entwickelt. Im Normalfall wird ein Satz von etwa 20 Zeichen genügen; um den Feinheiten in den Kompositionen des traditionellen Ostmittelmeers gerecht zu werden, bedarf es allerdings eines Zehnfachen, von etwa 200 Zeichen. Nach einem im Orient sehr verbreiteten rhythmischen Aufbauprinzip werden ganze Melodieverläufe von den Musikern gerne zeilenmäßig zu einer Grund-Kadenzenfolge hinzugereiht und erhalten so ihre typische konkrete Rhythmusstruktur.

Der Zugang zur absoluten Rangordnung von Betonungen wird durch Abhören der rhythmischen Felder einer Melodie oder Klangstrecke möglich gemacht. Rhythmische Felder sind je geschlossen um herausragende Betonungs-Höhepunkte organisierte und konkret eingegrenzte Zusammenhänge der Melodiestrecke.

Die Syrer bedienen sich in ihrer Melodiekomposition gerne verschiedener Ebenen des Betonens und Gruppierens mit variierenden Bewegungsquantitäten.

Rhythmische Spannung

Durch ihre Komponenten im Hintergrund haben gut ausgeprägte Melodien einen klar hervortretenden rhythmischen Relief-Raum: zur Dimension des Zeitverlaufs und der Kette der unterschiedlichen Betonungskräfte kommt ein Tiefen-Zug kontinuierlicher Spannung und Entspannung, was die einzelnen Abschnitte und rhythmischen Corpora als plastisch erscheinen lässt.

Die Verläufe der Spannungszunahme oder -abnahme oder auch der nicht zunehmenden, aber gehaltenen Spannung, wie besondere, charakteristische Eigenarten des "Haltens" der Spannung können im Einzelnen gehört werden - es bedarf dazu jedoch der praktischen Übung.

Die Spannungszunahme kennt nur Ganz- und Halbschritte, von denen immer abhängt, ob eine Folge durch einen Zug der Spannung (also spannungsmäßig) einschneidend verändert wird oder aber nur streifend tangiert. Abnehmende Spannung braucht insofern nicht weiter beachtet oder geschrieben zu werden, als im Normalfall mit den Einzelschritten, welche auf Betonungshöhepunkte folgen, immer auch ein degressiver Spannungsverlauf verbunden ist.

Ganzschritte der Spannung können eine Folge nachhaltig verändern, zumal noch dort, wo sie mit einer wichtigen Gruppenbetonung zusammenfallen. Als zusätzliche Komponente in einem

²⁴ (Anm. des Hrsg.:) Im Original steht "Steilen".

konkreten Rhythmusverlauf, kann die Spannung auf einzelne Vorgänge auch noch verstärkend wirken.

Die Spannungsverläufe werden an den Durchgängen der einzelnen «rhythmischen Felder» (Spannungsfelder) abgehört und nach Bedarf auch in der Transkription geschrieben. Zusammen mit den Bewegungsschritten und Betonungs-Kräften, mit den jeweiligen Charakteren des syntaktischen Aspektes per Natur, tragen die Spannungsverhältnisse in der Analyse mit dazu bei, einen jeweils gegebenen rhythmischen Verlauf auf seine typische, meist einmalige Ausprägung festzulegen. Die konkreten Spannungsverhältnisse können in Verläufen, die zunächst als gleichlautend erscheinen mögen, u.U. noch erhebliche *Unterschiede aufdecken*. Sie sind in der entsprechenden Zusatzzeichen und Einzelzeichen zur rhythmischen Ordnung bereits integriert.²⁵

Syntaxe des musikalischen Denkens

Die «Syntaxe» entspricht einer geistigen Dimension und ist eine Art «Formprinzip». In Bezug auf traditionelle Systeme sind wir im Stadium heutiger Erforschung auf die Mutmaßung angewiesen, dass Typen von Paradigmen des musikalisch-formalen Denkens die Melodiekonzeptionen grundlegend mitprägen.

Den konkret klingenden Strecken-Abschnitten, die innerhalb der Verläufe jeweils nach «wichtigen Trennungen» beginnen, entsprechen «Namen», d.h. geistige Attribute, welche zugleich Merkmale des geschlossen-logischen Aufbaus, wie auch appellative Benennung für die charakteristischen Aussage-Unterschiede einzelner Melodie oder Klangstrecken sind.

Der Groß-Zusammenhang ergibt sich aus den charakteristischen elementaren Attributen im Kleinen:

(Ein metrischer Zyklus, eine Gruppe oder irgendein konkret zu hörendem Verlauf (nach einer wichtigen Trennung), können in ihrer geistigen Charakteristik und Natur z.B. Anfänge sein: Anfang eines metrischen Zyklus, Anfang einer Gruppe, usf.). Die Erkenntnisse aus der Grundlagenforschung ergeben bisher 3 grundlegende charakteristische Momente, die immer wiederkehren:

- a) Als Natur der Bewegung: Prinzip und Natur des Anfangs, dann des Neuansatzes (in Weiterführung), und, der kontinuierten (abhängigen) Weiterführung.
- b) Als Natur der Betonung: Prinzip des proklitischen oder präkozen²⁶, vorzeitigen Kadenzierens oder Betonens, dann des rechtzeitigen Kadenzierens oder Betonens („der Mitte“), und noch, der enklitischen oder der kohortativen, bestätigenden Art eines Nachkadenzierens oder Nachbetonens.
- c) Als Natur des Intensitätsverlaufs: Prinzip eines den Verlauf nur flüchtig tangierenden oder aber normalen allgemeinen und nicht besonderen Zugs der Spannung (es handelt sich also nur um das Vorhandensein, um die Natur, nicht um die konkreten Intensivierungsschritte selbst), dann Natur einer spezifischen und besonderen Intensivierungs-Charakteristik vor wichtigen Betonungen, und schließlich, Prinzip und Natur eines, das Vorhandensein der abnehmenden Spannung voraussetzenden „Haltens“ einer nicht zunehmenden aber auch nicht Spannung.

²⁵ (Anm. des Hrsg.): Der Text in Kursiv ist handschriftlich im Original

²⁶ (Anm. des Hrsg.): Précoce (fr.) Precocious (engl.). Ivar hat gerne französische Wörter verdeutscht.

Da diese Charakteristiken allen elementaren rhythmischen auf allen Stufen und in allen Schritten Äußerungen anhaften und den gesamten Bereich der rhythmischen Vorgänge umfassen, handelt es sich um immanente, grundlegend innewohnende und sogar bestimmende geistige Attribute, die insgesamt die Natur der Elemente der Melodie ausmachen. Sie können als bekannt angegeben werden.

Wir haben bei den Altsyrern zusätzlich zu den grundlegenden weiteren mindestens 40 aussagekräftige Charaktere zu unterscheiden, die in den Einzelmomenten meist noch in Mischung mehrerer Aspekte zugleich in Erscheinung treten: *Angerissene* kurze Bewegung *nach vorne*; *Drehbewegung*; Gruppen-Kompressiv-Impuls mit starkem Zug der Spannung; *Charakter der Ruhe*, mit kurzer, *nach unten gehaltener nicht-dynamischer* Betonung; usw.

Im großen Zusammenhang einer Melodie sind die konkret gegebenen Paradigmen der "*inneren Form*" vor allem in Prosastücken besonders prägnant gestaltet und heben sich dann von den Verläufen der Zyklen und Gruppierungen der metrischen Ordnung klar ab. In proportioniert gestalteten Stücken fallen die beiden Dimensionen oft ganz oder streckenweise zusammen.

Die relevanten charakteristischen Merkmale können in der Notenschrift festgehalten werden. In den Zeichen für die metrische Ordnung sind sie bereits enthalten und kommen dann also ins System selbst zu stehen, wenn sie nicht zusätzlich auf größere Zusammenhänge und auf die geistig-logische Anordnung des Stücks oder der Abschnitte hinweisen sollen und in diesem Fall in römischen Ziffern oberhalb des Notensystems geschrieben werden. Die Syntax gewinnt dort an Bedeutung, wo die seriellen Klein-Abschnitte von ostmittelmeerisch-traditionellen und noch besonders von prämodalen Systemen genauer bezeichnet werden müssen.

Tonale Aspekte

In der ersten Erfassung einer Melodie werden zuerst nur Tonstufen und Bewegungsschritte geschrieben. Obwohl diese zentrale erste Information auch einer sehr detaillierten Transkription weiterhin als solche und zur Orientierung erhalten bleibt, wird der tonale Aspekt dabei zunächst überbetont. Von der Melodieanalyse her präsentieren sich die Aspekte anders:

In der Erschließung der einzelnen Komponenten der Melodie erscheint der Rhythmus insgesamt als das umfassende Phänomen, welches die Dimensionen oder Aspekte der gesamten Melodie trägt und umschließt. Aus dieser Sicht die Tonstufen nur Färbungen oder Schattierungen der tragenden, schon konkreten rhythmischen Corpora. (Schließlich ist die Klangstrecke auch im Sprechrhythmus schon voll ausgeprägt).

Ein Melodieverlauf kann abstrakt, und bildlich einem Flusslauf vergleichbar, auch ohne die Festlegung genauer Zeitwerte als Melodie-Lauf gedacht werden. Von dieser Stufe der Abstraktion aus werden in unserem Zusammenhang die tonalen Aspekte betrachtet. Wie beim Flusslauf erscheinen Tonstufen und ornamentale Figuren jetzt als mehr oder weniger tief in den Tonraum einschneidende Windungen (Vertiefungen). Von daher kann auch ein Ornament sehr wichtig werden, es kann eine besonders relevante Tonstufe vorbereiten oder einen alten Verlauf anzeigen, usw.

Die *Tonstruktur* der Melodie ist in ihren Kadenzen mit der konkreten *Rhythmusstruktur* identisch. Die letztere trägt sie. Nun geht aus dem Vergleich der immer je wichtigsten Kadenzen aber die tonale Tendenz hervor: Vom Anfang eines rhythmischen Verlaufs bis zu seinem Zielpunkt wird sich ein bestimmter tonaler Rahmen ergeben worin die wichtigsten tonalen Kadenzen wie in einer Auseinandersetzung um den ersten und zweiten Rang im Stück wetteifern. Was so im übergeordnet größten Zusammenhang geschieht, kann durch Ausklammerungs-Techniken noch bis ins letzte Detail von Ornamenten verfolgt werden.

In orientalischen Stücken wird es oft nicht genügen, die *Tonraumentfaltung* nur global, für ganze Stücke oder Blöcke von Stücken zu betrachten. Einander sehr ähnliche Passagen müssen, nach genauer rhythmischer Abgrenzung, in Stadien genommen und einzeln betrachtet werden; auch wenn die Tonraumentfaltung eines einzelnen Stadiums in Bezug auf vorausgehende oder nachfolgende Passagen nur minime Unterschiede zeigt, wie in der prämodalen Musik, resultieren aus einer solchen Untersuchung die von den Musikern intendierten tonalen Entfaltungskonzepte.

Die den einzelnen Stadien zugrunde liegenden Skalen (Einzelskalen) geben dazu noch die jeweilige tonale Richtung und die Abweichungen davon an.

Die Altsyrer verwenden in den Kompositionen gezielt Tonstufen-Bewegungen, kleine Figuren und auch Tonstufenbeziehungen.

Formale Gestaltung

Die Kleinformen der traditionellen Musik des Ostmittelmeers scheinen im Prinzip schon alle elementaren Faktoren zu enthalten, die auch in der Formgebung größerer Entwicklungen, die in der Improvisation und in der Kunstmusik aufbauend wirken.

Und Kult ist der eigentliche Nährboden aus dem die künstlerisch-creativen Impulse herauswachsen. In dieser Art Schule der Generationen bilden die natürlichen Fähigkeiten je nach regionalen Eigenständigkeiten grundsätzlich eine Palette, die von der plumpen Elementes-Verwertung bis zur virtuosen Ausführung reicht. Hier gehen die mehr oder weniger festgelegten oder improvisierten *Kleinformen* auch wie selbstverständlich in größere *Entfaltungen* über, wobei in dem weitergesteckten, und tonal meist noch zusammenhängenden Rahmen (oder Bogen), dann rein formal gerne mit Unterteilungen, Untergruppierungen gearbeitet wird.

Obwohl sie das Phänomen des notwendigen Ausdrucks der Traditionen nicht erklärt, vermag eine besondere musikalische Begabung dem Vortrag meist mehr plastische Tiefe zu verleihen, sie versteht es zuweilen, in traditionellen Formen überlieferte Tonstufenfolgen zu unerklärlich vollkommenen Gebilden auszuformen. Diese Begabung ist von jener ändern des eigentlichen Improvisierens und von der Komposition zu unterscheiden.

In der Umgebung von Kult und Dichtkunst werden altüberlieferte Fakturen immer wieder neu verwendet und gelegentlich zu geistig bis ins letzte Detail konzipierten Kompositionen geformt. Bereits Klein- und Kleinstformen können kunstvoll ausgearbeitete Passagen enthalten oder Kompositions- Ganze hochstehendem Kunst- Verständnis sein.

Während sich die traditionelle Melodiebildung weitgehend unbewusst der vorgeprägten Elementen und Zusammenhänge bedient, gibt es daneben, diese reflektierte Handhabung,

die Elemente sowohl tonal wie rhythmisch und formal-konstitutiv gezielt einbindet, und erhebt sich dabei in eine höhere Ebene der Interpretation von Ideen oder der *musikalischen Deutung von Inhalten*²⁷. Außer der „motivischen Arbeit“ mit Tonstufenbewegungen bedient sie sich auch eingewirkter (geometrischer) Formbilder, oder, als ihrer wohl höchsten Verarbeitungsstufe, noch über- und untergeordneter sinnvoller rhythmischer Bewegungs-Symmetrien oder -Entsprechungen.

Von der konkret gewollten sorgfältigen Ausgestaltung tradierter Stücke aus betrachtet, spielen zunächst die homogene oder heterogene Gesamtkonzeption, dann im Einzelnen, die Arbeit mit proportionier-Elementen, die Betonung wichtiger Tonstufen und die differenzierte formbildende Strukturbau-Handhabung von verketteten Steinen eine besondere Rolle.

Die folgenden drei letzteren Aspekte: Die zunehmende Konzentration der losen musikalischen Prosaformen²⁸, die festgelegten Rhythmen - die gedrängteren und schließlich gibt es Prosastücke mit festgeprägten Passagen oder mit muss-Stellen, die typischen „offenen“ Kleinformen, Klein- und Kleinstformen und festgeprägten Melodien, die gut (kunstvoll) ausgearbeiteten Melodien. - Die Formen immer in unterschiedlichen Abstufungen und Mischungen.

Der formale Aufbau von traditionellen Kleinsystemen kann nur aus der Analyse der konkreten rhythmischen Verlaufs-Corpora ermittelt werden; diese decken dann allerdings vielschichtige Zusammenhänge auf: Eine als homogen konzipierte Strophe kann sich als durchgestaltete Erarbeitung aus mehreren Bauteilen von früheren Fassungen erweisen, oder, eine frühere Strophenvorlage kann in einer späteren Verarbeitung als ein auf verschiedene Weise eingearbeiteter Teil erscheinen, usf.

Melodieverläufe von Anfängen und Enden können zusammen mit den eigentlichen Corpus-Teilen zu einer Einheit verarbeitet sein oder aber bloß wie zufällig miteinander verkettete Folgen bilden. Eine besondere Untersuchung der geistig-logischen Anordnung der Stücke erlaubt es, deren formale Konzeption genauer festzulegen. Diese wird dann etwa seriell kontinuiertes Reihungsprinzip sein oder These-Antithese-Synthese-Typ, oder aber noch gemischtes Stadien-Prinzip, das Einzelaussagen und dazu immer wieder Kurzzusammenfassungen oder eingeschobene Hauptaussagen enthält, usf.

Vor dem Hintergrund von differenziert verarbeiteten Versionen können in Vergleichen unterschiedliche Deteriorations-Grade festgestellt werden: Feinheiten von Kompositionen können nicht tradiert werden oder Aussage-Zusammenhänge geraten in Vergessenheit und werden durch Repetitionen bekannter Stellen ergänzt oder auch sonst irgendwie aufgefüllt. In der weiter fortgeschrittenen Verflachung der musikalischen Fähigkeiten verselbständigen sich Hinführungen zu wichtigen Tonstufen und bilden nichtssagende Wiederholungen von denen dann in Wirklichkeit Rhythmusverläufen zugrunde liegen.

²⁷ (Anm. des Hrsg.:) Der Text war an einer Stelle unverständlich und wurde ausgebessert "Während sich die traditionelle Melodiebildung weitgehend unbewusst der vorgeprägten Elemente und Zusammenhänge bedient, gibt es daneben, diese reflektierte Handhabung, die Elemente sowohl tonal wie rhythmisch und formal-konstitutiv gezielt einbindet und erhebt sich dabei in eine höhere Ebene der Interpretation von Ideen oder der musikalischen Deutung von Inhalten"

²⁸ (Anm. des Autors:) rekonstruiert- Im Original: Die zunehmende losen musikalischen Konzentration der Prosaformen

Bei der Verwendung von überlieferten Formbezeichnungen ist größte Umsicht geboten, zumal bei Musikstücken zu gesungenen Texten. Die Namen oder Gattungsbezeichnungen können sich zwar, außer auf die Texte, auch auf die Musik beziehen, doch werden zu unterschiedlichen musikalischen Formen oft gleiche Texte gesungen oder Namen auf formal unterschiedliche Stücke appliziert.

Sprache und Melodie

Unter Berücksichtigung der Anlage des Rhythmus ist es heute möglich, die musikalischen Formen genau festzulegen. Sowohl die Sprache wie die Melodie haben ihre je eigene Grund²⁹.

Erste, unterste Stufe im nicht-gesungenen Sprechrhythmus ist der Verlauf des Prosastücks. Die Poesie stellt eine zweite Stufe dar: sie bedient sich besonderer Betonungen, Dehnungen und proportionierter Bewegungselemente. In orientalischen Dichterlesungen, deren einzelne Verszeilen, Zeilen oder Perioden in gesungene Figuren einmünden, kommt als neuer Faktor eine dritte Stufe dazu: die Komponente der

Wie die Sprache ihr eigenes Rhythmus-Verlaufskonzept hat, so hat auch die Melodie ihre eigenen rhythmischen Schwerpunkte und Kräfte. Auch hier sind musikalische Prosaverläufe und die poesieartige proportionierte Gestaltung zu unterscheiden. In rein melismatischen Passagen verdrängt die Melodie das Sprach-Element, in skandierten oder bestimmt rezitiert gesungenen Läufen bedient sich die Sprache gleichsam des „gehobenen ...“ Mediums der Musik. In den konkreten Stücken muss festgelegt werden, welcher Auswahl oder Kompromisse sich die Komposition gerade bedient.³⁰

Die *Analyse* muss am Scheitel der Begegnung ansetzen, dort, wo sich das musikalische und das linguistische Phänomen, schon an der Grenze zur unbewussten Formung, treffen: am konkreten gemeinsamen Grundraster zu gesungenen Texten.

Das linguistische Phänomen kann vom musikalischen Verständnis her zeitlich genau "eingefangen" werden. (Nach der Lehre der Alten pflegen ja bekanntlich die Musiker die Aufteilung feiner zu gestalten als die Grammatiker: sie zählen u.a. auch die Pausenwerte aus).

Zur genauen Trennung und Beurteilung des rein musikalischen Phänomens einerseits und des linguistischen anderseits, werden in unserem Zusammenhang „linguistische Noten“ verwendet. Die genaue rhythmische Mitte zwischen zwei Hauptnoten (von der Analyse her wird auch ein Zähschlag des Normalverlaufs als Hauptnote betrachtet) kann immer gehört oder ermittelt werden. Von dort aus kann sodann auch das Vorher und Nachher (zwischen den beiden Hauptnoten) festgelegt werden. Die Begegnung von musikalischer und sprachlicher Komponente ist hier radikal: entweder verdrängt die klingende, rein musikalische die sprachliche, oder aber, die sprachliche gewinnt die Oberhand.

Werden Konsonanten oder Zischlaute schon vor der Mitte zwischen zwei Hauptnoten eingeführt, so wirkt das *linguistische Phänomen*_synkopisch und stark und *verdrängt den*

²⁹ (Anm. des Hrsg.:) Sic, wahrscheinlich „Grundform“

³⁰ (Anm. des Hrsg.:) Schwer zu rekonstruierender Passage

musikalischen Klang; trifft die Begegnung nach der Mitte zwischen den beiden Hauptnoten ein, so wirkt das linguistische Phänomen nur wie flüchtig, nach Art eines Aufschlags zur nächsten Hauptnote, und wird als Ergänzungswert gehört, wie im konkreten Fall von zwei aufeinander folgenden Achtelnoten: als Zweiunddreißigstel zum vorausgehenden punktierten Sechzehntel. Handelt es sich anstelle der (in den semitischen Sprachen spezifischen) Konsonanten oder der Zischlaute um Vokale und stark zurücktretenden Laute, so geschieht in der Begegnung zwischen Sprache und Musik zwar rein zeitmäßig dasselbe, aber man wird dann von Abschwächung, von Mutation, von Übergang, aber nicht von der Verdrängung des musikalischen Phänomens sprechen müssen.

Das Ereignis der linguistisch-musikalischen Begegnung zwischen zwei Hauptnoten steht in direkter Parallele zu einem rein musikalischen Phänomen: Die Ornamentfiguren sind in ihrem zeitlichen Eintreffen gegebenenfalls von der Mitte zwischen zwei Hauptnoten her immer genau lokalisierbar. Bei einem typischen Achtel verlauf z.B., können die drei auf die erste Hauptnote folgenden Zweiunddreißigstel als Trabanten, als zur vorausgehenden Hauptnote zugehörende Satelliten-Noten verstanden werden, was a) eine höchst genaue Erfassung der konkreten zeitlichen Verläufe ergibt und b) erlaubt, die feineren Figurationen und zurücktretenden musikalischen Vorgänge von den zuerst gehörten vordergründig groben auch im Schriftbild zu unterscheiden.

**4. Organismus eines Altsyrischen Lehrgesangs:
Melodie-typologische Untersuchung der
Konsekrations-worte aus maronitischer Tradition, mit
besonderer Berücksichtigung und Analyse einer
Version (1980, 50 S.)**

1980 - Organismus eines Altsyrischen Lehrgesangs

**Melodie-typologische Untersuchung der Konsekrationsworte
aus maronitischer Tradition**

**mit besonderer Berücksichtigung
und Analyse einer Version**

INHALTSÜBERSICHT

Titel, Inhaltsübersicht (vorläufige), Abkürzungen und Zeichenerklärung, Notenteil einer Version (ohne analytische Transkription)³¹

E R S T E R T E I L

Monographische Einführung mit Bibliographie zur maronitischen Tradition der Konsekrationsworte. Begründung der Auswahl.

Vorliegende Auswahl im Umfeld der Traditionen, Levante, Mesopotamien.

Ausführungen über Typologie der syrischen Musik. Konkrete Schwierigkeiten in der Erfassung prämodaler Traditionen.

S Y S T E M A T I S C H E R T E I L:

rhythmischer und tonaler Aspekt der Melodie

I. RHYTHMUS UND SPANNUNG

Prämodale Komposition und Typologie. Erfassung des Rhythmus über den Bezug der Spannung. Elemente des Spannungsbezugs. Untersuchung der rhythmischen Spannung im Einzelnen. Spannungsform

A) AUSGANGSPUNKT

.....

(Eingereichter Text)

B) VORBEMERKUNGEN ÜBER DAS SPANNUNGSGESCHEHEN

Allgemeine Darstellung

1. Absoluter Raster und konkreter Grundraster
2. Kleinste Zähleinheiten
3. Rhythmische Felder

C) DIE RHYTHMISCHE SPANNUNG IM EINZELNEN

Allgemeine Darstellung

³¹ Inhaltsangabe als Arbeitsvorlage

1. Exkurs über die rhythmischen Ebenen

(1) *Linear – zeitliche Komponente*

- a) Strenggenommen
- b) Grundraster
- c) Zählen
- d) Im Zusammenhang
- e) Aus kleinsten Zähleinheiten
- f) Eine andere Formation sind Abschnitte und Unterabschnitte
- g) Eine eigene Ebene der Zeitaufteilung
- h) In einer Art komprimierte Fassung
- i) j) die bisher genannten Aspekte der Organisation

(2) *Komponente dynamischer Gestaltungskräfte*

- a) Die Betonungen der gedachten Zählzeiten
- b) Zu den dynamischen Kräften der Stärke kommen

2. Spannungscharakter der Zähschläge

Spannungscharakter grundsätzlich

Spannungs-Einheit

D) SPANNUNGS-ANALYSE

1. Exemplarische Untersuchung des Spannungsverlaufs nach rhythmischen Feldern

- a) Pfeilsymbole
- b) kleinste Zähleinheiten
- c) System zur Schreibung vor Spannung und Metrum

- Partikuläre Spannungsbedingungen
- Binnenmetrische Gruppenbetonungen

2. Analytische Betrachtung

- a) 1.1 erster Zähschlag
- b) 1.2 zweiter Zähschlag
- c) 1.3 dritter Zähschlag
- d) 1.4 Vierter Zähschlag
- e) 1.5 Fünfter Zähschlag

II. RHYTHMUS UND TONSTRUKTUR - ANALYSEN zum Organismus eines altsyrischen Melodiefragments

1) Einleitung

- 2) Vorstellung der Partitur mit Notationsapparat, musikalisch und linguistisch
Systematische

SYSTEMATISCHE ANALYSE

- 3) Einige Angaben zu den notwendigen Voraussetzungen, zum Verständnis altsyrischer Musikkultur. Vielfalt der rhythmischen Äußerung auf engstem Raum und Notwendigkeit einer spezifisch – sorgfältigen Schreibweise zur Erfassung der Intensivierung in der rhythmischen Gestaltung der Perioden.
- 4) Übersicht und einige Erläuterungen zur ergänzenden Schreibweise zu europäischer Notation. Hinführung.
- 5) Aspekte des Rhythmus. Seine Stellung im Organismus der Melodie.

Kurze Erläuterung einige Begriffe aus der empirischen Analyse-Arbeit:

Absoluter und konkreter Zeitraster. Betonung. Zählzeit – Gruppierungen. Akzente verschiedener Zuordnung. „Rhythmische Felder“. Spannungsverlauf. 'Gedankliche' Trennungen, 'Denken' in qualitativ verschiedenenartigen Gruppen innerhalb der Zeile. Die strenger- oder freier-metrische Ordnung als Organisation der Höhepunkte der 'rhythmischen Felder'. Spezifisches Metrum - 'Denken'.

6. Zusätzliche Erläuterungen zur Gestalt des Metrum in frei-metrischen Stücken. Vergleich mit einem strengen metrischen, einem so genannten metrisierten Stück. Begründung der metrischen Schreibweise.
7. Festlegung der FORM aus dem rhythmischen Spannungsverlauf. Globale Erfassung, der rhythmischen Struktur im rhythmischen Spannungsbild der Melodie.

Durchorganisierter Formaufbau aus:

- a) Einleitung mit binärer Rhythmusbasis
 - b) CORPUS I mit zunächst binärer, dann mehrmals neu gestaltet - ternärer Rhythmusbasis
 - c) binäre Überleitung
 - d) CORPUS II, wie b) (ternär) organisiert (mit binärer Anfangsgestaltung)
 - e) binärer Schluss.
8. TONALE STRUKTUR. Aus der Erweiterung im Tonraum des rhythmischen Spannungsbildes. Erfassung der wesentlichen Turmstruktur.

RHYTHMUS UND MELODIE

Melodielauf (abstrakt), Stadien. Tonstruktur der Melodie.

Prämodale Tonraumentfaltung. Tonale Spannung.

IV TEXT UND MELODIE

Transliteration. Linguistischer und musikalischer Raster.

S Y N O P S E der Konsekrationsworte. Angewandter Vergleich der systematisch untersuchten Version mit mehreren wichtigen Traditionen (typologisches Situieren der analysierten Version)

S C H L U ß T E I L

Vorliegender madrōsho', Bestimmung. Wiederentdeckung dieser musikalischen Form durch Typologie. Mutmaßliche Urfassung.

Begriff der Kunstmusik aus prämodaler Sicht. Elemente bäuerlicher Formbildung und Hochform.

Exkurs über Organismus der Melodie, durchgehende Entsprechung der Elemente der Komposition. Faktische Prioritäten im Aufbau der Melodie. Bibliografische Hinweise.

Die Idee der Konsekrationsworte. Hinweis zur Theologie des Textes.

ANHANG: Literaturverzeichnis. REGISTER mit Schlüssel aller wichtigen Anmerkungen, Stichworte, Abschnitte, (z.B. Betonung, Hören, Prämodaler, Zählen, etc.)

Handschriftliche Partitur der Konsekrationssworte 2

A

byaw-mo³, haw-da-qdo-m, ha-e³, dy- (h¹.n- sae- ben l¹.ah-
mo³ By- da-w(hy), qa- dy- so- to³ - - , wa² ny- -

B

- m¹a-y-na(w(hy)) wo- - to- k¹a- lo- ho³ a- bw(hy) i, a- hy- dk¹w-
- l, wa²w- dy, lo- k¹w- ba- re- k¹w- qa- de- x, waq;-

C

so³ w- ya(h) he- tal- my- da- w(hy), ka- d¹o- ma- - r;
sa- bw²ek¹w- (wime- neh³ i, kw¹l- k¹w- n, ho-

D

- - no³, de¹y- n³y- ta-
- w(hy), phagha- ro³ - - , dy- (y, myn³)

E

(13) □ □ □ (14) E

F 14

beh, dey⁷ n, bae² no³, men, bo- ta- rda³- hse- miv² n-

G (-)

sae²b³, By- clay- o³ dy- leh⁷ da- kijo- to³, ko- so³, ho- ho³ da- kijo³-

(19)

wa²w- dy, lo- kjo²w- ba- re- kjo²w- ga- cb- x w- ya(h)ko³-

tal- my- da- w(h)y²ba-d³o- ma- r; sae- b²re³- ta- w²me- neh³i-

22

kjo²l- kjo²w- n, ho- no³, dey⁷- n³y-

23

ta- w(h)y² ko- so³, d-de- m²j³, o³y-

a²-ty- qy², b- cl- to³, da²l- s³- la- m, io²- za(h)w²c³chay- mo- luv- to³-

L

dah²- lo- t²ay- k³u- i, wah- lcp²h³sa²- gy- ; e³, me- to²- ſe- d³l- ſu- k³z-

no³, dah- to- he³ i,

B) ³² VORBEMERKUNGEN ÜBER DAS SPANNUNGSGESCHEHEN: Einführung

Die Beobachtung der Spannungsvorgänge im Rhythmus der Melodie bedarf zunächst der Klärung einiger Aspekte, die damit unmittelbar verbunden sind.

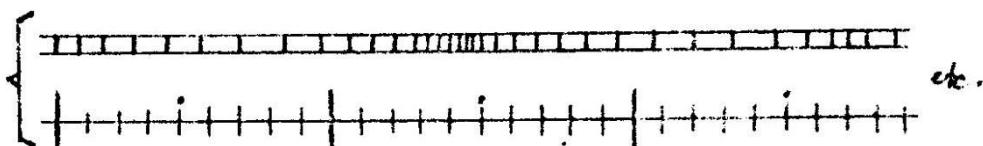
1. Absoluter Raster und konkreter Grundraster

1) Eine der ersten, auffallenden Feststellungen in der systematischen Analysearbeit am Rhythmus von Melodien des vorliegenden Stils oder unmittelbar verwandter Stile, ist die frappante Regularität des konkreten Grundrasters.

Dies scheint ein Widerspruch in sich zu sein und muss erklärt werden.

Konkreter Grundraster, damit ist ein horizontales Rasternetz von Zähschlägen gemeint, der sich in konkreten Dehnungen oder Verengungen vom absoluten, physikalischen Zeitraster abhebt, oder aber zufällig parallel zu diesem verläuft.

Dehnungen und Verengungen von näher besehen geschehen nicht abrupt, sondern scheinen immer eingebettet und verarbeitet zu sein. Sie sind vorbereitet und schwingen nach. Im Gesamtüberblick, und verglichen am absoluten Raster, präsentieren sich Dehnung und Verengung wie eine natürliche Wellenbewegung von längeren oder kürzeren Schwingungen. Man könnte vielleicht sogar sagen, dass der konkrete Raster selbst atmet, dass er also organisch, gleichsam biologischer Natur ist.



2) Das Mehr oder Weniger von Dehnung und Verengung spielt nun aber zunächst keine Rolle mehr, solange sich der Forscher anderen rhythmischen Fragen zuwendet als der des Zeitmasses selbst. Für ihn wird die Abfolge von gedachten Zähschlägen auf dem Hintergrund irgendwelcher Untersuchungen nun vorerst immer die neue rhythmische Ausgangsebene sein.
³³

³² (Anm. des Co-editors:) Der Text beginnt mit Paragraph B)

³³ Weil in der rhythmischen Gestaltung einer Melodie immer wieder vom irgendeinen der Rasterpunkte des konkreten Grundrasters ausgezählt, das heißt, wie auch immer gruppiert und gegliedert wird, werden die Schläge hier Zähschläge genannt.

Und gedachte Zähschläge sind diese Schläge in Bezug auf die vielschichtigen Vorgänge des musikalischen Denkens und der äußerlich hörbaren und messbaren Gestaltwerdung einer Melodie. Der Verlauf der Fortbewegung des Zähschläge bleibt meist ein innerlicher Vorgang und wird auch selbst im Denken des Musikers noch durch

Ungeachtet des absoluten Zeitmasses, wird er diese konkrete Abfolge für seine Arbeit schematisiert nehmen: Sie ist die neue Grundlage und kleinster gemeinsamer Nenner, woran sich Beobachtungen und Vergleiche über das Phänomen des Rhythmus einer gegebenen, konkreten Melodieversion orientieren können, etwa über die Art Gruppen, Höhepunkte zu bilden, rhythmisch zu kadenzieren, und sofort.³⁴

Frappierend ist nun aber, dass man ein solches Grundnetz hier einfach generell annehmen, voraussetzen kann. Auch bei sehr langatmigen Stücken; ob ein wiederholtes Rhythmusmuster, einer Melodie oder einer Melodiestrecke jeweils zugrunde liegt oder nicht, also auch bei sogenannten nicht metrisierten Stücken.³⁵

Ob die einzelnen Schläge besonders markant vorgebracht werden mögen oder nicht, und ob sie klingend und äußerlich hörbar seien oder als gezählte Pauseneinheiten, und zu tönenden Teilen gehörend, akustisch nicht hörbar, ändert nichts an dem rein linear betrachteten grundsätzlichen Verlauf des konkreten Grundrasters.³⁶

In der Transkriptionsarbeit zur Analyse und Forschung an den Grundlagen des Rhythmus müsste sich der konkrete Grundraster einer Melodie eigentlich als relativ plastische und gut bezeichnete Strecke herausstellen, wo die hier beschriebene reguläre Abfolge von gedachten Zähschlägen immer als eine markierte Folge gehört wird, woran sich allgemein zuverlässig orientieren lässt.

2. Kleinste Zähleinheiten

Nun tritt aber beim näheren Hinhören ein anderer Aspekt hervor, der ebenfalls erwähnt werden muss, bevor über die Spannungsrelationen selbst gesprochen werden kann.

Die Abfolge der Zähschläge ist nämlich, auch auf engstem Raum bereits, konkret nach formalen Gesichtspunkten gestaltet. Sie tritt als Gruppierung einzelner Schläge in Gruppen von zwei oder von drei Schlägen auf. Wobei auch einzelne Zähschläge von diesen beiden Gruppen noch einmal so charakteristisch herausgestellt auftreten können, dass sich oft im Gedächtnis zunächst der Eindruck hält, es handle sich um einzeln dastehende Zähschläge; obwohl dies nicht der Fall ist.

viele andere innerliche, aber je unmittelbare, formale Gestaltungsprinzipien immer wieder in die weniger bewussten Bereiche zurückgedrängt.

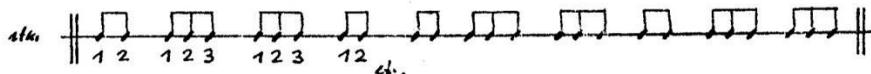
³⁴ Dies betrifft nur die Gesamtübersicht dieses Rasters. Im Detail wird sich nämlich das konkrete Raster als ein zusammengefügtes Gewirk feinster Streckengebilde herausstellen, die zwar wie natürlich ineinanderfließen, aber im Denken des Musikers doch immer wieder neue Einzelausschnitte des Zählers bilden. Je gesondert betrachtet stellen diese einzelnen Zeitstrecken auch immer wieder neue Standpunkte der rhythmischen Orientierung dar. Die einzelnen Kurzstrecken können sich sogar in mathematischen Proportionen zueinander oder zu einem Bezugsraster verhalten. Es kommt in der altsyrischen Stilpraxis sehr oft vor, dass etwa in den hoch regelmäßig zu verlaufenden allgemeinen Zeitverlauf eines Stükess hier und dort kürzere Streckenabschnitte eingeschoben werden, die innerhalb des Stükess dann, um nur zwei Möglichkeiten zu nennen, etwa im Verhältnis 6:8 oder 8:6 zum Hauptraster stehen.

³⁵ Es scheint, dass es möglich ist, auf diese Weise immer wieder genügend rhythmische Bezugspunkte zu finden, und nicht ausgewichen zu werden braucht auf irgendwelche neueingeführte, inadäquate Ersatzschreibweisen. Der genaue Verlauf von Teilstrecken kann zwar oft nur sehr mühsam zwischen rhythmischen Eck- und Anhaltspunkten herausgeholt werden, z.B. bei Pausenübergängen. Er setzt auch eine Entwicklung des spezifischen Hörens voraus.

³⁶ Auf keinen Fall darf der konkrete Grundraster einfach gleichgesetzt werden mit Tempo oder Zählwert im Verständnis der Aufführungspraxis europäischer Kunstmusik. Die hier verwendeten Begriffe bauen auf den kleinsten Grundwerten aus analytischen Untersuchungen auf, und nicht etwa auf Maßeinheiten des sogenannten klingenden Korpus oder geschriebener Musik.

Eine langjährige Beobachtung ergab diese engsten Beziehungen von Zähschlägen unter einander. Ein Zusammenhang, der nicht etwa hineingedacht oder gedeutet, zur Erklärung und Beschreibung aufgestellt, sondern als Konstellation in dem inneren rhythmischen Baugefüge einer Melodie vorgefunden wurde. Er scheint grundsätzlich eine wichtige, elementare, zwar sehr bewegliche, aber dauernd konstitutive Gestaltungsfunktion zu haben. Die erste Formation von Gruppen wird hier *Zähleinheiten* genannt.

Kleinste Zähleinheiten.



3. Rhythmisches Felder

Die Aufmerksamkeit für die Spannungsverhältnisse und der Weg über die Methode der Spannungs-Erforschung ergab sich aus der großen Schwierigkeit, den Rhythmus syrischer und verwandter Musik überhaupt schreiben zu können.

Die sehr hohe Anzahl von Betonungen unterschiedlichsten Charakters, erwies sich als eine von den Komponisten genutzte, fast unbegrenzte Möglichkeit, die wenigen, im engen Ambitus vorhandenen Tonschritte rhythmisch zu variieren - was die Erfassung der sich sehr oft höchst ähnlichen und dennoch je abweichenden Melodiefiguren praktisch unmöglich machte. Die Schwierigkeit liegt sowohl in der Wahrnehmung, im Hören selbst, wie in der Zuordnung, wo es darum ging Kriterien und Kategorien erst einmal zu finden.

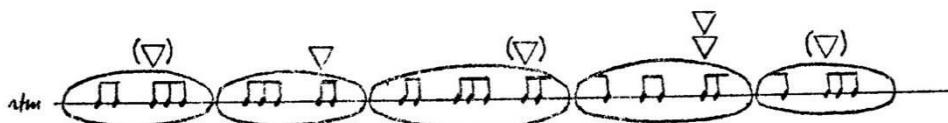
Nun ergab sich aber aus dem Vergleich von Gemeinsamkeiten innerhalb von Stücken eine Ansatzstelle. Nämlich über die wichtigsten Betonungen, über Hauptbetonungen. Damit ist eine Anzahl von Betonungen gemeint, die etwa innerhalb einer Strophe eines syrischen Gesangs als die wichtigsten rhythmischen Punkte aus der Fülle von anderen Betonungen herausragen. Solche Hauptbetonungen sind unter sich von verschiedenem Gewicht und von je verschiedener Funktion, dies versteht sich. Nun ergaben die Untersuchungen aber vor allem die wichtige Feststellung, dass Hauptbetonungen, einzeln genommen, jeweils eingebettet sind in einen geschlossenen Zusammenhang. Eine größere oder kleinere Gruppe von Einzelschlägen ist dann um eine solche wichtige Betonung herum, als ihrem Höhepunkt, angeordnet. Grundsätzlich in einer Spannung auf den Höhepunkt hin, und in Entspannung, nach dem Höhepunkt.³⁷

³⁷ Diese erste Beschreibung des Vorgangs ist natürlich ungenügend und muss durch viele Zusätze und Nuancierungen ergänzt und modifiziert werden. Schon in der Frage der Hauptbetonungen, die, jetzt anders betrachtet, jeweils aus dem direkten Zusammenhang einer gegebenen Spannungsgruppe als Höhepunkt hervorgehen.

Dass die Formen der Polarisierung sehr vielfältig sein können, und die Gewichte nicht immer fort und einfach abzuwagen sind, dürfte aus den wenigen Hinweisen und Vorbemerkungen zu diesem Geschehen schon klar werden.

Die summarische Beschreibung muss jedoch, bis zur eigentlichen Begründung des Spannungsvorgangs aus linear-zeitlichen Bewegungsschritten einerseits, und Bewegungskräften und Schritten einer intensivierend in die Tiefe exemplarischen Form der Darstellung, wird der Vorgang der rhythmischen Spannung auf diese Weise vorerst exemplarisch behandelt, beschrieben und jeweils punktförmig ergänzt. Eine exhaustive oder systematische Behandlung der Frage darf also hier nicht erwartet werden.

Die Analysen erbrachten, dass der Rhythmus einer Melodie immer und geschlossen, in seinem ganzen Aufbau und Verlauf, von solchen Spannungsgruppen geprägt wird. Aus der Beziehung dieser Gruppen zum gesamten rhythmischen Baugerüst einer Melodie wird sich ergeben, dass sie als kompakte Ordnung von Betonungen, durch die das rhythmische Geschehen entscheidend und charakteristisch beeinflusst wird, im Ganzen sogar eine fundamentale Bedeutung und Trägerfunktion haben. Arbeit und Wirkungsweise, wie auch ihre Geschlossenheit, mögen der unwillkürliche Anlass gewesen sein, diese Gebilde, in einer Gedankenverbindung mit elektromagnetischen Vorgängen, als *rhythmische Felder* oder *Spannungsfelder* zu bezeichnen.



Das Beispiel soll die rhythmischen Felder veranschaulichen. Je für sich betrachtet bilden sie eine Einheit, sie sind jedoch im größeren Zusammenhang zugleich wieder Baustein. Der größere Zusammenhang wird sich später ebenfalls als eine geschlossene Einheit herausstellen. Und auch in diesem übergeordneten Rahmen wird es wieder Gesetzmäßigkeiten eines Spannungsgeschehens geben, eine Zuordnung der rhythmischen Felder untereinander.

Man kann schon am unterschiedlichen Gewicht der rhythmischen Höhepunkte der Felder, in der Übersicht ersehen, wie die spannungsmäßig wichtigste der Betonungen ihrerseits einer Abhängigkeit und Ergänzung der Elemente - diesmal der Felder - resultiert, analog dem Geschehen innerhalb der Felder.

Auffallend an diesem Beispiel ist noch die Stelle der wichtigsten Betonung: Die Höhepunkte der Felder unter sich verglichen, ergeben eine besonders hervorgehobene Betonung gegen den Schluss hin. Betrachtet man die Felder je einzeln, so wird man feststellen, dass die Tendenz einer Betonung gegen den Schluss hin, auch in den Feldern bereits gegeben war.³⁸

Die rhythmischen Felder sind nicht nur Einheit wegen ihrer magnetfeld-ähnlich geschlossenen Spannungsbezogenheit, sie sind es auch, gleichsam von außen, durch Trennungen.

Es bestehen zum Teil ganz erhebliche Unterschiede zwischen den Feldern; im übergeordneten Zusammenhang können charakteristische Unterschiede erkannt, gehört

³⁸ Man darf nicht vergessen, dass die einzelnen Schläge im Innern der Felder, die im Beispiel alle nur als lineare Bewegungsschritte erscheinen, in Wirklichkeit und spannungsmäßig von sehr unterschiedlicher Kraft sind. Das Schwergewicht in den Feldern rückt auch deshalb auf den Schluss zu, weil die rechte Seite nach den hier angegebenen Betonungen, jeweils ausschließlich nur abklingend-ausschwingende Zähschläge linear-zeitlicher Ordnung umfasst, während die linke Seite gemischter Natur und sehr stark gestaltet ist. Es sind im Beispiel bis zum Schluss, zusammen und je links, acht Schritte der Intensivierung, die zwar unterschiedliche Spannungskraft **haben**, aber als Grade gewichtiger Gestaltung, und den rein zeitlich-linearen Schritten noch hinzugerechnet, der linken Seite eine ganz andere, schwerpunktmaßige Bedeutung geben.

werden. Aber auch im vorerst unmittelbar gegebenen Bereich, auf der Schwelle von Feld zu Feld, gibt es jeweils schon Kriterien einer solchen Trennung: Es gibt hier nämlich gedankliche Einschnitte. Einmal schwach, einmal leichter hörbar, treten gedankliche Trennungen einschneidend zwischen den verschiedenen Felder-Gruppen auf, und lassen so die zu unterscheidende Zugehörigkeit erkennen.

C) DIE RHYTHMISCHE SPANNUNG IM EINZELNEN

Allgemeine Darstellung

Die genauere Kenntnis der Spannungsvorgänge sowohl innerhalb der Rhythmus-Felder, wie auch übergeordnet außerhalb der Felder, setzt eine Beachtung der kleinsten Bauteile des Rhythmus voraus.

Die letzten, hier gültigen Bauteile sind die gedachten *Zählschläge*. Da der Musiker in der unmittelbaren Gestaltung des Rhythmus einer Melodie seine Arbeit zugleich aus mehreren Ebenen hervorbringt, sind von da her auch die einzelnen Zählschläge als polyvalent zu betrachten. Es ist deshalb notwendig, im Voraus kurz auf die vielschichtige Realität des rhythmischen Arbeitsvorgangs hinzuweisen.

1. Exkurs über die rhythmischen Ebenen

Die im Rhythmus einer Melodie berührten Ebenen sind prinzipiell in zwei Dimensionen aufgeteilt. Die erste betrifft den zeitlichen Ablauf, die zweite die dynamischen Kräfte, welche graphisch gesehen vertikal zur zeitlichen Komponente eintreffen und in die Tiefe einwirken.

Die beiden erscheinen als untrennbar in plastische Form gegossen, und ohne die zweite Dimension bestünde zum Beispiel in dieser Musikkultur nicht das Problem der Erfassung und der Schreibweise. Durch Spannung und rhythmisch qualitative Unterschiede zwischen den Elementen entstehen aber zum Teil entscheidende musikalische Veränderungen.³⁹

Es geschieht, dass Melodiefiguren oder ganze Abschnitte von Melodien in ihrer Tonstufen-Sukzession untereinander-geschrieben als identisch erscheinen, während sie im Rhythmus erheblich voneinander abweichen - sie können zwar nur geringe Unterschiede aufweisen, sie können aber auch von einem ganz anderen Rhythmus sein, oder einander ergänzende rhythmische Aussagen enthalten.

(1) Linear-zeitliche Komponente

Was die zeitliche Komponente betrifft, müssen verschiedene Arten der Aufteilung unterschieden werden. Diese präsentieren sich in der Analyse wie übereinander liegende Ebenen, welche der Musiker in der beweglichen Wendigkeit seiner Intelligenz zugleich verarbeitet und miteinander verknüpft.

³⁹ Aus der Perspektive der prämodalen Musik, zumal noch hier, wo bei ständig engem Ambitus mit dem technischen Hebel von häufigen rhythmischen Eingriffen und Veränderungen, eine große Vielfalt unter den Stücken geschaffen wird, erscheint es als abwegig, Melodiefiguren, womöglich noch in zufälligen Längen genommen, rein quantitativen Vergleichen unterziehen zu wollen; das kann nur zu immer neuen Fehlern und Missverständnissen führen und auch zu völlig falschen Schlussfolgerungen und Deutungen.

a) Streng genommen ist schon die Grundraster-Kurzstrecke ein Faktor solcher Gestaltung. Weil sie eine erste Zeitaufteilung darstellt, und dann so Trägerin aller Akzente und Impulse bleibt. Den Rhythmus ihrer Rasterpunkt-Abstände bilden - äußerlich meist nicht hörbare - Tempi. Man möchte von Arten der Fortbewegung, von menschlichen Gangarten sprechen - obwohl dieser Vergleich nur ein Bild bleibt -, etwa des ruhigen Gehens, oder des feierlichen Schreitens, des behenden Eilens, des Hüpfens, der Sprünge, eines gelegentlichen Drehens an Ort oder Schrittwechsels, oder noch geruhsam auspendelnder Schritte in der Rast. In dem inneren, im analytischen Hören nachvollziehbaren Ausmessen von Kleinst-Strecken ist eine erste wirkliche Zeitgestaltung gegeben.

b) An den Grundraster-Kurzstrecken setzen die kleinsten Zähleinheiten als je zusammengehörige Einheiten an. Zusammengehörende, komplementäre größere Gruppen oder Strecken verschiedenster Art werden vom Musiker dann anhand dieser kleinsten Zähleinheiten immer neu zu Ganzen zusammengefügt, zusammengezählt.

c) Das Zählen und Gruppieren mit kleinsten Zähleinheiten werden aber schon auf engstem Raum verschiedenartig vorgenommen.

Obwohl in ihrer arttypischen Zusammengehörigkeit nicht trennbar, werden die Zähleinheiten aufgrund der unterschiedlich gearteten Beschaffenheit der Grundraster-Kurzstrecken und ihrer jeweiligen Rasterpunkt-Abstände, als verbunden oder mehr oder weniger voneinander abgetrennt empfunden. Sie erscheinen noch genauer, als einfach verbunden oder aber gebunden, als leicht getrennt oder als stärker oder noch sehr stark getrennt.

Die Kombinationen von Verbindung und Trennung sind wieder so vielfältig, wie die Kombination mit kleinsten Zähleinheiten selbst. Auch diese Trennungen werden überall und zu den verschiedensten Gestaltungszwecken gehandhabt.

d) Im Zusammenhang mit den kleinsten Zähleinheiten, Teilen oder auch Gruppen von Zähleinheiten, treten mehr oder weniger markant vorgebrachte Orientierungsimpulse auf. Es gibt in der altsyrischen Kultur eigene Genres, wo sogar je sich entsprechende Gruppen von Zähleinheiten ganz bewusst als Stilmittel eingesetzt werden. In Folgen von nachhaltig betonten Impulsen gruppiert der Komponist die Strecken so, dass für den Zuhörer der Eindruck eines sehr ausgewogenen Balancierens und mathematisch durchdachten Aufteilens der Zeit entsteht, natürlich geschieht das dann nicht in langweiligen Schemata, sondern in künstlerisch durchgestalteten Formen.

Die Impulse, von denen hier die Rede ist, und die sich später als die Unterteilung von jeder Art Takten herausstellen werden, können aber in anderen Stücken wiederum so stark zurücktreten, dass sie nur in der Analyse hörbar sind oder auch dort nur sehr schwach zu erkennen.

e) Aus kleinsten Zähleinheiten oder noch zusätzlichen Teilen solcher Zähleinheiten sind auch die rhythmische Felder zusammengesetzt.⁴⁰

Die Felder sind Einheiten, Werte, die vor allem in der Untersuchung eine Rolle spielen, dort allerdings von Interesse sein müssten, weil sie im gut überschaubaren Blickfeld des unmittelbaren Zusammenhangs die wesentlichen Vorgänge des rhythmischen Arbeitsablaufs veranschaulichen.

f) Eine andere Formation sind Abschnitte und Unterabschnitte formal-gedanklicher Art. Unterscheidungen, die der Musiker anbringt, um qualitative Unterschiede in Erscheinung treten zu lassen.

Einzelne Felder oder Gruppen von rhythmischen Feldern werden gleichsam mit Namen versehen und zu Aussagen, Gegenaussagen, Ergänzungen, Hauptaussagen zusammengefügt. Dieser Vorgang kommt dem Aneinanderreihen von Satzgliedern in der Sprache sehr nahe, und lässt das formale Denken des Musikers erkennen. Die Komposition ist nach ganz bestimmten geistigen Rücksichten geordnet und aufgebaut. Sie ist in sich, und bis in die feinsten Ergänzungen hinein final, obwohl jedes Mal nur eine konkrete Form-Auswahl vorliegt.

Es ist als würde sich der Komponist geistiger Vorlagen vollendetem Paradigmen des musikalischen, formalen Denkens bedienen, aus denen sich immer wieder einzelne Modelle und Formtypen innerer Gestaltung auswählen, ableiten lassen. In Gedankenschritten, in komplementären Gedanken-Strecken wird ein Stück zu einem kohärenten Ganzen geformt.⁴¹

g) Eine eigene Ebene der Zeitaufteilung ist das spezifische Abstecken und Messen von Strecken je von einer primären Orientierungs- und Anfangsbetonung aus. Was in Taktgruppen verschiedenster Länge, in Kleintakten, oder in Großtakt- und Binnentaktgefügen geschieht.

Zu einer ersten Strecke und Betonung werden meist weitere, sekundäre Strecken und Betonungen hinzugefügt. In Zyklen von unterschiedlichen Längen. Dem kreativen Schaffen mag theoretisch, und wie in Klammern der Unterteilung angeordnet, eine ideale Maß-Strecke von einem Ganz-, Halb-, und Viertel-Zyklus - und je nach dem, noch möglichen Zusatz-Zyklen- zugrunde liegen. In der konkreten Ausführung sind die Verhältnisse jedoch oft verkürzt oder umgestellt, es treten etwa Antizipationen ein, oder Wiederholungen, usw...

Die Takte selbst, auch kleine oder Binnentakte, sind in den meisten Fällen, wie in d) erwähnt, wiederum in Gruppen unterteilt, welche sich dann noch einmal an wichtigen metrischen Betonungen orientieren.

⁴⁰ Rein aus der Dimension des zeitlichen Ablaufs betrachtet, und ohne den Bezug von Spannung und Entspannung, dürften die Felder nur als konkret abgegrenzte Melodiefiguren von Wichtigkeit sein, etwa zum Aufschluss über ein Musiksystem oder über Partikularitäten eines Stils, und so weiter.

⁴¹ Obwohl gerade in syrischen Stilen die Benennung von Strecken und die innere Form oft zusammenfallen mit Aufbau und formalen Prägungen aus konkreten, gerade gegebenen Impulsen und Kadenzen, muss dieses formale Denken und Benennen von Teilen als eine eigene Ebene der Aufteilung und Gestaltung betrachtet werden. Hier geschieht es wegen der Implikation mit den konkreten zeitlichen Abläufen des Rhythmus. Und es wird ohne weitere Unterscheidung der Abstufungen von innerlich oder äußerlich hervorgebrachten musikalischen Vorgängen als eigene Ebene behandelt, die der Musiker berücksichtigt; obwohl es sich eigentlich um einen nicht direkt an eine Zeit gebundenen absoluten, unabhängigen und höchst beweglichen Bereich handelt.

Die metrisch-zyklische Streckenaufteilung hat ihr eigenes Netz von Einteilungen und Orientierungsbetonungen, sowohl am Taktanfang wie innerhalb des Taktes. Wenn die Orientierungsbetonungen auch oftmals nur sehr schwer erkennbar sind, so geht diese Ordnung trotzdem auf allen Stufen immer von einer solchen, je entsprechenden Anfangsbetonung aus - was auch ganz spezifisch bleibt, und nicht mit anderen Kategorien von Betonungen verwechselt werden darf.⁴²

h) In einer Art komprimierter Fassung der Spannungsform ist die Melodie ebenfalls als zeitlich aufgeteilt zu betrachten.

Um sich konkretisieren zu können bedarf die abstrakte Spannungsform des musikalischen Denkens, einer Grundlage von real gegebenen Akzenten und Impulsen. Innere Spannungsform und konkrete Rhythmusform dürfen nicht verwechselt werden.

Die absolute Parigma-Tafel von Möglichkeiten der Spannungsformen findet in der rhythmischen Verwirklichung einen klar determinierten partikulären Niederschlag - in einem Prozess, den das musikalische, innere Formdenken in seiner anpassungsfähigen Wendigkeit selbst beeinflusst hat.

Die konkrete Rhythmusform, von der hier gesprochen wird, ist nun aber das Resultat aus dieser Verarbeitung. Als endgültige Form des Rhythmus einer Melodieversion ist die konkrete Rhythmusform für die Analyse von entscheidender Bedeutung. Sie lässt sowohl die für die tonale Struktur relevanten rhythmischen Konturen und Kadenzenelemente in Erscheinung treten, wie sie auch die Grenzen der einzelnen Melodiestadien erkennen lässt, worin sich in der prämodalen Komposition eine Melodie tonraummäßig zu entfalten pflegt, was bei Untersuchungen der Kompositionskriterien immer wieder zu berücksichtigen ist, und woraus Kompositionstypen prämodaler Konzeption auch erst erkannt werden können.

Die Rhythmusform ist die endgültige rhythmische Ordnung im Großen. Hauptkadenzenelemente, das Gefüge der Spannungsfelder, rhythmische Bautypen, und schließlich die klaren Umrisse der gewählten und angewandten Form, treten hier in Erscheinung.

ij) Die bisher genannten Aspekte der Organisation der Zeit betreffen die Komponente der zeitlichen Aufteilung generell. Nun können aber, bedingt durch persönliche Interpretationen der Musiker, durch Ortstraditionen, Stile, Schulen der Überlieferung von Musiksystemen, jeweils auch bisher noch nicht erwähnte Gliederungen noch zusätzlicher Gestaltungsart auftreten. Besonderheiten, die der Musiker in der Aufteilung der Zeit aus welchen Gründen auch immer als typische Gestaltungsmerkmale auch noch hinzufügt - was jedenfalls in der Untersuchung wiederum ins Gewicht fällt. Dazu gehören etwa statische Einzel-impulse, oder typische Anfangs-, Binnen- oder Schlusswendungen, Anhängsel, formelhaft verwendete Figurenkonzentrationen, aber auch, wie in d) erwähnt, gewollte kompositorisch-stilistische

⁴² Eine metrische Anfangsbetonung kann zu Beginn eines rhythmischen Feldes stehen, sie kann aber auch Höhepunkt eines Feldes sein. Etwa dort, wo eine neue metrische Mess-Strecke, vom metrischen Messen aus gesehen, wie ein emphatisch vorgebrachter neuer Anfang beginnt, oder als verkürzte Verbindung zweier musikalischer Gedanken, die nicht ganz ausformuliert wurden; die sonst einen anderen, längeren Verlauf ergeben würden. Der Musiker arbeitet sehr oft mit Kontraktionen, mit Verkürzungen verschiedenster Art, mit Auslassungen, gedanklichen Sprüngen, mit Antizipationen, usf.; rhythmische Felder entstehen aber immer und ungeachtet einer solchen inneren Logik musikalischer Folgen.

Momente im kleinen, oder noch Aufteilungen und Gebilde einer kraftvoll gestalteten Gliederung in größerer Ordnung, was in der altsyrischen Musik ebenfalls sehr häufig zu finden ist.

(2) Komponente, dynamischer Gestaltungskräfte

Die Dimension der Einwirkung in die Tiefe, zur plastischen Gestaltung des Rhythmus einer Melodie, lässt sich in zwei Kategorien zusammenfassen. Es sind entweder statische und dynamische Betonungen und Impulskräfte, oder aber Schritte und Sprünge der Intensivierung, der Spannung.

a) Die Betonungen der gedachten Zählzeiten erfolgen meist innerhalb bestimmter dynamischer Grenzen und in einer charakteristischen Art der Vorbringung. Im Extremfall kann ein Impuls zwar äußerst stark und starr hervorgebracht werden, oder extrem leise und zart, es wird jedoch im Regelfall - und unter jeweiliger Angabe der Ausnahme - genügen, je spezifisch auf ein Stück bezogen, die Stärke der in der Betonung der gedachten Zähschläge vorgebrachten Kräfte in drei Abstufungen zu schreiben. In normal, abgeschwächt oder intensiv.⁴³

Aus schon erwähnten Gründen - vgl. Anmerkung 12) und Kontext - ist in der Untersuchung der dynamischen Komponente prämodaler Stücke eine differenzierende Schreibweise unerlässlich.

b) Zu den dynamischen Kräften der Stärke kommen wichtige, spannungs-spezifische Charakteristika, welche die gedachten Zähschläge erkennen und den einzelnen Schlag genauer situieren helfen. – Die charakteristischen Eigenschaften der Einzelzähschläge werden gleich nach diesem Exkurs behandelt. - Nun wird aber im rhythmischen Feld anhand der gedachten Einzelschläge unter diesen Voraussetzungen der ganze Spannungsaufbau und Verlauf der Entspannung gestaltet. Und zwar in Stufen oder Graden der Intensivierung. Auch hier ist es notwendig zu schematisieren und die Abstufungen eingegrenzt einzustufen, entweder in ganze Spannungsschritte oder in abgeschwächte, halbe Schritte. Im rein zeitlich-linearen Verlauf der Zähschlagfolge kann die Spannung auch ganz wegfallen; sie tritt wie sprunghaft und zugleich mehr oder weniger emphatisch ein bei Taktanfängen irgendwelcher Art.

Eine eingehendere Unterscheidung der Intensität der Spannungsschritte scheint nicht notwendig zu sein; die Intensivierung auf einen Höhepunkt hin wird ja kompositions-technisch durch Häufung oder Abbau von Effekten mit Hilfe der Verbindung oder Trennung von Zähschlägen jetzt noch verstärkt oder abgeschwächt. Einem letzten Zähschlag einer kleinsten Zähleinheit, der durch einen starken zeitlichen Aufschub dem Eintreffen der nächsten kleinsten Zähleinheit möglichst nahe gerückt wird, und einer Intensivierung in einem ganzen Spannungsschritt dazu, wird wahrscheinlich ein, sehr explosiv vorgebrachter nächster Schlag folgen. Durch den starken Trennungseffekt wird die Spannung des einfachen Intensivierungsschritts als wesentlich erhöht empfunden.⁴⁴

Der Verlauf der Intensivierung oder Nichtintensivierung mit den je charakteristischen und mehr oder weniger starken Impulskräften stellt genauso eine Aufbau-komponente der Komposition

⁴³ Auch in dieser Hinsicht wird sich der Forscher bewusst sein, dass er in ein pro-biologisches Gebiet eingreift. Er muss sich beschränken, er muss abstrahieren und schematisieren. Es hat sich als vorläufiges Ergebnis herausgestellt, dass die Unterscheidung und Schreibweise in drei Kräftestufen genügt.

⁴⁴ Es wird sich schon in den Einzeluntersuchungen dieser vorliegenden Arbeit zeigen, welche Fülle von technischen Mitteln sich dem Komponisten auf kleinstem Raum bietet, wie die dynamische Gestalt des Rhythmus einer Melodie in sehr vielfältigen Nuancierungen ausgeformt werden kann.

dar wie die rhythmisch-zeitliche Abfolge von Grundzählwerten oder der abstrakt gedachte Melodielauf.⁴⁵

2. Spannungs-Charakter der Zählschläge

Es sei nochmals gesagt, dass die gedachten Zählschläge die letzten hier gültigen Bauteile sind. Sie wurden im Zusammenhang mit dem verborgenen Gewebe, das gleichsam unter der Oberfläche der Melodie existiert, gefunden; nicht verwechselt werden dürfen sie mit äußerlich gehörten oder der Niederschrift der Melodie entnommenen Werten. Die äußere Gestalt der ausgeführten oder geschriebenen Melodie, spielt hier vorläufig keine Rolle mehr. Obwohl die gedachten Zählschläge verborgen sind und meist nur im Denken nachvollzogen werden können, stellen sie für die Beschreibung des Innenaufbaus der Komposition sehr grundlegend wichtige Elemente dar. Als Kristallisierungspunkte können die Zählschläge zu Trägern von formal entscheidenden Wendungen werden, sowohl im Kleinen wie im Großen, für wichtige Teile, sogar für ein ganzes Stück.

Nun müsste der Standort eines Zählschlags innerhalb des rhythmischen Spannungsfeldes schon einen ersten Aufschluss geben über die Natur dieses Zählschlags. Ein Zählschlag kann sich nämlich im Spannungsfeld vor dem Höhepunkt, und im Zug des Spannungsaufbaus befinden, oder er kann als Element des Ausgleichs in der Entspannung sozusagen im Schatten eines Betonungshöhepunkts stehen. In der systematischen Analyse des vorliegenden syrischen Lehrgedichts werden verschiedenste Möglichkeiten solcher Standpunkte einzeln gezeigt; obwohl es hier nicht um eine Systematik der Sache geht, müssen jedoch die innerhalb des Spannungsfeldes prinzipiell relevanten Charakter-Eigenschaften der Einzelschläge zunächst beschrieben werden.

Eine rein theoretische Betrachtung der Spannungs-Natur soll das notwendige Grundverständnis der inneren Zusammenhänge erleichtern helfen.⁴⁶

Spannungs-Charakter grundsätzlich

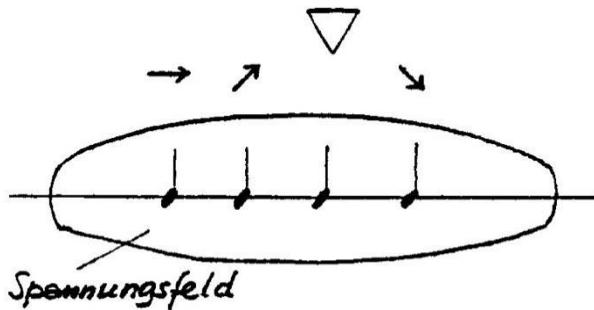
Die Natur einzelner Schläge, kleiner oder größerer Gruppen von Schlägen, oder von Melodieteilen, lässt sich aus dem jeweiligen Zusammenhang bestimmen. Dies wird hier zunächst im Umfeld eines Betonungshöhepunkts dargestellt.

Die Folge eines unmittelbaren Zusammenhangs um den Spannungs-Höhepunkt enthält dort, wo dieser einigermaßen gut ausgeprägt ist, bereits die wesentlichen Merkmale des grundsätzlichen Spannungsverlaufs.

Das folgende Beispiel soll dies veranschaulichen. Die charakteristischen Schritte werden hier vorerst in einer etwas vereinfachten Folge von je gleichen Zeitwerten gezeigt:

⁴⁵ Die rhythmische Spannung ist ein unmittelbares Pendant zur rhythmischen Zeitaufteilung; die beiden sind noch vor der Erwägung einer Erweiterung des Rhythmus in den Tonraum, als zusammengehörend zu betrachten - sie bilden erst gemeinsam die konkret organisierte rhythmische Basis der Melodie.

⁴⁶ Es wird sich für das Verständnis des vorliegenden Stücks als sehr nützlich erweisen, die Natur des Spannungsvorgangs grundsätzlich zu kennen. Es wird sich nämlich zeigen, dass gerade in diesem Stück durchgehende Entsprechungen in der Spannungs-Natur bestehen und den Rhythmus-Typ des Stücks charakterisieren, angefangen von den kleinsten Elementen bis zur äußeren Groß-Form und Gestalt. Dies ist eine beachtenswerte Gegebenheit, die eine besondere Aufmerksamkeit und genaue Darlegung verdient.



Der Höhepunkt dieses Spannungsfelds wird vorbereitet und schwingt nach. Auch beginnt in diesem Beispiel das Feld bereits mit einer Intensivierung, mit einem Schritt der Spannung, - erster Schlag. Der zweite Schlag stellt eine Steigerung des ersten Spannungs-Schritts dar und ist unmittelbarer Aufschlag vor dem Höhepunkt. Beide Schläge haben auf diese Weise ihren je eigenen Spannungscharakter. Mit dem dritten Schlag folgt die Hauptbetonung des hier gegebenen rhythmischen Feldes. Diese Betonung ist Zielpunkt des Spannungsaufbaus und auch Mittelpunkt des ganzen Feldes.

Nach dem Höhepunkt wird die Spannung wieder abgebaut. Trotzdem hat auch der vierte Schlag, wie die anderen vorausgehenden Schläge, seinen eigenen Charakter. Einerseits wird durch diesen eigenständigen Schlag der Hauptschlag bestätigt und konsolidiert, aber auch der Charakter der Weiterführung ist wenigstens angedeutet; die Weiterführung ist im Beispiel nicht sehr ausgeprägt, weil die ganze Abfolge in dieser Vereinfachung etwas starr wirkt.

Die beschriebenen Charaktere des ersten, zweiten und des letzten Schlages sind durch spezifische Pfeilsymbole gekennzeichnet, während für den Hauptschlag des Feldes vorläufig noch ein Zeichen für Betonungs-Höhepunkte allgemein verwendet wird.

Es kann festgehalten werden, dass im gesamten Ablauf der jeweiligen Spannung und Entspannung innerhalb eines Stückes, mutatis mutandis, immer wieder dieser Spannungsbogen der Intensivierung um einen Höhepunkt verarbeitet wird. Art und Weise, wie dies geschieht, aber auch Stellung und Bedeutung des Höhepunkts, werden die ganze Frage nach dem inneren Formaufbau eines Stückes und seiner rhythmisch-kompositorischen Gestaltung ausmachen.

Zur Analyse der einzelnen Verläufe, innerhalb sich je entsprechender Teile und innerhalb eines ganzen Stückes, werden die Höhepunkte der Spannung jeweils untereinander geschrieben und in ihrem Verlauf verglichen.

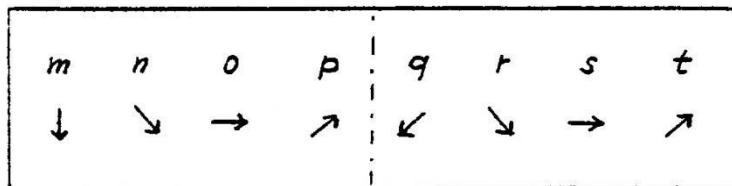
Daraus resultiert einmal die Spannungstendenz, aber auch eine Verfeinerung des Vorgangs wird sichtbar. Aus der verschiedenartigen Beschaffenheit der einzelnen Spannungsfelder folgt auch, dass Auf und Ab von Spannung und Entspannung zusammengehören, und nicht getrennt werden dürfen; sie bilden oftmals sogar sehr ausgeprägte Einheiten.⁴⁷

⁴⁷ Aus der Beobachtung dieser Vorgänge ergab sich die Notwendigkeit, ein festes Analyseprinzip zu entwickeln, das eine generelle, systematische Untersuchung der Spannungsvorgänge erlaubt. So wurde aus der Arbeit an einer großen Anzahl von Stücken ein Schema entworfen, welches die Spannungs-Natur von einzelnen gedachten Zählschlägen oder von zusammengehörenden Gruppen solcher, und dann von größeren Zusammenhängen veranschaulichen und einordnen hilft.

Spannungs-Einheit

Die immer wieder beobachtete Tendenz von typischen Folgen von Spannungsschritten je um einen Betonungshöhepunkt, und die Einbettung dieser typischen Folgen, ergaben, als Abstraktion, das folgende Schema einer Einheit:

Spannungs-Einheit



Sie stellt eine Spannungsreihe dar, die zur Erkennung konkreter Spannungsverläufe dienen soll, - um in der systematischen Beobachtung von Spannungsvorgängen einzelne Varianten einordnen zu können.

Damit wird hier theoretisch eine Spannungsfolge supponiert, in der die Spannungsschritte so gut ausgeprägt sind, dass, gesetzt eine Abfolge mehrerer solcher Einheiten, Spannung und Entspannung gleichsam ideal vorbereitet wären und ideal nachschwingen würden, d.h. in idealer Weise sich ergänzen und aufeinander folgen würden.⁴⁸

Die Pfeilsymbole der Reihe bedeuten unterschiedliche Spannungsschritte und Charaktere; sie sind aber nicht einfach Zeitwerten gleichzusetzen. Ein Pfeil kann zwar für einen einzelnen gedachten Zähschlag stehen, er kann aber auch eine ganze Gruppe von Zeitwerten bezeichnen.⁴⁹

Das Schema ist- in zwei Hälften von zweimal vier Pfeilen, die insgesamt fünfmal anders gerichtet sind, unterteilt.

↓	m	Der erste Pfeil <i>m</i> versinnbildet die Natur einer Anfangsbetonung – eines oder mehrerer Zähschläge. Eine Anfangsbetonung, etwa einer Periode oder einer metrischen Strecken-Einheit, kann in ihrem Charakter auf diese Weise in der Analyse schriftlich festgehalten werden.
↖	n	Der zweite Pfeil <i>n</i> drückt eine Nachfolge aus. Im Zusammenhang mit einem oder mehreren vorausgehender Schlägen werden hier ein oder mehrere Schläge mit diesem Pfeil gekennzeichnet, wenn sie sequenziell oder ergänzend, oder in der Variation des vorausgehenden Anfangs, in ihrem Charakter eine Weiterführung darstellen.
→	o	Der dritte Pfeil <i>o</i> steht stellvertretend für eine allgemeine und nicht spezielle Intensivierung. Damit ist der eigentliche Vorgang und der stufenmäßige

⁴⁸ In der konkreten Version einer gegebenen Melodie geschehen selbstredend immer Verkürzungen, Häufungen, Auslassungen, - Einseitigkeiten.

⁴⁹ Spannungsaufbau oder -abbau, die dargestellt werden sollen, können ja sowohl aus Einzelschlägen, wie aus Gruppen von Schlägen erfolgen. Die Pfeile sind auch nicht neu eingeführte Zeichen zur Notenschrift, sie sind nur eine bildliche Veranschaulichung eines auch so noch schwer zu erfassendem musikalischen Vorgang; sie sind vor allem als Behelf in der Analysearbeit gedacht. Um Verwechslungen mit andern musikalischen Bezeichnungsweisen zu vermeiden wird die Folge mit den kleinen Buchstaben aus dem Alphabet, von m bis t, versehen.

		Eingriff in die musikalische und spezifische Dimension der Spannung gemeint. Der Pfeil drückt aus, dass die Spannung generell erhöht wird. Die allgemeine Intensivierung kann als sehr schwach und tangential empfunden werden, als würde ein Schlag oder eine kleine Gruppe von Schlägen, von der Spannung nur sehr leicht berührt und gestreift. Sie kann auch als dynamisch stark progressiv empfunden werden – ungeachtet der Zusammensetzung der Elemente dieser Spannung; oder aber, sie ist eine Zwischenstufe dieser beiden Möglichkeiten.
<input checked="" type="checkbox"/>	p	Der vierte Pfeil <i>p</i> stellt eine artbesondere Intensivierung dar, einen typischen Spannungsvorgang nach der Art von Aufschlägen, d.h. eine kurze, konzentrierte Leit-Intensivierung vor der Entladung einer wichtigen Betonung. Die Aufschlags-Intensivierung weist auf den Schlag oder die Schläge der jeweils nachfolgenden Betonung hin.
<input checked="" type="checkbox"/>	q	In der Spannungs-Reihe ist <i>q</i> gleichsam die Betonung der Mitte. Der Pfeil <i>q</i> bedeutet eine Orientierungs- und Kompensations-Betonung, die in dieser schematischen Reihenfolge spannungsmäßig zwar einen Höhepunkt darstellt, obwohl es sich nur um einen partikulären Höhepunkt handelt, um eine im begrenzten Rahmen einer einzelnen Einheit wichtigen Betonung. Im größeren Zusammenhang betrachtet, gehört <i>q</i> immer zu einer Anfangsbetonung. Sehr häufig erweist sich diese Betonung als eine Art Gegengewicht und als Ausgleich innerhalb mehrerer je gegebener Anfänge. Daher die Bezeichnung Kompensations- und Orientierungsbetonung der Mitte, - nämlich der Mitte der Einheit.
	r, s, t	Mit Ausnahme von <i>m</i> und <i>q</i> entsprechen sich die Symbole der ersten und der zweiten Hälfte der Reihe, was mit der jeweiligen Richtung dieser übrigen Pfeile <i>r</i> , <i>s</i> und <i>t</i> bereits ausgesagt ist. Durch Unterteilung in zwei Hälften soll das Schema zur Spannungs-Analyse der sehr häufig vorgefundenen Anlage binärer Strukturen von Spannungs-Einheiten gerecht werden. ⁵⁰

Was die Beziehung zwischen Spannungs-Einheit und Spannungs-Feld betrifft, enthält ein Spannungs-Feld immer eine konkrete Ansammlung von Spannungs-Elementen, und somit eine Auswahl aus dem Schema - oder den Schemata - der absoluten Reihe.

Die Vorgänge des Spannungsgeschehens sollen nun anhand der vorliegenden Version im Einzelnen erläutert werden.

⁵⁰ Es wird sich in der Untersuchung immer wieder die Frage ergeben, ob eine gegebene Spannungsfolge in dieser binären Art einer Reihe innerhalb der Einheit vorliegt. Irgendeine Strecke, die es zu untersuchen gilt, kann nämlich auch ein Ausschnitt aus zwei sich folgenden Einheiten sein. Die Einheitshälften sind dann umgestellt, die konkrete Folge beginnt mit der zweiten Hälfte einer ersten Analyse-Einheit. Der abgeschlossene homogene Rahmen einer einzelnen Einheit wird dann gesprengt. Eine besonders sorgfältige Ausgestaltung des Höhepunkts wird sichtbar. Dies scheint z.B. bei den wichtigen Strukturkadzenzen der Stücke fast immer der Fall zu sein. Der Höhepunkt wird intensiv vorbereitet und nachbehandelt. Das heißt konkret, dass die Schritte der eigentlichen Intensivierung - in der Umstellung jetzt *s* und *t* - dann besonders nachhaltig ausgearbeitet sind, wie auch jene Elemente, welche den Anfang der neuen Einheit ausmachen und diesen konsolidieren helfen, vor allem *m* und *n*, eventuell auch noch zusätzlich *q* und *r*.

D) SPANNUNGS-ANALYSE

1. Exemplarische Untersuchung des Spannungsverlaufs nach rhythmischen Feldern.⁵¹

⁵²

ERLÄUTERUNGEN zu Notenschrift und Text der analytischen Betrachtung:

Zitiert wird in der Folge nach metrischen Strecken und Zählschlägen innerhalb dieser Strecken.⁵³

a) Pfeilsymbole

⁵¹ Es geht um die Beschreibung im Detail der Dimension der Spannung, - schrittweise und exemplarisch; in dem hier gegebenen Rahmen ist es nicht möglich, alle Zusammenhänge zwischen der Spannung und der Zeitaufteilung einerseits, wie zwischen der Spannung und den Kräften der Betonung andererseits, eingehend zu erörtern.

⁵² Mit der Darstellung in einzelnen Spannungsfeldern unabhängig vom größeren Zusammenhang besteht zwar die Gefahr eines einseitigen Verstehens der Vorgänge. Einmal, weil der Musiker im Verlauf der Entwicklung und des Aufbaus in Einzelstadien, die Elemente im Kontext immer wieder relativiert. Dann aber vor allem, weil hier die wichtigen metrischen Akzente noch nichtberücksichtigt sind, und diese eine Art Streckenmaß und Orientierungsrahmen ausmachen. Die Betrachtung nach rhythmischen Feldern ist ein analytisches Vorgehen, in welchem die Abfolge der Zählschläge als eindeutiges Fortbewegungsprinzip erscheint. In der Vielfalt der wirklichen Ausführung hingegen, spielt der Musiker mit den ihm zu Verfügung stehenden Elementen der Zeitaufteilung und der Betonung: mit kleinen oder großen Gruppen von Zählschlägen oder mit Einzelschlägen als Gruppierungen von wichtigen und nebensächlichen qualitativen Aussagen, Gliedern, Abschnitten, mit Gradunterschieden von Impulsen, usf. . Er bedient sich vor allem auch der Anfänge und Unterteilungen von metrischen Strecken, die im Stück eine ganz eigene Zählweise darstellen. Dies alles trägt zur äußerst vielfältigen Realität von Betonungen und Zeitaufteilung mit bei. Die Beschreibung des Rhythmus über die Spannungsfelder scheint trotz allem der beste Weg zu sein, da die Spannung im Zusammenhang mit den Zählschlägen einen festen Grund des Rhythmus bildet, von wo aus, die anderen Aspekte relativ gut erschlossen werden können.

⁵³ Obwohl dies im Zusammenhang der analytischen Betrachtung nach Feldern vielleicht zunächst als eine Komplikation erscheinen mag, wurde diese Zählweise gewählt. Es wird sich so als einfacher erweisen, später eine bestimmte Stelle aufzufinden: diese Zählweise liegt der ganzen Arbeit einheitlich zugrunde. Z.B. die Stelle 1.3 im Text, wird demnach heißen: Takt 1, Zählschlag 3.

Zur Charakterisierung der Zähschläge werden hier zwei Größen von Pfeilsymbolen verwendet. Der kleine Pfeil bezieht sich auf einen einzelnen Zähschlag, der große Pfeil auf mehrere Zähschläge.

Dies gilt für die vorliegende Arbeit, - in besonderer Anwendung der Ausführungen über die Pfeilsymbole.

Vgl. z.B. Pfeil o in 1.6 und 1.7

b) Kleinste Zähleinheiten

(cf.) Die Zähschläge werden in Zweier- und Dreier-Gruppen geschrieben. Die einzelnen Schläge können dabei verbunden oder getrennt sein, was zwar erste Hinweise auf die Beschaffenheit der Grundraster-Kurzstrecken (cf.) ergibt, und in etwa auf die Rasterpunktabstände dieser Strecken schließen lässt, jedoch nicht für eine exakte, analytische Schreibweise dieser Abstände gehalten werden darf.^{54 55 56}

c) System zur Schreibung von Spannung und Metrum

Der Text der nachfolgenden schrittweisen, analytischen Betrachtung will eine verbal möglichst genaue Hinführung zum Verständnis der beobachteten Spannungs-vorgänge bringen. Dazu soll aber auch eine neue Hilfsschreibweise verhelfen:

Sie erlaubt es, das im Hören empirisch erfasste Phänomen auch im konventionellen Notenbild gut auszudrücken. Zur Einführung wird sie hier in einem eigenen Notensystem hinzugefügt. Zu unterscheiden sind dabei a) die Zeichen unterhalb des Notensystems, b) die Zeichen im System selbst, und c), die Zeichen über dem System.

Die Zeichen unterhalb und über dem Notensystem dienen zur Charakterisierung von Einzelschlägen oder kleinen Gruppen von Schlägen. Es wird dadurch in der Analyse möglich, einzelne, wichtige Akzente in ihrem Spannungscharakter zu schreiben.

Es geht hier um partikuläre Akzente, die auch unabhängig vom binnennmetrischen Gefüge auftreten, und ebenfalls geschrieben werden sollen. Im Prinzip entspricht die Natur der Zeichen der Natur der Pfeilsymbole, wie sie für die Spannungs-Einheit erklärt wurde.

⁵⁴ Im Notenbild dieser analytischen Betrachtung können die Abstände der Zähschläge selbstverständlich variieren, da hier die Zähschläge als rhythmische Präzisierung unter die einzelnen Stufen der Melodie geschrieben werden. Trotzdem ist dies zu beachten: Wo keine besonderen Angaben gemacht werden, gelten Kraft und Gewicht der Anfangsbetonung einer kleinsten Zähleinheit. Diese Betonung ist immer stärker als die der übrigen Schläge der Zähleinheit. Der hervorgehobenen Betonung entspricht auch eine grundsätzlich größere Trennung des Anfangs einer

kleinsten Zähleinheit vom letzten Schlag der vorausgehenden Einheit. So sind in der hier vereinfachten Schreibweise trotzdem schon zwei Stufen von Trennungen berücksichtigt, nämlich die Trennungen je vor einer kleinsten Zähleinheit, und die Trennungen innerhalb der kleinsten Zähleinheiten, wo diese Trennungen in der Schreibweise Vorkommen

⁵⁵ Sowohl die Pfeile zur Erläuterung der Spannung, wie auch die Schreibweise in kleinsten Zähleinheiten sind nur im Nachhinein entworfene Hilfen; diese beruhen allerdings auf genauen Analysen, und setzen diese voraus.

⁵⁶ Es muss auch hier auf die Schwierigkeit hingewiesen werden, welche die überaus flexible und vielschichtige Intelligenz der Musiker in der systematischen Erfassung manchmal aufgibt. Die Schläge können in einem dichten Zusammenhang stehen und Funktion verschiedener Komponenten sein. So ist es nicht immer einfach, ihren Charakter ohne weiteres zu erfassen, vergesse denn zu schreiben. Vor allem in der etwas groben Veranschaulichung durch Pfeilsymbole kann oft nur der wichtigste Aspekt festgehalten werden. Vgl. dazu im Text der analytischen Betrachtung etwa den dritten Zähschlag im zweiten Spannungsfeld - cf. unter 1.8

(Spannungseinheit cf.). Über dem Notensystem geschrieben geben die neuen Zeichen die Spannungs-Natur eines normal betonten Zähschlags an, während ihre Stellung unterhalb des Systems heißt, dass zur Spannungsnatur zusätzlich auch noch ein besonderer rhythmischer Impuls hinzukommt.⁵⁷

Die Schreibweise der partikulären Spannungsbetonungen erfolgt hier in drei Stärkegraden:

1. Der besondere Spannungs-Impuls, unterhalb des Systems,
2. Der Akzent, der kräftemäßig nicht besonders hervortritt, aber auch nicht besonders zurücksteht, wegen seines besonderen Spannungscharakters jedoch geschrieben werden soll, über dem System, und
3. Der Akzent, wie 2., der hingegen kräftemäßig abgeschwächt ist, - er steht im Klammern, und wie 2. über dem System.

Die Zeichen im Notensystem selbst beziehen sich

- a) Auf metrische Strecken-Ganze, auf metrische Einheiten und
- b) Auf binnennmetrische Strecken-Unterteilungen, auf binnenn-metrische Gruppen.⁵⁸

Aus der Dimension der Spannung lassen sich die Zeichen für binnennmetrische Gruppen ebenfalls nach ihrem je gegebenen Spannungscharakter unterscheiden. Die analytische Betrachtung wird dies im Einzelnen veranschaulichen.

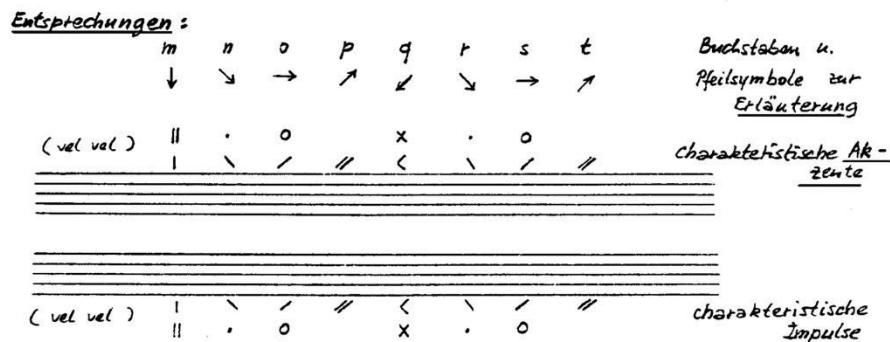
Die folgenden Tafeln geben jedoch schon einen Überblick über die Charaktere der am häufigsten verwendeten Einzel- und Gruppen-Spannungszeichen.

Zunächst die Zeichen für partikuläre Betonungen:

⁵⁷ Es mag scheinen, ins Uferlose zu führen, und kaum möglich sein, hier präzise Abgrenzungen vornehmen zu wollen; in Wirklichkeit könne im systematischen Hören und für die Analyse genaue Kategorien und Stärkegrad e festgestellt und festgelegt werden. Dies darzulegen ist Sache einer eigenen, abgeschlossenen Arbeit; es muss jedoch wenigstens festgehalten werden, dass selbst zwischen den Spannungscharakteren kräftemäßig noch Gradunterschiede bestehen, wonach Spannungsschritte der Nachfolge, *n* und *r* (cf18), oder Schritte der allgemeinen, nicht spezieller Intensivierung, *o* und *s*, generell, wo keine Ausnahme vorliegt, schwächer sind als Kompensationsbetonungen, *q*, oder Anfangsbetonungen, *m*, oder noch Aufschlagsintensivierungen, *p* und *t*. Im Rahmen dieser Arbeit wird es jedoch genügen, die im folgenden Zusammenhang erwähnten drei Grade von Spannungsbetonungen zu unterscheiden, die insgesamt verwendet werden, unterhalb und über dem Notensystem.

⁵⁸ Was die abgeschlossenen metrischen Strecken-Einheiten, oder Takte, betrifft, muss hier auf die Ausführungen im Kapitel über das Metrum verwiesen werden. In der analytischen Betrachtung kann vorläufig nur berücksichtigt werden, was im Zusammenhang mit der Beobachtung an den Feldern von binnenn-metrischen Vorgängen zu sagen ist - von binnennmetrischen Unterteilungen, oder von binnennmetrischen Akzenten und Charakteren.

Partikuläre Spannungsbetonungen: ⁵⁹



Die Reihe zur Spannungsanalyse besteht aus acht Pfeilsymbolen. Die Charakteristika, die mit den Positionen der Pfeile verbunden sind, gelten grundsätzlich auch hier; für die partikulären Spannungsbetonungen müssen jedoch einige häufig auftretende zusätzliche Nuancen, noch innerhalb der schon gegebenen charakteristischen Bedeutungen der Pfeilsymbole, berücksichtigt werden.

⁵⁹ Vgl. die Angaben in den Ausführungen, über die Spannungseinheit

m	↑	Der Position des Pfeils <i>m</i> , d.h. der Betonung des Anfangs, entspricht hier zunächst der senkrechte kleine Strich.
	〃	Wird jedoch ein kleines Parallelzeichen geschrieben, so heißt dies, dass mit dem Anfangsakzent oder -impuls auch noch zusätzlich eine vorherige Trennung zu berücksichtigen ist.
n	\	Dem Pfeil, der Analyse-Einheit, für Nachfolgebetonungen <i>n</i> , entspricht hier der von links oben nach rechts unten führende kleine Schräg-Strich.
	•	Dazu kommt auch der Punkt, der den gleichen Charakter hat, er bedeutet nur eine kräftemäßige Abstufung und Verringerung der bezeichneten Betonung. Er drückt jedoch ebenfalls eine Abhängigkeit und Weiterführung aus. In der Analyse findet er sehr häufige Verwendung, etwa bei den enklitisch erfolgenden Akzenten und Impulsen.
o	/	Dem Pfeilsymbol für die allgemeine Intensivierung entsprechen in der Schreibweise partikulärer Spannungsbetonungen zwei Zeichen. Der kleine Schrägstich, der von links unten nach rechts oben führt bedeutet einen normalen und häufig auftretenden allgemeinen, und nicht besonderen Intensivierungsschritt.
	◦	Während ein kleines Kreissymbol ◦ auf einen besonders dynamisch intensiven ◦ Vorgang dieses allgemeinen Intensivierungs-schritts hinweist.
p	〃	Die Schreibweise in der Notenschrift für eine spezielle Aufschlags-Intensivierung besagt, wie es das Zeichen zweier von links unten nach rechts oben führender kleiner Parallel-Striche andeutet, dass außer dieser Intensivierung immer auch wenigstens eine geringe Trennung vorausgeht.
q	<	Für die Kompensations- und Orientierungsbetonung der Mitte <i>q</i> finden hier zwei verschiedene Zeichen Verwendung. Das kleine, etwas abgerundete Winkelzeichen, in Anlehnung an den eigentümlichen, stimmhaft spirantischen Kehllaut semitischer Sprachen, der durch starkes Zusammenpressen des Kehlkopfs erzeugt wird, /syrisch ‘e und arabisch ‘ain – hier besagt es, dass die bezeichnete Betonung impulsähnlich, wie auf einen besonderen Kräftedruck hin hervorgebracht - wird, und meist statisch, trocken, nicht dynamisch erfolgt.
	x	Das kleine Kreuz in Querstellung <i>x</i> bezeichnet dagegen einen eigentlichen rhythmischen Orientierungsschlag, der meistens mit einer nachfolgenden, ausschwingenden Ruhe verbunden ist.
		Die beiden, unter <i>q</i> angeführten, Zeichen werden auch bei Anfängen gebraucht - wenn ihre spezifische Charakteristik besonders ausgeprägt ist und dominiert.
r, s, t		vgl. n, o, p

(Vgl. auch Anm. 32)???

Binnenmetrische Gruppenbetonungen:

Die Zeichen für charakteristische, binnenmetrische Gruppenbetonungen entsprechen wie folgt den Symbolen der Spannungseinheit:⁶⁰



Oberstes System		
q		1) Im obersten System figuriert nur <i>q</i> , und zwar ein kleiner Strich zwischen der dritten und vierten Linie des Systems für einen etwas abgeschwächten Kompensations- und Orientierungs-Gruppenschlag.
System in der Mitte		
n		2) Die Zeichen des Systems in der Mitte werden sehr häufig verwendet: <i>n</i> , für die Sequenzierung einer binnen-metrischen Gruppe - ein kleiner Strich auf der dritten Linie.
o		<i>o</i> stellt die eigentliche allgemeine Intensivierung einer solchen Gruppe dar und wird mit einem kleinen Strich auf der zweiten und einem andern auf der vierten Linie geschrieben.
q		Der Strich zwischen der zweiten und der vierten Linie <i>q</i> , ist die in binären oder ternären Aufgliederungen von metrischen Strecken- ganz normale Kompensations- oder Orientierungs- betonung.

⁶⁰ Die Übersicht muss hier sehr vereinfacht dargestellt werden, auch vermögen die Ergänzungen, im Detail der analytischen Beschreibung, keinen eigentlichen Überblick zu verschaffen über die in der syrischen Musik tatsächlich zu verwendenden binnen- metrischen Gruppen-Spannungs- Zeichen; und trotzdem kann diese Übersicht schon einen Eindruck vermitteln, wie die plastische klingende Realität ganz grob gesehen eingefangen werden kann.

r		und <i>r</i> , ein kleiner Strich zwischen der zweiten und dritten Linie – meistens nach Kadenzen oder bei Schlüssen, und in einer Kombination mit einer der Stufen von <i>q</i> gebräuchlich - eine schwache, oft fast stumme Nachbetonung.
Unteres System		
n		Im unteren System, das die Intensiv-Stufen der binnennmetrischen Gruppen-Betonungen bringt, entspricht <i>n</i> etwa der Betonung <i>q</i> der abgeschwächten Stufe, obwohl es sich diesmal um eine mit Nachdruck betonte Sequenzierungs-betonung handelt.
o		Die Intensivstufe von <i>o</i> , je zwei kleine Parallel-Striche sowohl auf der zweiten, wie auf der vierten Linie, ist - so scheint es - in der Regel mit einer besonderen, vorausgehenden Trennung verbunden. Dieses Zeichen wird auch für eine allgemeine Intensivierung gebraucht, wenn diese auf eine besondere Trennung folgt. Die beiden Erscheinungsformen sind sich in der klingenden Realität sehr ähnlich.
q		Das intensive <i>q</i> , als langer Strich zwischen der ersten Hilfslinie unterhalb des Systems und der vierten Linie des Systems geschrieben, stellt eine besonders starke Kompensations- oder Orientierungs-Betonung einer binnennmetrischen Gruppe dar. Über die weitere Verwendung dieses Zeichens, vgl. Anm.32.
r		Das Zeichen für <i>r</i> intensiv, ein auf der zweiten, dritten und vierten Linie des Systems durchgezogener Strich, entspricht einer häufig bei Schlüssen verwendeten, starken Nachbetonung, meist in Kombination mit <i>q</i> - bei <i>r</i> intensiv wird allerdings besonders der nachfolgende Ruhecharakter hervorgehoben ⁶¹

Das binnennmetrische Gefüge, das heißt die Aufteilung metrischer Strecken-Einheiten, wird, was die Aufteilung und die Schreibweise anbetrifft, das binnennmetrische Gefüge, immer eine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Dies ist nicht nur eine Frage der Übersicht, sondern

⁶¹ Sowohl das normal gebräuchliche, wie auch das intensive *r*, werden auch für *q* eingesetzt, wenn im ersten Fall *q* besonders abgeschwächt, fast stumm ist, und im zweiten Fall mit *q* auch noch besonders die nachfolgende Ruhe ausgedrückt werden soll.

auch eine Frage der Treue zur empirisch erfassten Vorlage und zu deren jeweiliger Stilpartikularität.⁶² ⁶³ ⁶⁴

⁶² Eines der Kriterien innerhalb syrischer Stile besteht in der nachdrücklichen Betonung von binnennmetrischen Strecken-Einheiten. Ein solches kompositorisches Eingreifen muss geschrieben und aus der Notenschrift direkt erkannt werden können.

⁶³ Es trifft sich, dass die syrische Überlieferung in ihren besterhaltenen Traditionen eine stattliche Anzahl von gut ausgeprägten Melodien hinterlassen hat, die diesbezüglich gleichsam eine eigene Unterweisung enthalten und einige generell zu beachtenden Grundsätzen liefern. Die verschiedenen Typen von betonungs- und spannungsmäßigen Ausprägungen zwingen zur Beachtung und zum Vergleich von Gemeinsamkeiten einerseits, und von wichtigen, abweichenden Partikularitäten anderseits.

⁶⁴ Es sollte in diesem Zusammenhang noch eine besondere Gattung relativ häufig auftretender Impulse erwähnt werden, nämlich die statischen, trockenen, wie mit besonderem Druck hervorgebrachten Sonderimpulse verschiedener Stärke und Wichtigkeit, die zuweilen sehr kräftig sein können.

Mit Sonderimpuls wird hier eine Kategorie von isoliert auftretenden Betonungen bezeichnet, die für einen oder mehrere Zählschläge Geltung haben und wie vom regulären binnennmetrischen Aufteilen und Gruppieren unabhängig auftreten, die allerdings im rhythmischen Intensitätsgefüge oftmals eine Wende verursachen können.

Sonderimpulse

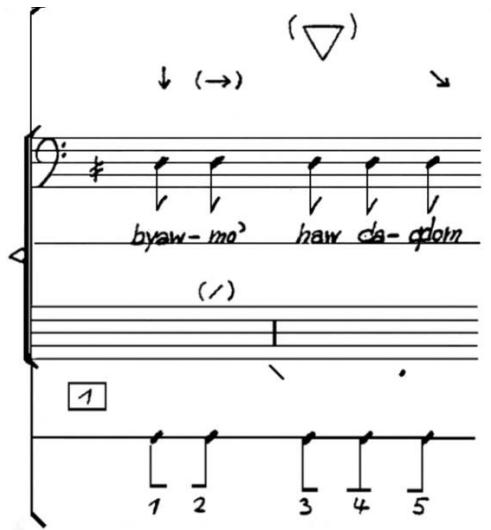


Diese Impulse sind hier nach Stärkegraden geordnet, welche sich an der normativen Schreibweise für binnennmetrische Gruppenbetonungen, siehe das System der Gruppenbetonungen, orientieren, oder an partikulären Betonungen, siehe die Partikular-Impulse.

	Das erste Zeichen entspricht der binnennmetrischen Gruppenbetonung für <i>q</i> -intensiv.
	Das zweite, ein Strich zwischen der ersten Hilfslinie unterhalb des Systems, ist der eigentlich, nicht-intensiv, trockene, statische Sonderimpuls. Kräftemäßig entspricht er der Betonung für normal gebräuchliches <i>q</i> von binnennmetrischen Gruppenbetonungen.
	Das dritte Zeichen ist ein partikulärer Sonderimpuls. Für diesen partikulären Sonderimpuls werden je nach dominanter Charakteristik auch die anderen Zeichen für partikuläre Anfangs- oder Kompensationsimpulse verwendet. Vgl. die Ausführungen über die erweiterte Verwendung der Zeichen von <i>m</i> und <i>q</i> bei partikulären Betonungen.
	Die Abschwächung des partikulären Sonderimpulses - als Punkt geschrieben - wird in der Analyse sehr häufig gebraucht und dürfte in der hier geringfügigen Abweichung und zusätzlichen Bedeutung, den sonstigen, normalen Zusammenhang und Gebrauch kaum beeinträchtigen.
	Soll zu den Sonderimpulsen noch zusätzlich eine vorausgehende Trennung geschrieben werden oder der mit dem Impuls verbundene Charakter einer Aufschlagbetonung – was z.B. unmittelbar vor wichtigen Kadenzzen innerhalb der Stücke sehr oft vorkommt – oder andere zusätzliche, und im Zusammenhang relevante Nuancen – dann wird auch diese Charakteristik ebenfalls noch dazuschreiben.
<i>Beispiele</i>	

2. Analytische Betrachtung

Feld 1⁶⁵



Der Aufbau des Rhythmus geschieht im konkreten Bereich von Spannungsfeldern. Das erste Feld ist dabei natürlich nur einer unter vielen Bausteinen; und trotzdem hat dieses erste Feld, wie aus dem Zusammenhang um Schlag 1.3 hervorgeht, eine gewisse Sonderstellung inne, weil hier rhythmisch, spannungsmäßig ein Prozess begonnen wird, der in Eingriffen und Gegenreaktionen konzentrisch-integrierend durch das ganze Stück hindurch wirkt.

Mit äußerst geringen Mitteln, vgl. dazu z.B. den Schlag 1.2, wird hier in kurzer Zeit ein plastisches Modell der Spannung geschaffen, das bereits eine sehr charakteristische Aussagekraft besitzt und in der typischen Prägung, wenigstens in nuce, schon die Realität und Lage der Spannungs-Dimension erkennen lässt.

a) 1.1 = Der erste Zähschlag hat den Charakter einer Anfangsbetonung. Vgl. den darüberstehenden Pfeil mit dem entsprechenden Symbol der Spannungs-Einheit.

b) 1.2 = Unter den Betonungen erscheint der zweite Schlag zunächst nur als rhythmische Durchgangsstufe zwischen dem ersten und dem dritten Schlag. In Wirklichkeit enthält dieser zweite Schlag eine schwache Intensivierung, die mit der nachfolgenden Betonung eng zusammenhängt.

Der Schlag wird von dem Phänomen der Spannung allerdings nur tangiert, nur so schwach berührt, dass diese geringe Spannungszunahme als Eingriff nicht ausreicht, um den Zusammenhang einschneidend zu verändern. Man könnte von einem Halbschritt der

⁶⁵ In dem hier gegebenen Rahmen, und von Zähschritt zu Zähschritt, wird die Organisation des Spannungsverlaufs je um einen Höhepunkt der Betonung wohl noch stark als eine kontinuierliche Sukzession von Einzelpunkten und -momenten empfunden werden. In der übergeordneten Betrachtung werden die Einzelmomente aber stark zurücktreten, denn die Felder werden dann nicht nur von ihrem jeweiligen Höhepunkt, sondern auch von ihrer gegenseitigen Abgrenzung her, als unverwechselbar selbständige Aufbaukomponenten erkennbar sein. Die Abgrenzung der einzelnen Felder voneinander wird kompositions-technisch durch die verschiedenen Trennungen mitbewirkt und unterstützt. Vgl. die Ausführungen über die Trennungen.

Trotz der starken Nivellierung durch die schrittweise Betrachtung besteht also immer die Voraussetzung, dass die einzelnen Felder ihre je eigene Qualität und Aussagekraft innerhalb des gesamten Spannungsverlaufs haben. Die Einsicht in die Zusammenhänge der später beschriebenen, höheren Einordnung der einzelnen Felder als qualitativ klar unterschiedliche, konzentrierte Spannungsmomente, wird dies noch besser erfassen helfen. Siehe das Kapitel über die Spannungsform.

Intensivierung

sprechen.

Diese relativ geringe Bewegung ist trotzdem nicht einfach unbedeutend. Einmal können aus der Häufung von solchen scheinbar unwichtigen Vorgängen oft erhebliche Intensivierungsunterschiede entstehen.

Zudem sollte in diesem Fall beachtet werden, wie der exemplarisch ausgearbeitete Spannungskontrast des ersten Feldes nur mit dem minimen Aufwand von Anfangsschlag und dieser geringen Intensivierung allein vorbereitet wird.

c) 1.3 = Der dritte Schlag - zuerst nur innerhalb des ersten Felds begrenzt gesehen: Ganz unabhängig von seiner Stellung und Bedeutung im größeren Zusammenhang bringt dieser Schlag schon einen ersten Gruppierungs-Höhepunkt, nämlich den Höhepunkt des ersten rhythmischen Feldes. Der Schlag ist als Hauptbetonung des Spannungsfelds, wie streckenmäßig, eine Art Mitte, und als solche auch eine erste gute Orientierung. Innerhalb des Feldes erscheint er als ergänzende Weiterführung zur Anfangsbetonung.

Nun birgt dieser Schlag, auch über den engen Zusammenhang im Spannungsfeld hinaus, eine wichtige Komponente:

Allein schon aus der rhythmischen Rücksicht heraus betrachtet, und ohne den tonalen Bezug, ist hier ein erster sicherer Standort gefunden worden, der auch für den gesamten weiteren Zusammenhang als Bezugspunkt feststehen und seine Bedeutung behalten wird.⁶⁶

Obwohl gerade in dem hier vorliegenden Fall dieser Schlag des rhythmischen Standortnehmens vom Sänger nicht mit besonderem Nachdruck betont oder eigens hervorgehoben wird – vgl. dazu auch die Anm. 41 - möchte man den Anfang, gerade dieses Schlags und seiner unmittelbaren Umgebung wegen, mit dem Vorgang des Anstimmens vergleichen und hier von einem rhythmischen Intonieren sprechen.^{67 68}

Vor Schlag 1.3 stehen im unteren System der Abbildung von Feld 1 zwei Zeichen. Die kombinierte Schreibweise in dieser Form dürfte jedoch eher selten sein.⁶⁹

⁶⁶ Dieser Schlag muss als rhythmische Spannungsstufe auch im Zusammenhang mit den beiden darauffolgenden Schlägen gesehen werden, welche die Bedeutung und die Wirkung dieser erreichten Stufe verlängern und vertiefen.

⁶⁷ Die repitierte, in gewissen Abständen wiederkehrende, rhythmische Standortbestimmung kommt im vorliegenden Stück relativ häufig vor. Sie ist zuweilen besonders ausgeprägt. Dies mag mit dem Formaufbau zusammenhängen, der sich trotz der überaus kunstvollen und reichen Ausarbeitung des Stücks, in seiner Urform als ein Reihungsmodell von litaneiartigen Einzelzeilen erweist. Das jeweilige rhythmische Standortnehmen erscheint dabei als eine offenbar immer wieder notwendige Neuorientierung.

⁶⁸ Der Vergleich mit dem Vorgang des tonalen Standpunktbeziehens drängt sich auf. Der Vergleich etwa mit einem vorderorientalischen Musiker, der beim Einspielen vor einer Improvisation einen konkreten tonalen Einstieg sucht. Er lässt dabei verschiedene Möglichkeiten anklingen, die er kurz streift. Wenn er den gesuchten Ort aber einmal gefunden hat, und bevor er in einem zu verwirklichenden, konkreten Rhythmus zum eigentlichen Stück anhebt, schlägt er diesen gerne nochmals an. Wie auch immer markiert und bringt er auf diese Weise zum Ausdruck, dass der tonale Ausgangspunkt jetzt feststeht.

⁶⁹ Zur normalen Kompensationsbetonung für binnennmetrische Gruppen, *q* - vgl. unter binnennmetrische Gruppenbetonungen: *q*-normal wird als Strich zwischen der zweiten und der vierten Linie des Systems geschrieben - muss hier ein Partikularimpuls für weiterführende Betonungen hinzugefügt werden. Der Sänger setzt zwar einen etwas hervortretenden Schwereakzent, der mehr, und etwas anderes ist als der nicht besonders hervorgehobene und auch nicht abgeschwächte binnennmetrische Kompensationsakzent *q*; dies darf aber auch nicht verwechselt werden mit einem Gruppen-Impuls *q*-intensiv.

Im unmittelbaren Vergleich mit Parallelen von rhythmischer Intonation der Standort- Neuorientierung im Stück, erweist sich diese Stelle am Anfang als bedeutend weniger geballt und massig. Vgl. etwa mit den Stellen und ihrem Kontext: "w'arȳm", 5.4, "w'aqssō", 11.3, oder "beh deyn", 27.1, usf.

In *q*-intensiv erfolgen immer ganz besonders Stau, Pressung und kräftige Entladung. Bei der Intensivstufe von *q* für Gruppen, wird die erwartete konzentrierte Aufschlagsbetonung vor der Hauptbetonung des Spannungsfelds

Damit sollen die etwas komplexen Umstände um 1.3, der exponiert wichtigen Betonung am Anfang des Stückes, festgehalten werden. Diese Stelle gibt nämlich dem ganzen Anfang den Charakter des zügigen, entschiedenen Ausschreitens, Vorwärtskommens, trotz Dehnungen, trotz Kräftenuancen; ohne die ausdrücklich-differenzierte Schreibung, würde die Natur dieses Vorgangs aus dem Schriftbild nicht zu erkennen sein.⁷⁰

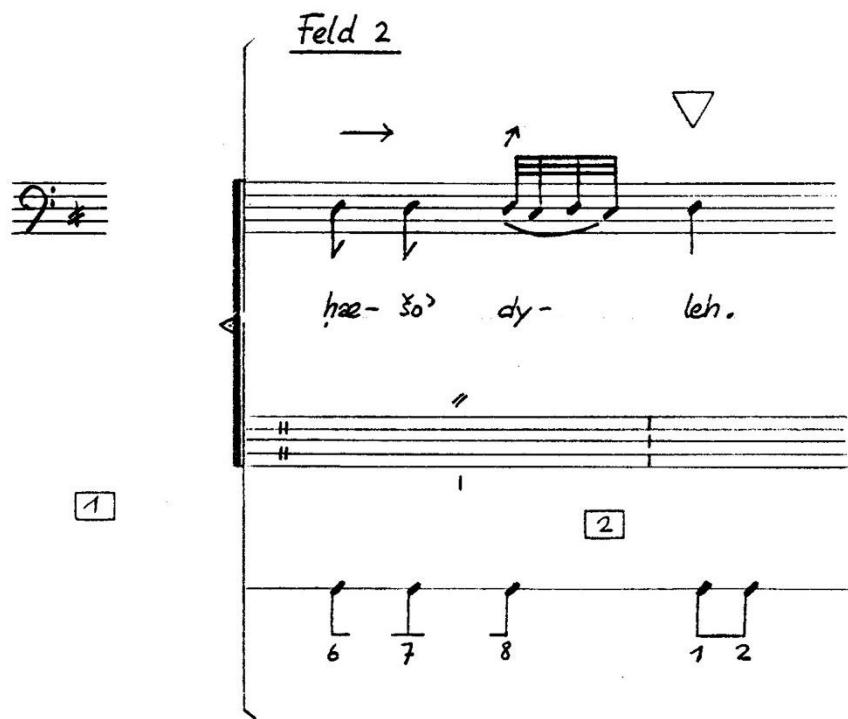
d) 1.4 = Der vierte Schlag ist ähnlich wie Schlag 1.2 eine Durchgangsbetonung. Hier wird jedoch die Spannung nicht erhöht, sondern sie wird trotz nachfolgenden Schritten gehalten. Genau gesehen sorgt nämlich hier und bei dem folgenden Schlag eine gestaltende Kraft dafür, dass das Niveau der Spannung nicht abfällt und auspendelt, sondern aufrechterhalten wird. Der Schlag gehört mit 1.5 zur Hauptbetonung 1.3, und stellt in dieser Dreierfolge - Anm. 38 - eine homogene Betonungsebene dar. Obwohl es sich um drei silbenmäßig getrennte Schläge handelt, dürfte das Gewicht der gemeinsamen Kraft drei gebundenen Schlägen entsprechen. Siehe dazu auch den nächsten Schritt.

e) 1.5 = Mit diesem Schlag wird die Einheit 1.3 bis 1.5 abgeschlossen, und zwar durch diese zweite und diesmal etwas trocken-impulsive und besonders abgehobene Nachschlagsbetonung.

Wenn der Schritt 1.4 noch als einfach enklatisch betrachtet werden kann, und innerhalb der Gesamtgestaltung in seinem Effekt kaum in Erscheinung tritt, so muss doch 1.5 als klar gestalteter Eingriff besonders erwähnt werden. Zur Erkennung im Gesamtzusammenhang wird diese Betonung hier durch den Punkt unterhalb des Systems als abgeschwächter Partikulärimpuls geschrieben.

gerne aufgeschoben - der Abstand vom vorausgehenden Zusammenhang wird erhöht und die Kraft der Hauptbetonung gesteigert.

Feld 2



Feld 2

5. Bemerkungen zum Hören von rhythmischen Strukturen (1983, 1 S.)

1983. Bemerkungen zum Hören von rhythmischen Strukturen

1. Rhythmische Strukturen können nur durch wiederholtes Erarbeiten festgelegt werden. Die Klarheit über die hintergründige Rhythmus-ausprägung von Stücken, wird auf diese Weise durch immer eingehendere Präzisierung, aus Überarbeitungen gewonnen.
2. Hörarbeit setzt eine nicht störende, geeignete Umgebung voraus, und auch eine gute Disposition des Hörenden.
3. Die persönlichen Hörkriterien müssen durch andere Musikanalytiker überprüfbar sein; eine allmähliche Standardisierung von Eigenschaften der rhythmischen Strukturen kann nur auf diese Weise, durch Teamarbeit erfolgen.
4. Die Kriterien des Hörens von geschriebenen Musikstücken müssen jenen entsprechen, welche aus der Transkription von vorwiegend traditionellem Musikgut gewonnen wurden. Die rein empirische Hörarbeit durch Transkription muss dabei objektivierendes Korrektiv bleiben und auf die Dauer zur eigentlichen Grundlage des systematischen Hörens von Rhythmusstrukturen werden.

Köln, den 19.03.1983

SCHMUTZ-SCHWALLER I.M.
Sprachrhythmus- und Melodieforschung
Marienplatz 55000 Köln 1

**6. Der rhythmische Aufbau eines Alt-Syrischen Qoló:
Melodie-typologische Studie zur Erfassung, Darstellung
und Einordnung syrisch traditioneller und verwandter
Ost-mittelmeerischer Kleinsysteme (1985, 115 S.)⁷¹**

⁷¹ The original manuscript was discovered in June 2021.

titre

« D E R R H Y T H M I S C H E A U F B A U
E I N E S A L T - S Y R I S C H E N Q O L Ö »

MELODIE-TYPOLOGISCHE STUDIE ZUR ERFASSUNG, DARSTELLUNG
UND EINORDNUNG SYRISCH-TRADITIONELLER UND VERWANDTER
OST-MITTELMEERISCHER KLEINSYSTEME

Ivar SCHMUTZ-SCHWALLER

[Zum Titel: "Qolō" (alt-syrisch), hier für "Gesang"]

I N H A L T

EINLEITUNG

M o n o g r a p h i s c h e E i n f ü h r u n g

1 PRÄLIMINARIEN

- 1.1 Anlass der Studie und der Grundlagenforschung
- 1.2 Geographischer Standort und analytische Betrachtungsweise
- 1.3 Das modale Prinzip

2 SYRISCHE MUSIK

- 2.1 Zum Begriff "syrisch"
- 2.2 Syrische Kunstmusik
- 2.3 Syrische traditionelle Musik
 - 1) Zur traditionellen Musik
 - 2) Syrische traditionelle Musik
 - 3) Syr.-trad. Musik und die von u. nach aussen wirkenden Kräfte
 - 4) Kunst-Stile innerhalb der syr.-trad. Überlieferungen

3 (SYRISCH-) ALTSYRISCHE MUSIK

- 3.1
 - 1) Anfänge systematischer Erforschung altsyrischer Traditionen
 - 2) Traditionelle alt-syrische Musik der syrischen Maroniten

3.2 ALT-SYRISCHE KLEIN- UND KLEINST-SYSTEME

- 1) Zu den Versionen
- 2) Die Faktur maronitischer Versionen
- 3) Alt-syrische Stile aus elementaren Bausteinen
- 4) Improvisation
- 5) Kategorien der traditionell alt-syrischen Musik

T y p o l o g i s c h e r T e i l

4 ZUR QUALITATIVEN ERFASSUNG OST-MITTELMEERISCH TRADITIONELLER MELODIEN
 (Erkenntnisse aus der Grundlagenforschung)

4.01 DIE BEACHTUNG DER RHYTHM. VORGÄNGE IM HINTERGRUND

- 1) Der Stellenwert der Rhythmus-Komponenten der Melodie
- 2) Eingehende Erfassung von rhythmischen Strukturen
- 3) Apparantes und nicht-apparentes Corpus der Melodie
- 4) Untersuchung konstitutiver Elemente. Rhythmische Felder

Die Bereiche im einzelnen:

4.1 ZUR ZEITAUFTEILUNG

- 1) Konkrete Grundraster-Folge und Zähschläge
- 2) Binäre und ternäre Zähleinheiten
- 3) Wichtige Faktoren im konkreten Zeitverlauf
 Positionen von Zähschlägen in Prioritätenordnung.
 Trennungen. Syntaktische Abschnitte. Metrische Strecken
- 4) Beispiel zur Zeitaufteilung
- 5) Vergleich zwischen der klingenden Gesalt der Melodie und den Zähleinheiten
- 6) Überblick zur Aufteilung der Zeit

4.2 KRÄFTE DER BETONUNG

- 1) Akzente und Impulse des apparenten und des latenten Corpus
- 2) Rangordnung von Betonungen allgemein
- 3) Die konkrete Rhythmus-Struktur der Melodie
- 4) Konstellationen mit Gruppierungen von Zähleinheiten
- 5) Darstellung von Rhythmen in strukturierter Schreibweise
 Darlegung. Kritische Anmerkungen. Erstes (alt-syrisches) Beispiel. Weitere (syrische und alt-syrische) Beispiele - mit tonalem Vergleich

- 4.3 RHYTHMISCHE SPANNUNG
- 4.4 DIE METRISCHE ORDNUNG
- 4.5 DIE SYNTAXE DES MUSIKALISCHEN DENKENS
- 4.6 DIE MELODIE ALS ORGANISMUS

[insgesamt 15-25 Seiten]

D r i t t e r T e i l

(Angewandte Typologie)

5 DER RHYTHMISCHE AUFBAU EINES QOLÖ-MAZMWRÖ

Aus 2 schon fertiggestellten Analysebänden wird eine Auswahl getroffen und mit kurzen Verbindungstexten versehen.
Der Qolö wird in den Teilspekten dargestellt. Eine detaillierte TRANSKRIPTION fasst die Aspekte zusammen.

[Umfang 40-50 Seiten]

A n h a n g

Bibliographie, Abkürzungen, Register

y85 329

E I N L E I T U N G

Die vorliegende Arbeit ist Teil einer Reihe von Untersuchungen zur systematischen Erfassung, Darstellung und Einordnung von prämodalen Melodiesystemen.

Hier wird zunächst ein einzelner syro-maronitischer Qolo, ein Grundgesang aus der Liturgie, in seinen verschiedenen rhythmischen Komponenten gezeigt. Dabei wurde aus einer geschlossenen Sammlung von rund 200 Stücken eine gut ausgeprägte, und was die einzelnen zu veranschaulichenden Aspekte betrifft, relativ übersichtliche Melodie ausgewählt. Die Wahl hat keine weitere Bedeutung; es soll von melodie-analytischen Gesichtspunkten aus betrachtet einfach ein gut erhaltener Gesang auf die verschiedenen grundlegenden Gegebenheiten der Rhythmusstruktur der Melodie untersucht und dann geschrieben werden. So gesehen hätte zu einer ersten Veranschaulichung des Problems, das es zu beschreiben gilt, ein Grossteil der Melodien der erwähnten Auswahl oder anderer Sammlungen diese Aufgabe ebenso erfüllt.

Die Problemstellung selbst wird zeigen, dass es in diesem Bereich vorerst prinzipiell des Einblicks in die Zusammenhänge der Grundlagen der Melodie bedarf. Die Tatsache, dass die traditionellen levantinischen und mesopotamischen Melodien bisher nur in Sukzessionen von Notenstufen geschrieben werden können, zeigt, wie dicht und komplex das Klangphänomen dieses Melodienguts in Wirklichkeit ist. Wo der Tonraum der wichtigsten Strukturstufen nur ganz wenige benachbarte Stufen beansprucht und innerhalb eines Stilareals jeweils eine Vielzahl von Stücken entstehen können, die im äusseren Erscheinungsbild hoch verwandt, obwohl nicht identisch sind, wird man wesentliche Eingriffe in die Gestaltung der Kompositionen in der Anlage des Rhythmus suchen müssen. Wo soll nun aber die Erfassung des Rhythmus ansetzen? Wie können die vielen Schattierungen und Ebenen von Betonungen unterschieden werden? Wie soll es überhaupt gelingen, die fast unbegrenzten rhythmischen Kombinationen und Klammertechniken in orientalischen Stücken einzufangen?

Ohne auf andere Erfassungsmethoden einzugehen wird hier ein Verfahren vorgestellt, welches von der Melodie als einem pro-biologischen, als einem lebendigen Organismus ausgeht. Die Melodie in ihrer gesamten Anlage genommen, kann danach virtuell immer ein sehr hoch entwickeltes Korpus sein, dessen Aufbaukomponenten vielgestaltig und untereinander verquickt sind. Die im täglichen Gebrauch von Dorf und Kult häufig verwendeten festgewordenen Formen der Kleinkunst werden in der Regel nicht sehr hoch entwickelt sein; es gilt jedoch zu bedenken, dass diese insgesamt einen vielseitigen Reichtum ausmachen. Die Kenner der Levante und Mesopotamiens werden zudem bestätigen, dass sich die Musiker da, wie auch immer, leicht gering-

ster Formen bedienen und diese zu grösseren Ganzheiten zu verarbeiten verstehen. – Der Begriff vom Organismus entstammt einer Reihe von Beobachtungen, die in den siebziger Jahren an Melodien aus dem erwähnten Grossbereich gemacht wurden. In einer langjährigen, schwierigen Grundlagenforschung mussten die einzelnen Faktoren dazu überprüft und ausgearbeitet werden. Mit dem Versuch, den Rhythmus von Melodien mit modalem Ansatz im ersten Stadium zu schreiben, wurde auch ein Prozess ausgelöst, dessen Aspekte zu klären nur im grösseren Umfeld und in einer Gesamtbehandlung möglich war.

Bevor über einzelne Kompositionsprinzipien berichtet werden kann, muss also über die Grundlagen der Melodie generell gesprochen werden. Dies soll im hier gegebenen Rahmen geschehen.

M o n o g r a p h i s c h e r T e i l

1

P R Ä L I M I N A R I E N

- 1.1 Anlass der Studie und der Grundlagenforschung
- 1.2 Geographischer Standort und analytische Betrachtungsweise
- 1.3 Das modale Prinzip

1.1 ANLASS DER STUDIE UND DER GRUNDLAGENFORSCHUNG

Im Ansatz gehen die Arbeiten zur Erfassung und Darstellung monolithischer Kleinsysteme des Ostmittelmeers von einem Anliegen aus, welches Marius SCHNEIDER in seinen Kollegs und Seminarien, vor allem jedoch in der Vorlesung zur Melodietypologie zum Ausdruck gebracht hat. Er war sich bewusst, dass unsere Mittel, traditionelle mittelmeerische Melodien zu schreiben, sehr unzulänglich sind. Er bat seine Schüler, Vorschläge einzubringen und zu versuchen, Melodievorlagen immer wieder von den Enden her zu verstehen und so zu erfassen. Als Hilfe zur genaueren Bestimmung der Takte, im je gegebenen Zusammenhang der "Periode", wendete er bekanntlich die asymmetrische Teilung an(1).

Die Versuche, Melodieverläufe durch synoptische Darstellungsweisen zu veranschaulichen, gehen ebenso weitgehend auf ihn zurück.

Nun erfuhr die Erfassung von Josef KUCKERTZ hier eine einschneidende Neuorientierung und Vertiefung, was die hier erwähnten Arbeiten entscheidend beeinflusst hat. Es geht um die Beobachtung von Vorgängen in der Gestaltung der Melodie parallel zur konkret verlaufenden Zeit. Dem wendigen Abstraktionsvermögen wird es wohl immer leicht gelingen, in Melodien irgendwelche schönen Aspekte und Über-einstimmungen zu finden; das Studium der Komponenten anhand des konkreten Zeitverlaufs ist dagegen eine sehr mühsame Arbeit. Die langwierigen Forschungen und Überprüfungen wurden schon deshalb notwendig, weil die herkömmlichen Erfassungsmethoden, allein genommen, versagten, wenn es darum ging, in orientalischen Klein- und Kleinst-Systemen, in den kurzen zeitlichen Folgen, die wie im Nacheinander von Stadien seriell gereiht sind, eine kohärente Ordnung zu finden. Dort entstehen die Gestaltungsbogen in einem tonal ganz engen, homogenen Rahmen, aus dauernden Verkettungen von gegenseitig sich höchst ähnlich erscheinenden Kurzfiguren und wie aus einem rhythmisch untentwirrbaren Knäuel. In dem Versuch, die "Flut von Betonungen" zu ordnen, erschien die Forderung von Herrn KUCKERTZ, nach einer exakten Erfassung zum konkreten Zeitraster, zunächst als eine fast unüberwindliche Schwierigkeit. Aus der hier bezogenen Sicht erhält sie allerdings jetzt die Bedeutung einer wichtigen Kehre: Sie hat die langjährige Grundlagenforschung unmittelbar ausgelöst und scheint den Weg zum sicheren Studium traditioneller levantinischer oder verwandter Systeme, und vor allem auch zur Handhabung des Rhythmus der Melodiekompositionen, zu öffnen.

(1) Vgl. die Ausführungen zum Metrum, in Paragraph 4.4

1.2 GEOGRAPHISCHER STANDORT UND ANALYTISCHE BETRACHTUNGSWEISE

Der konkrete geographische Standort, von wo aus sich die Studien dien orientieren, sind Ortstraditionen auf altsyrischer Basis, besonders Dörfer der nordöstlichen Libanon-Berge(2).

Den Anlass für weitere zusammenhängende Einzeluntersuchungen haben Grundgesänge aus syro-maronitischen Liturgien gegeben(3).

Schon in der Vorbereitungszeit zu den ersten Aufnahmen, und vor allem noch aus der Arbeit in der Explorationsphase, ergab sich, dass sich der Zugang zum musikalischen Aufbau der Melodien nicht ohne ständige Vergleiche mit verwandten Stilen bewerkstelligen lässt.

Verschiedene, unmittelbar zusammengehörige Erkenntnisse, die, einzeln genommen, für die Wissenschaft nicht neu sind, bekamen bereits aus den ersten Auswertungen einen jetzt wichtigen Stellenwert, z.B. die Tatsache, dass in Ortstraditionen Stücke, die in Gottesdienst und Dorfalltag Verwendung finden, deckungsgleich sind, oder aber die auffallenden kompositorischen Gemeinsamkeiten von solchen traditionell täglich verwendeten und religiösen Formen über die ganze zusammenhängende Ebene des syrischen östlichen Mittelmeers hin, oder auch die Feststellung eines geistig voll durchdachten, ausgewogen formenden Gruppierens und "Zählens" der Musiker im Hintergrund der Melodien - usf.

-
- (2) Was mit altsyrischer Basis gemeint ist, wird genauer zu umschreiben sein. - Die Forschungsarbeiten wurden begleitet von einer Aufnahmetätigkeit, die Weihnachten 1971 begann und im Herbst 1976 einstweilen abgeschlossen wurde. Es sind weiterhin vor allem auch Sammlungen von eigenständigen Klöstern, Einzelsammlungen von Mönchen, Priestern, Diakonen des Libanon, dann von mehreren Ortstraditionen der Südost-Türkei - vorwiegend in Gemeinden von Aleppo und El-Qamishlyie aufgenommen - und von Traditionen des Nord-Iraks einbezogen worden. Die Ortstraditionen umfassen womöglich immer die Gebetszeiten des ganzen Jahres und sehr viele Gesänge aus dem Dorfalltag, mit Frauen und Männern einzeln oder abwechselnd aufgezeichnet. In Syrien kommen dazu Kleinstücke, Kultgesänge des Islam und Aufnahmen mit religiös-esoterischen Gruppen - immer mutmasslich spezifisch syrischer Tradition.
 - (3) Die Forschung geht vorwiegend von zwei zusammenhängenden Projekten aus, welche die Deutsche Forschungsgemeinschaft ermöglicht und gefördert hat. - Herr Dr. Michael BREYDY, Libanon, hat ausser kirchenrechtlichen und theologie-geschichtlichen Abhandlungen, die Syro-Maroniten betreffend, auch liturgische Texte aus dem Wochenbrevier publiziert, Bibl.[28], und sich zudem für eine vertiefte Oberprüfung der betreffenden musikalischen Traditionen persönlich eingesetzt.

Aus dem Zusammentreffen verschiedener Aspekte, und von den Elementen her gesehen, ergab sich für den Forscher darauf hin ein neuer Standpunkt der Betrachtung der Kompositionen.

Aus der Fragestellung nach der Einbettung im geographischen Raum und der Tonraum-Entfaltung der Melodien drängten sich immer klarer vorläufige Arbeitshypothesen auf: "Syrien-Mesopotamien", und, "prämodal", "frühmodal" (5).

Der Standpunkt wird deshalb als "neu" bezeichnet, weil nun über die Grenzen von eigenständigen ethnischen, geographischen Rücksichten oder noch über je persönliche musikalische Entwicklungen (von mehr oder minder begabten Musikern) hinweg zusammenhängende Gemeinsamkeiten beobachtet wurden, die in ihren elementaren Prägungen eine abgeschlossene monolithische Einheit bilden und alle heterogenen Erscheinungsformen abweisen (6); die je gegebene Eigenständigkeit und der Reichtum von einzelnen Traditionen wird dadurch selbstredend nicht in Frage gestellt. Gerade der Umstand, dass es inmitten von äußerst reichen Entfaltungen und Richtungen von Musiktraditionen rein homogene, optisch gleichsam durch zentripetal wirkende Kräfte gehaltene Überlieferungen gibt, die ohne jede plagalen Zusätze bestehen und zum Teil hoch entwickelt sind, lässt die einzelnen Stile, wie je von einer Mitte her angeordnet, als vielfältige konzentrische Kreise erscheinen.

Im typologischen Teil dieser Arbeit wird u.a. gezeigt, dass das homogen Monolithische insgesamt, von der Melodieanalyse her zu einem wichtigen Kriterium wird: Von verschiedenen Aspekten und Stufen der Melodie-Untersuchung aus wird eine genaue Beobachtung von heterogen-fremden Vorgängen, Teilen und Zusätzen möglich gemacht. In diesem nun klar umrissenen Rahmen – wo es keine Ausweichmöglichkeiten mehr gibt und Einschübe von musikalischen Nebenaussagen ja immer noch innerhalb dieses Rahmens gebildet werden müssen – können nun Melodien in sehr streng gehaltenen Analyseverfahren einzeln betrachtet, eingeordnet und verglichen werden.

(4) Vgl. dazu den Paragraphen 2.1, Zum Begriff "syrisch". –

(5) Vgl. den Schluss des Paragraphen 1.3, Das modale Prinzip.

(6) Es ist ganz erstaunlich, dass für die Forschung wichtige Elemente und erhebliche Teile von Traditionen, bildlich gesehen wie ungetrübte Grundwasseradern, unter einer Decke von allen erdenklichen musikalischen Bewegungen und Einflüssen bewahrt worden sind. Es gibt fugenlos kompakte Systeme, die, auch über sehr lange Zeiträume hinweg gesehen, wichtige Veränderungen kaum erfahren konnten.

1.3 DAS MODALE PRINZIP (vorwiegend tonale Betrachtungsweise)

Bevor über die syrische Musik gesprochen werden kann, muss auf den musikalischen Prozess des modalen Prinzips hingewiesen werden. Er hat in der ostmittelmeerischen Melodiebildung einen zentralen Stellenwert inne.

Die arabische oder modale Kunstmusik und ihre hintertergründig tragenden Entfaltungskomponenten stehen in dem hier gegebenen Kontext nicht zur Debatte. Trotzdem wird man in der Behandlung von älteren, im Vordern Orient gewachsenen Kompositionssformen unvermeidlich immer wieder auf eine mit modalen Stilen gemeinsame Schnittstelle der Faktur stossen, besonders auf den rein musikalisch sehr wichtigen Vorgang des immanent-modalen Gestaltens(7).

Das arteigene Prinzip der modalen Melodiebildung ist vor allem im Zusammenhang mit Gross-Entfaltungen vielfach beschrieben worden. Darüber gibt es in einigen Handbüchern und andern Veröffentlichungen zum Teil sehr aufschlussreiche Vergleiche und Definitionen. Die Autoren haben dafür verschiedene Namen, aber meistens wird vom modalen Prinzip gesprochen oder auch noch von der (je

(7) Die spezifische Art modularer Melodiebildung zeichnet sich schon durch einen fortwährend integrierenden Prozess aus. Dies muss offensichtlich eigens betont werden: Die Schwierigkeit besteht darin, zu verstehen, dass in dieser Musik nicht dauernd Formeln aneinander gereiht werden, sondern dass aus einem ihr innewohnenden Grundprinzip der Einheit heraus immer wieder neu Wendungen entstehen und gestaltet werden können. Aus konkretem Anlass und unter Beachtung von Ausführungen Baron R. D'ERLANGERS hat Jan REICHOW in seiner Untersuchung über die Entfaltung eines Kernmodells aus dem Maqām 's-Sykāh diesbezüglich einige grundsätzliche Hinweise gegeben – falsche Voraussetzungen im Hören scheint gerade das europäisch geschulte Ohr mit sich zu bringen. Bibl.[21], Textteil, vgl. Einleitung, wie p.36 und Zusammenhang. – Einem persönlichen Hinweis des türkischen Komponisten und Musikgelehrten, Ahmed Adnan SAYGUN, gemäss, ist es vor allem – und natürlich nicht ungeachtet der weiteren Komponenten – die Art der Fortbewegung, die die modale Musik, den andern Prinzipien von Melodiebildung gegenüber, als solche auszeichnet. Auch in grossen Entfaltungen bewahren die musizierenden Künstler dabei ein Gleichgewichtsempfinden, das sie nach Art von Pendelbewegungen je vorwärts oder rückwärts schreiten lässt. Selbst das Ansprechen und Verketten von verschiedenen Skalen, aus dem Standort einer Modusfamilie der altüberlieferten Kunst heraus geschieht demnach noch auf diese Weise.

prägenden, modalen) Melodieeinheit (8).

-
- (8) Dazu einmal aus der Sicht der arabischen Musiktheorien, in den Ausführungen von Rodolphe D'ERLANGER, Zusammenfassung und Beschreibung des modalen Kernstücks, und dann aus der Perspektive des europäischen Analytikers, bei Josef KUCKERTZ, jetzt über die erste Entfaltung im Teilstück hinaus, Begriff und Definition vom Melodiemodell:
- ~ 1. Nach Baron R. D'ERLANGER bilden die Tonstufen einzelner Skalen eine Substanz, die durch bestimmte gegenseitige Beziehungen der Stufen Formgestalt erhält. Durch einen andern determinierenden Vorgang, nämlich der Bewegung, werden, in Haltepunkten und bis zum endgültigen finalen Punkt der Ruhe hin, diese Substanzen mit Leben erfüllt. – Was die ersten Beziehungen der Tonstufen untereinander betrifft, beginnt sich das entscheidende Prinzip schon bei drei konkret gegebenen Stufen abzuzeichnen. Es wird sich durch eine weitere, vierte Stufe, stabilisieren und mit der fünften völlig charakteristisch ausprägt sein. Nach D'ERLANGER fußt aber die ganze arabische Kunstmusik im Kern auf einem solchen, grundlegenden Melodieprinzip des Modalen. Es entsteht aus den wechselseitigen Beziehungen der "Melodie-Moleküle", wie er sie nennt, und im Zusammenhang mit dem Vorgang der Bewegung und Ruhe. Es lässt sich nach ihm mutmasslich auf griechisch-römische oder alt-arabische Ursprünge zurückführen, jedenfalls ist es mit den fünf prägenden Tonstufen als modale Einheit schon voll ausgebildet; darüber hinaus beginnt sich jeweils immer eine neue Einheit abzuzeichnen. Vgl. Bibliographie [02], La Musique Arabe, Bd.5, pp.69 ss., 99 s.
 - ~ 2. Professor KUCKERTZ erläutert in seiner Habilitationsschrift Gemeinsamkeiten in der vorderorientalischen Kunstmusik. Dort findet sich auch die genaue Umschreibung des modalen Melodiemodells als einer Einheit, die in der Vorstellung des Musikers im Hintergrund stets gegenwärtig bleibt. Das Melodiemodell, das selbst aus mehreren Gliedern bestehen kann, findet seine Verwirklichung jeweils als konkrete Klangfassung in einzelnen Tonreihen. Die verschiedenen Ausführungen sind Individuationen des Modells und stellen es "im Gewande wandelbarer Verzierungen, spezieller Metrisierungen sowie besonderer tonaler und formaler Ausgestaltungen" vor. Die Reihen-Teilstücke werden einmal "authentische" und "plagale" oder generell – und im horizontalen Verlauf einer Melodieentfaltung betrachtet – übereinander geschichtete Quart- und Quintintervalle ... sein, und ihrerseits intervallmäßig wiederum verschiedenartig ausgestaltet. Vgl. Bibl.[13], Form und Melodiebildung..., Bd.1, Darstellung, pp.51 ss. – Vgl. auch den Zusatz: "Jedes Melodiemodell ist eine in sich geschlossene Einheit, auch wenn es sich in mehrere Glieder zerlegen lässt. Sein Ambitus beträgt durchweg 1 Terz bis 1 Quint, selten eine Sext." (Aus: Gemeinsamkeiten der tunesischen, ägyptischen, persischen und türkischen Kunstmusik.

Es wird hier nun mutmassend der Standpunkt vertreten, dass in den existierenden alten traditionellen Überlieferungen des Vordern Orients - immer der engen, monolithischen Art - bereits im wesentlichen wie in nuce das enthalten sein kann, was sehr viele arabische Theoretiker und Praktiker in je eigenen Positionen und Umschreibungen immer wieder übereinstimmend als das zentrale Prinzip der modalen Melodieentfaltung bezeichnen - dieses ist jedenfalls in sehr vielen Kleinstücken zu finden. Wenn auch nur gehalten und auf engem Raum straff organisiert, kann sich dennoch kompositorisch-entfaltungstechnisch analog das ereignen, was sich in den grossen modalen Kunststilen vergleichbar frei und weit nach aussen hin entwickelt und vermehrt. Vereinfacht gesehen kommt die tonale Entfaltung dabei sehr häufig durch erste Schritte von einer Mitte her zustande. Auf Eingriffe der Bewegung in der einen Richtung folgen kompensierende Schritte der Gegenbewegung. Der tonale Rahmen wird auf diese Weise, in Variationen je typisch, auf- und wieder abgebaut.

Die Bezeichnung "prae-modal" (ante-, vor-, früh-modal) dürfte dann für die behandelten Systeme nicht unangebracht sein - von der Beziehung zum modalen Prinzip her sogar "eng-modal" oder ähnlich.

Vorlesungsmanuskript, 1970/71, p.1) -

In einem Aufsatz über charakteristische Gemeinsamkeiten in indischer, persischer und arabischer Kunstmusik wird das Modell ebenso als eine grundlegende Mustervorlage zu variierten Konkretisierungen beschrieben: "This basic melodic pattern, always present in the mind of the performing musician, is the background of melodic organization. From the opposite point of view the performed melody is perceived as a succession of numerous realizations of the basic melodic pattern". Ders. Bibl. [14], Oriental Music. Characteristics..., p.18 . - Vgl. auch Anm. 11b .

2

S Y R I S C H E M U S I K

2.1 Zum Begriff "syrisch"

2.2 Syrische Kunstmusik

2.3 Syrische traditionelle Musik

- 1) Zur traditionellen Musik
- 2) Syrische traditionelle Musik
- 3) Syr.-trad. Musik und die von u. nach aussen wirkenden Kräfte
- 4) Kunst-Stile innerhalb der syr.-trad. Überlieferungen

Die Bezeichnung "syrisch" dürfte einiges Kopfzerbrechen bereiten; sie ist nicht eindeutig! In der Orientalistik wird sie oft auch synonym verwendet für altsyrisch, für assyrisch oder noch für aramäisch – etwa in Bezug auf ostaramäische Literatur... "Syrisch" bleibt ein Oberbegriff; der jeweilige Zusammenhang muss klarstellen, für was er eingesetzt wird. In der Musik ergibt sich aus dem heutigen Stand der Betrachtung und in den Untersuchungen im Zusammenhang mit Ortstraditionen insofern eine Begriffsklärung, als "syrische Musik" im Gegensatz zur altsyrischen Musik (eine Ausnahme bildet die Musik der Syro-Maroniten – vgl. Anm. 10c) im eigentlichen Sinne die von der Kleinkunst her genährten und geprägten traditionellen und unmittelbar verwandten Formen "Syriens" bezeichnet – d.h. eines nun noch genauer zu umschreibenden Raumes.

Die Musik dieses Areals ist mehr als ein zufälliges Zusammentreffen verschiedenster Formen und Äusserungen in dem gerade jetzt und heute betrachteten politischen Syrien. Auch die Musik hat eine ihrer arteigenen Weitergabe entsprechende geschichtliche Entwicklung genommen; man wird in der Forschung von einer solchen niemals absehen dürfen, und es geht uns ja u.a. gerade darum, die konstitutiven Gegebenheiten, die Merkmale und Partikularitäten einer syrischen, in konkreter Geschichte verwurzelten Musik näher kennen zu lernen und zernen zu können. Über die Verwendung für die Bereiche der heutigen Syrisch-Arabischen Republik hinaus wird "syrisch" für den kulturhistorischen Raum Syrien gebraucht. Dieser wird in der Archäologie als Gebiet "zwischen Kleinasien, Mesopotamien und Palästina gelegen und nach Westen hin durch die Küste des Mittelmeers auf natürliche Weise abgegrenzt" definiert(9). Obwohl natürlich keine direkte Verbindung zwischen der Musik und ihrem Werden einerseits und archäologischen, geschichtlichen Plätzten und Daten anderseits hergestellt werden darf wird man diese Eingrenzung im Falle der syrisch-traditionellen Musik, unter leichten Einschränkungen, was die Randgebiete betrifft, als losen Rahmen in etwa so übernehmen und vorsichtig von einem Mutterland der syrischen Musik sprechen können. Ob dabei auch angrenzende Teile des traditionellen Mesopotamien direkt einbezogen werden müssen oder nicht, wird in diesem Zusammenhang nicht untersucht. – Die Verzweigungen der prämodalen alt-syrischen Musik müssen eigens behandelt werden(10a-c).

(9) So, und in geschichtlichen Zusammenhängen im einzelnen noch genauer definiert, bei Horst KLENGEL: Geschichte und Kultur Altsyriens. Verlag Anton SCHROLL, Wien und München 1980, pp.9 ss. – Es kommt also u.a. auch das Gebiet der Republik Libanon dazu..., cf.!

(10a) Direkte stilistische Parallelen von prämodaler altsyrischer Musik aus Syrien und dem Libanon scheinen sich zur prämodal altsyrischen Musik Mesopotamiens zu erge-

ben – oder zu nördlichen(?) Teilen Mesopotamiens – wobei wohl zu beachten ist, dass es sich nicht grundsätzlich um altsyrische Musik handelt; die Musik zu altsyrischen Texten kennt bekanntlich noch eine ganz andere Verbreitung und hat u.U. nichts mehr mit der traditionell syrischen Musik zu tun.

- (10b) Für Musiktraditionen zu altsyrischen Texten generell und ohne nähere Erläuterungen weiterhin die Bezeichnung "syrische Musik" zu gebrauchen ist verwirrend: Die Musik mag in der Orientalistik diesbezüglich eine Outsiderstellung einnehmen: wenn im kulturhistorischen Zusammenhang von "syrischen Texten" gesprochen wird, so ist in der Orientalistik wohl allgemein zu verstehen, dass es sich um altsyrische ... Texte handelt; die analoge Bezeichnung für die Musik zu gebrauchen, ist jedoch missverständlich, wenn nicht falsch. Anders als in Archäologie und Geschichte kann in der Musik nicht von verbindlichen Anhaltspunkten und Fakten zu einem geordneten geschichtlichen Nacheinander ausgegangen werden und die Musik kann nicht einfach mit fixierten, fest niedergeschriebenen Dokumenten und Textstücken verglichen werden – die Kriterien für die musikalischen Überlieferungen, für Konstanz und Einflüsse, sind spezifische, eigens zu beachtende Größen. Noch kann nicht gesagt werden, die "Schichten" der Musik seien schon erschöpfend untersucht worden; es liegen noch nicht einmal die genauen (rhythmischen!) Bausteine und ihre elementaren Zuordnungen fest. Was wir jedoch können, ist, die im zusammenhängenden "syrischen" Raum traditionellen Erscheinungsformen zu erfassen und durch Vergleich und Ausschluss das genuin Syrische und seine Verzweigungen näher zu bestimmen. Sicher wird man dann von den heute existierenden Musiktraditionen zur altsyrischen Sprache sagen können, ob sie mit der im "syrischen" Raum überlieferten und verwurzelten traditionellen Musik überereinstimmen oder nicht.
- (10c) Im Fall der Syro-Maroniten der Republiken Syrien und Libanon ist als Unterscheidung hinzuzufügen, dass diese musikalisch ebenfalls zum Mosaik der traditionellen syrischen Überlieferungen gehören. Altsyrische Musik wird zwar auch da speziell heißen: eine Musik in Verbindung mit altsyrischen Texten. Wo diese aber als in die Symbiose "syrisch-traditionelle Musik" einbezogen betrachtet wird, entspricht auch sie im vollen Sinn unserer Begriffsbestimmung "syrisch".
Vgl. dazu Kapitel 3.1, (Syrisch-) Altsyrische Musik.

2.2 SYRISCHE KUNSTMUSIK

Arabische Kunst- und Unterhaltungsmusik im weitesten Sinne werden im heutigen Syrien natürlich auch gepflegt. Von der analytischen Betrachtung der Melodien her gibt es aber noch spezifisch eigene, "höher" entwickelte syrische Kunst-Entfaltungen, und, in einem direkten Austausch von traditioneller Überlieferung und Kunstmusik, eine wurzelhaft syrische Melodiebildung. Es dürfte jedoch selbst für syrisch-arabische Berufsmusiker nicht leicht sein, eine solche syrische Kunstmusik in genauen Abgrenzungen zu umschreiben; häufige persönliche Nachfragen bestätigen dies. Anders ist es mit dem Bewusstsein einer Interaktion, der dauernden gegenseitigen Befruchtung von Kunst- und Kleinform-Elementen.

Es ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, wie Jan REICHOW in seiner Dissertation die Transkriptionen angeordnet hat. Dort als Volksliedmelodien bezeichnete syrische Stücke sind an den Anfang gestellt: Melodieteile und -elemente in Anlehnung an syrisch-traditionelles Melodiengut bilden den Kern von gesungenen und instrumental begleiteten Improvisationen. In den Erläuterungen wird ein Terz-Ambitus-Modell vorgestellt, welches vorwiegend als für den Maqām 's-Sykāh typisches Genus-Modell betrachtet werden kann. Insofern dies ohne minutiöse Berücksichtigung der rhythmischen Komponenten überhaupt möglich ist dürfte dabei klar werden, welchen zentralen Stellenwert das Genusmodell in Verbindung mit traditionell syrischen Melodieelementen haben kann. Dies wird nun an verschiedenen Entfaltungen und Verzweigungen aus 's-Sykāh... an arabischen Stücken verfolgt(11a/b). – Zum Kunstbegriff vgl. auch den Paragraphen 2.3 4, Kunst-Stile...

-
- (11a) Vgl. Bibl.[21], Die Entfaltung eines Melodiemodells ..., Notenteil. (Vgl. p.10 und Kontext). – "Daher stehen syrische Volkslieder, die hauptsächlich auf diesem Kernmodell beruhen, am Anfang der Arbeit; die darauf folgenden Beispiele zeigen die allmähliche Entfaltung des Kerns der Melodien mit grösserer Ambitus und weiter gespannter Formgebung". Ibid. p.3 . –
- (11b) Zum tonalen Bezug sei noch auf eine Umschreibung hingewiesen, welche für die syrische modale Melodiebildung als bedeutungsvoll erscheint, weil von einem primären und sekundären Rahmen des Genus die Rede ist. "Wenn man jedoch nicht von der Abstraktion der Skala, sondern vom Konkreten, vom Melos, ausgeht, so erscheint der Ambitus des einzelnen Genus – die Melodie kann dessen Grenze überschreiten ohne dieses eigentlich zu verlassen – weniger wesentlich als die melodische Struktur des Genus, die den Kern melodischer und das heisst zugleich formaler Erweiterungen bildet". Ibid. p.2

2.3 SYRISCHE TRADITIONELLE MUSIK

1) Zur traditionellen Musik:

In seinen geschichtlich integrierenden Darstellungen der arabischen und islamischen Musik im Oberblick hat Simon JARGY ausser der *musique savante*, den Kunstmusikformen, auch die *musique populaire* einbezogen, traditionelle Überlieferungen und Folklore(12). Er spricht von "dieser anderen Form des arabischen Erbes", der er auch entsprechend Beachtung schenkt. – Eine wachsende Aufmerksamkeit für die "ländliche Musik...und Formen des Singens in Verbindung mit dem Leben im Alltag" war bereits einer Schlussresolution des 1. Internationalen Kongresses für arabische Musik, 1932, zu entnehmen: Leider seien die Gesänge aber meist unzureichend bekannt, sagt diese Resolution, dabei seien sie schon deshalb von Interesse, weil sie alter einheimischer Tradition seien; und wegen ihres Alterscharakters erlaubten sie darüber hinaus noch, die klassische Musik besser zu verstehen(13).

Herr JARGY führt eine Menge von regionalen oder weitherum verbreiteten Gattungen und Untergattungen auf, die er z.T. ausführlich beschreibt; er fügt jedoch hinzu, es sei sehr schwierig, die authentischen volkstümlichen Formen auf der einen Seite von der Kunstmusik und auf der andern von den Nachahmungen, die er "*simili-populaires*" nennt, zu unterscheiden (14).

Es dürfte vor allem schwierig sein, sich in den Bezeichnungen und Namen, die vielerorts – und oft widersprüchlich verwendet werden, zurechtzufinden; dies betrifft dann nicht nur die Kunstformen(15), sondern ebenso die volkstümlichen und die neueren "angereicherten" und kommerziellen Arten, wobei alte Begriffe – oft wahllos – einfach übernommen werden. Die entsprechende Beurteilung der Situation hängt, wie so vieles in dieser Materie, sicher einfach mit der Schwierigkeit der Erfassung und Einordnung der Melodien selbst zusammen.

-
- (12) Man wird die beiden Arbeiten dieses Autors, in Band 1 der *Histoire de la Musique*, *Encyclopédie de la PLÉIADE*, Bibl.[12], und im Band 1436 der Taschenbuchreihe *Collection «Que sais-je?»*, Bibl.[11], gemeinsam betrachten – sie ergänzen sich.
 - (13) Simon JARGY spricht in diesem Zusammenhang sowohl bei arabischen wie bei westlichen Musikgelehrten von Vorurteilen und von einer bestimmten Einstellung der Betrachtung, die das systematische Studium der traditionellen arabischen Musik bis dahin verhindert hätten. Vgl. Bibl. [11], *La Musique Arabe*, pp.97, ganzer Zusammenhang
 - (14) Op.cit. «PLÉIADE», Bibl.[12], p.560
 - (15) Zur Mehrdeutigkeit vgl. z.B. den Begriff der (libanesischen) *Qasydah*: Jan REICHOW, op.cit., Bibl.[21], p.39 s.

Im Vergleich zu anderen Gebieten der Kunst haben wir in diesen Bereichen noch sehr wenig zu berichten. Das musikalische Phänomen erscheint als flüchtig, obwohl es unter Einhaltung der zu beachtenden rein musikalischen Kriterien in der Sache, im Grunde konkret fundiert ist und als Gegenstand empirischer Forschungen in sehr hoher Annäherung an die klingende Wirklichkeit zu erfassen und zu schreiben geht(16). Weil zur präzisen Einordnung und zu Vergleichen die genauen rhythmischen Grundlagen aber noch ausstehen, kann von einer systematischen Erfassung der traditionellen Kunst einstweilen nicht die Rede sein; alle Zusammenfassungen, Zusammenstellungen müssen von daher als Vereinfachungen betrachtet werden.

Die Musikforschung ist noch nicht in der Lage, die im Hintergrund bestehenden und eigentlich tragenden rhythmischen Aufbauelemente der Melodie zu schreiben; sie sind noch nicht festgelegt und es bedarf langwieriger, sorgfältiger Analysen, um diese zu ermitteln, um sie schreiben und vergleichen zu können.

In unserem Raum stellt die klingende Wirklichkeit noch eine fast unüberschaubare, nicht aseptische, lebendige musikalische Fülle dar, aus der heraus die (z.T. sicher sehr alten) Formen immer wieder hervorquellen: Was die poetisch begabte syrische Bäuerin den Gästen singend erzählt, was der Hirt draussen singt, mag im unmittelbaren Hören als "gewöhnlich" und nicht besonders kunstvoll erscheinen, noch oft als "monoton" empfunden werden(17), aber gerade solche Musik birgt hier, wie die Analysen zeigen, immer noch die Möglichkeit von nicht banalen und oft sogar äusserst fein ausgeführten Fertigkeiten und verwendeten Techniken.

Es sei erlaubt, die dabei entstehenden Muster mit denen anderer Kunstmittungen zu vergleichen; solche werden jedenfalls in je konkreten Überlieferungen in der Familie übernommen und in dieser Art von "Schule" weitergegeben: Wenn der Treiber des metallverarbeitenden Kunsthandswerks seine kleine Werkstatt verlässt, um irgendwelche Besuche, Besorgungen zu machen, übernimmt der elfjährige Junge wie selbstverständlich die vom Vater begonnene Arbeit an einer Blume des gerade bearbeiteten Tablets und beendet sie; auch ein Spezialist dürfte dabei schwerlich einen Übergang feststellen können.

(16) Thrasybulos GEORGIADES hat in einem Vortrag - allerdings im Zusammenhang mit der europäischen Kunstmusik und ihrer geschichtlichen Entwicklung - die vordringliche Frage der Schrift behandelt: Musik und Schrift. R. OLDENBOURG Verlag, München (2)1964 . Ihm gemäss lässt sich für den Ton kein Analogon zum Bild, zur Abbildbarkeit herstellen - p.9 und Zusammenhang. - Vgl. 4.4, die Ausführungen zur Schrift.

(17) Die Bezeichnung wird gerne gebraucht, etwa für die z.T. wortlosen Lāla- (oder Lwla-) Gesänge im Weinberg oder auf dem Feld.

Mit der Weitergabe und Fertigung, mit der Beobachtung und Einübung elementarer Vorgänge und dem Erlernen von Details, wie mit dem Sinn für eine gegebene Tradition, wird es auch in der Musik nicht viel anders sein als in den anderen Sparten der Kunst.

Für die ostmittelmeerisch traditionelle Musik zeigt sich die Tatsache der bis heute in breiten Bevölkerungskreisen trotz der Kommerzialisierung und trotz wild wuchernder moderner Erscheinungen weitgehend vorhandenen musikalischen Fähigkeiten der Kreativität. Selbst neben den als "zünftig-professionelle" Kunst eingestuften Formen können eigentlich sowohl Klein- wie Grossformen, die oft noch von einer meisterhaften Beherrschung der tragenden musikalischen Komponenten zeugen, täglich, jederzeit entstehen.

2) Syrische traditionelle Musik:

Bezüglich der syrisch-traditionellen Musik gibt es in syrischen Musikerkreisen für die im Volke tradierten ländlich-bäuerlichen Gesänge, Tänze und die diese begleitende Instrumental-Musik, also für die regionalen Gattungen, ein aufmerksames unmittelbares Interesse.

Die Ausführungen von Professor JARGY ergeben das Bild einer äusserst interessanten und kolorierten lebendigen Wirklichkeit der syrischen Musik, wobei die einzelnen geographischen oder ethnischen, bzw. religiösen Traditionen trotz ihrer vielfältigen und auch jeweils ausgeprägten Eigenständigkeit in einer Symbiose der Gemeinsamkeit existieren. Für die syrische Musik gilt, was im Kontext der gesamten Traditionen von den Beduinen, den Halbnomaden, den Bauern und Gebirgsbewohnern gesagt wird: In der Wüste, auf dem Lande, im Gebirge sind traditioneller Gesang und Poesie vor den bedrohlichen Einflüssen bewahrt worden; das Studium an diesen reichen Quellen ist aber schwierig und noch weitgehend offen und zu bewältigen(18).

(18) Vgl. «PLÉIADE», Bibl.[12] pp.561; vgl. Coll. «Que sais-je?», Bibl.[11], pp.103; 105 et s.; (p.107). -

"Malgré l'unité géographique et linguistique des centres d'où il tire ses origines, le chant folklorique syrien comporte des particularismes qui sont le fait des différentes minorités ethniques et religieuses dont est composé une partie de la population syrienne. Celles-ci ont vécu jusqu'ici renfermées sur elles-mêmes et ont réussi à garder jalousement leurs traditions séculaires." Ibid. «PLÉIADE», Bibl.[12], p.567

Der Libanon(9) hat nach Herrn JARGY den reichhaltigsten Ausdruck bewahrt(19). Unter den andern ethnischen und religiösen Gruppen des unmittelbaren Umfelds, welche noch eine selbständige Musik beibehalten haben, zählt er die Alawyten im Norden der Syrisch-Arabischen Republik auf - man wird die Bevölkerung am Nahr al-Āṣṣy, in den Bergen entlang des Flusses Orontes, hinzuzählen - dann die Beduinen, die Drusen im Süden und die aramäischen und die turkmenischen Gruppierungen der Jezyrah(20).

Aus der analytischen Betrachtung - im Querschnitt der einzelnen syrischen Traditionen gesehen - sind es vor allem zwei Grundtypen, welche die musikalischen Überlieferungen tragen und beleben. Es sind einmal festgeprägt-überlieferte Lieder und Tänze, die ein äusseres Erscheinungsbild von wenig anspruchsvollen Liedchen und kurz gedrängten Kleinformen ergeben, und dann, im auffallenden Gegensatz dazu, langatmige und oft reich verzierte melismatische Gesänge und Instrumentalformen. Von der Substanz her werden in der melismatisch angereicherten Musik besonders gerne Teile und Elemente von traditionell fest überlieferten Kleinformen verwendet...

Unter den reineren der fest überlieferten Lied-Kleinformen wird man wiederum vor allem zwei Arten unterscheiden, eine offenere und eine konzentrert-gedrängtere Art. Amalgame von rein monolithischen und nicht reinen Strukturen gibt es in grosser Zahl; sie sind auch nicht frei von westlichen Einflüssen. Trotz der Erfahrung im Hören oder trotz des Eindrucks aus dem Notenbild dürfte es jedoch oft äusserst schwierig sein, solche Melodien, ohne Analysen genau einzuordnen und zu bestimmen.

Die heute existierenden Überlieferungen der traditionellen syrischen Musik stellen eine konkrete Mischung aus sehr konzentriert erhaltenen, reinen Formen und den eher offenen, auch ambitusmässig über die enge Bindung von Terz-, Quart- oder Quintstrukturen hinausreichenden Kompositionen dar. Einen guten allgemeinen Einblick in diese Realität der traditionellen syrischen Musik geben zwei Veröffentlichungen, die schon deshalb willkommen sind, weil sie Melodien und Texte enthalten(21).

Die eine ist von Ābad ḫ-Rahman JABQAJY, unter Berücksichtigung der (aleppinischen) Kleinstücke "Qudwd": Al-Fulkwr... w-al-Qudwd...(22), die andere von Fwād MAHFUZ: Al-Āqāny 'ē-Ša'abyyah... - Die syrischen Stücke sind bei MAHFUZ in den

(19) Ibid. Bibl.[12], p.567

(20) Vgl. ibid., pp.569 ss. -

(21) - unter Angaben der entsprechenden Maqāmat, was für die von der islamischen Musik her geprägten Traditionen von aktueller Bedeutung sein dürfte; im Bereich des monolithischen Melodienguts ist dies anders (vgl. dazu 3.2 3 c).

Zusammenhang von durchaus vergleichbaren Kompositionen aus dem Irak, dem Libanon und aus Ägypten gestellt. Dies ergibt eine Einheit und vermag so volkstümlich-ländliche Musik der Levante und Mesopotamiens, vorwiegend islamischer Tradition, zu veranschaulichen (23).

3) Syr.-trad.Musik und die von u. nach aussen wirkenden Kräfte:

Im Zusammenhang der (syrisch-traditionellen) altsyrischen Zweige wird von "qolē frankoyè" die Rede sein, wobei es sich um Sammlungen französischer Lieder handelt, die in der französischen Mandatszeit zunächst in je syllabischer Entsprechung zu altsyrischen Texten umgeschrieben, jedoch in der Folge von den altsyrischen Traditionen abgewiesen, als heterogen empfunden und später eher ironisch zitiert wurden. – Auf dem Hintergrund der Tatsache, dass besonders dicht komponierte Traditionen in jüngerer Zeit solche Einflüsse zurückweisen, fällt nun auf, dass andere Zweige der syrischen Traditionen, diesen und ähnlichen Einflüssen ausgesetzt, offenbar nicht imstande sind, aus eigener Kraft den dazu notwendigen Widerstand entgegenzusetzen: Die Kenner des Areals wissen, dass unter den orientalischen, hörmäßig kaum zu sezierenden und zuweilen etwas verträumt wirkenden Stücken der Kleinkunst immer wieder unverhofft bekannte Melodiezüge, Elemente oder ganze Abschnitte aus westlichem Melodiengut auftauchen können, die dann entweder substanzmäßig als völlig assimiliert erscheinen, oder aber gelegentlich auch so, als Fremdkörper mitübernommen werden (24) ...

Es gibt auch eine Reihe von wertvollen Merkmalen und Anhaltspunkten, die darauf hinweisen, dass zentrifugale Kräfte dauernd dabei sind, von den konzentrierten monolithischen Kleinformen weg, angereicherte, gelocktere Melodien zu schaffen. Die im vorausgehenden Paragraphen erwähnten Misch-

(23) Bibl.[16] –

In dieser Ausgabe sind den syrisch-ländlichen Stücken, "swry ryfy", wohl erstmals auch genauere Situations- und Genre-Angaben beigefügt, z.B. dass es sich um deskriptiv-erzählende, um heitere, komische, um rühmend-preisende Stücke handelt – was eine verfeinerte Darstellung ergibt und eine genauere Einsicht in Handhabung und Beurteilung der Gattungen erlaubt.

(24) Vgl. dazu etwa das im gesamten frankophonen Raum bekannte – direkt wohl aus kanadischen Traditionen stammende – chanson à récapitulation "Alouette, gentille Alouette...", welches in der Sammlung JABQAJY – Bibl.[10], siehe p.131 – als syrisches 't-Tälät matālyk aufgeführt wird und den ganzen Melodiezug des Chanson-Refrains in völlig verändertem Zusammenhang wörtlich zitiert.

formen dürften mit Vorgängen solcher Art eng zusammenhängen; dieser Prozess braucht aber keineswegs neu zu sein (25).

4) Kunst-Stile innerhalb der syr.-trad. Überlieferungen:

Unter den 123 syrischen Stücken in der Sammlung von Herrn MAHFWZ (23) machen die Kleinstücke über 78% aus und mehr als 67% sind rein monolithisch-eng. Zählt man dazu noch jene, bei denen, unter Umspielung des Quint-Struktur-Rahmens, der enge Ambitus nur gering erweitert wird, ergibt dies nochmals zusätzliche 18% – was zusammen mit andern Sammlungen und den Vergleichen an einer Vielzahl von syrischen Melodien die Beobachtung von einer in diesem Kulturreich wesentlichen Bindung an tonal sehr eng geführte Grundstrukturen bestärkt (26).

Der enge Ambitus in der syrisch-traditionellen Musik tritt in auffallender Weise in Erscheinung und weist auf musikalische Charakteristika hin, welche ganz offensichtlich so stark sein müssen, dass sich das monolithische "schmale Band" inmitten von mannigfaltig angereicherten "offenen" Traditionen massiv zu halten vermochte.

(25) Herr MAHFWZ hat in seiner Ausgabe, Bibl.[16], die instrumentalen "obligat"-Stellen "läzimah" eigens hervorgehoben, was im Studium der Melodien aufschlussreich wird: Die Läzimah-Stellen sind Begleitung, Zwischenspiel, Umspielung, Einschub. Es kann sich sowohl um längere Oberleitungen handeln, wie um ganz kurze, besonders hervorgehobene Interjektionen, Kurzaussagen, sogar um einzelne Synkopen usf. Tonal sind sie oft vorläufige Haltepunkte, einstweilige Bekräftigung, Zusammenfassung des Vorhergehen- den, etwa wo ein Schwebezustand aufrecht erhalten werden soll. – Es ist zu beobachten, dass solche Formulierungen oft Redewendungen gleichen und bestimmend werden können: wo sie zuerst nur Verzierung waren oder rhythmisch-kontrapunktische Bereicherung, setzen sie sich jetzt in Varianten fest und werden Bestandteil gesungener, festgeprägter Melodien; wenn sie aus dem repitierten Hören in überlieferte Melodien aufgenommen werden und ausserhalb des Ambitus solcher Melodien stehen, können sie schliesslich mit dazu beitragen, dass ein gegebener enger Tonraum gesprengt wird. –

(26) Auf das Phänomen des engen Ambitus einer Vielzahl von volkstümlichen Gesängen der Levante hat auch Simon JARGY hingewiesen – "Mais ce chant, qu'il soit mélismatique ou syllabique, comporte presque exclusivement un ambitus mélodique restreint. Cet ambitus est, par ordre de fréquence, la quarte, la quinte, la tierce et la seconde.." Bibl.[12], p.558 – Er sieht es auch in einem grösseren Zusammenhang mit den volkstümlichen persischen, kurdischen, turkmenischen und den christlichen Formen.

Dem homogenen und nicht-"*plagal*" monolithischen Melodiengut aus traditionell syrischer Überlieferung wurde im ganzen Kontext der Grundlagenforschung besondere Beachtung geschenkt. Gerade die Tatsache, dass eine Vielzahl der Kleinststücke von nur elementarer Tonraum-Entfaltung sich gegenseitig sehr ähnlich sind und höchst verwandt erscheinen, machte sie am "*Reißbrett*" zum besonders günstigen Gegenstand der Detailuntersuchung. In der Wirklichkeit der konkreten Arbeit erwies sich das straff komponierte Melodiengut allerdings lange als widerspenstig, als undurchdringlich und nicht fassbar – nicht umsonst werden die Traditionen heute noch immer geschrieben wie zur Zeit erster systematischer Aufzeichnungen zur Jahrhundertwende. Nun gab es aber von Anfang dieser besonderen Erforschung an genügend Hinweise für den immanent hohen Reichtum der "noch verborgenen" (27) syrischen Traditionen:

Es sollte sich in den Untersuchungen vor allem zeigen, dass unter den syrisch-traditionellen Kleinstücken der beschriebenen Art eine unberührt reine Kunst von erstaunlich hoher Entwicklung vorzufinden war, was die Aufmerksamkeit für die hintergründig tragenden Komponenten der Faktur natürlich vermehrt herausgefordert hat (28a/b). Die kompositorisch sehr streng gehaltenen und in ihrer geistigen Formkonzeption vollendeten Stücke werfen ein neues Licht auf die syrischen Überlieferungen und sicher muss von daher vieles neu betrachtet und überdacht werden.

Im Zusammenhang mit der arabischen Kunstmusik wurde bereits von grösseren syrischen Entfaltungen gesprochen (29):

Zur Improvisation oder Komposition verarbeiten diese häufig Verläufe oder Elemente aus dem musikalisch-syrischen Erbe. – Hier handelt es sich jedoch darüber hinaus um eine nicht mehr in Erscheinung tretende, im zusammenhängenden "syrischen" Raum bestehende alte syrische Kunst, welche ohne besondere Analysen und ohne genaueste Einbeziehung der rhythmischen Aspekte äusserlich-formal nicht determinierbar ist. Bezüglich der Kompositionsprinzipien kommt sie mit elementaren Ansätzen und Bauelementen aus und versteht es, diese in staunenswert feinen Techniken der Verket-

(27) André MALRAUX – im Zusammenhang mit afrikanischen Kulturen.

(28a) Es sind vom Autor zunächst und direkt nur bestimmte syromaronitische Versionen von Klein- und Kleinst-Systemen (die er selbst untersucht hat) gemeint; die Aussage müsste jedoch grundsätzlich für alle Überlieferungen aus der "gemein-syrischen" traditionellen Musik zutreffen. Es ist u.a. auch anzunehmen, dass solche Kompositionsprinzipien etwa in der koptisch-autochthonen Musik zu finden sind.

(28b) Die monolithische oder prämodale altsyrischen Musik bietet darüber hinaus noch den Vergleich mit der altsyrischen Sprache, die als Literatur- und Kultsprache bekanntlich von einer sehr hohen Beständigkeit ist und zu den Gesängen nicht nur Prosatexte, sondern auch eine Anzahl von sprachrhythmischen Metren liefert.

(29) vgl. den Paragraphen 2.2, Syrische Kunstmusik.

tung und der Kombinationen auf engstem Raum zu verarbeiten. Dabei handelt es sich um traditionelle Elemente, die nicht isoliert existieren. – Innerhalb der Stile in kompakter, enger Verarbeitung wird es von daher notwendig sein, bereits von Kunstformen zu sprechen, von Stufen der Kunst aus homogenen altüberlieferten, spezifisch syrischen Elementen der Musik und der Sprache.

3

(S Y R I S C H -) A L T S Y R I S C H E M U S I K

3.1

- 1) Anfänge systematischer Erforschung der altsyrischen Traditionen
- 2) Traditionelle alt-syrische Musik der syrischen Maroniten

3.2

A L T - S Y R I S C H E K L E I N - U N D
K L E I N S T - S Y S T E M E

3.2

- 1) Zu den Versionen
- 2) Die Faktur maronitischer Versionen
- 3) Alt-syrische Stile aus elementaren Bestandteilen
- 4) Improvisation
- 5) Kategorien der traditionell alt-syrischen Musik

3.1 (SYRISCH-) ALTSYRISCHE MUSIK

1) Anfänge systematischer Erforschung der altsyr. Traditionen:
 Die Geschichte der systematischen Erforschung und Aufzeichnung altsyrischer Musik beginnt im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Jean PARISOT hat in einem Vortrag von 1898 kurz über Genese und erste diesbezüglich konkrete Arbeiten berichtet – wobei in einem etwas weiter gesteckten Rahmen, in einer "Initiative Française", wie er sie nennt, auch griechische Gesänge einbezogen wurden (30). Mit seiner ersten größeren Veröffentlichung kündigt PARISOT die Projekte des Vorhabens an und nennt die Namen von vier Priestern, welche die Initiatoren waren: COUTURIER und THIBAUT Joannès für die griechischen Gesänge, JEANNIN für die liturgischen Melodien der Syrer (31) und Chaldäer, und PARISOT (er selbst) für die Gesänge der Maroniten (32). Die altsyrischen Melodiensammlungen, welche damals entstanden, sind bis heute weiterhin als umfassende und auch verlässliche Fixierungen zu betrachten. Wenn auch grösstenteils in Ausbildungsstätten oder mit Einzelsängern aufgezeichnet, enthalten sie doch sehr viele Informationen über die konkreten Traditionen und können bei einer speziellen Erörterung von Fragen in diesem Bereich oder bei Arbeiten mit später entstandenen Aufnahmen nicht unberücksichtigt übergangen werden. Dies gilt vor allem für die Sammlung der syromaronitischen Gesänge von Jean PARISOT. Die Vergleiche ergeben, dass seine Melodien mit den Aufnahmen von Ortstraditionen, welche jetzt, in den 70er-Jahren aufgezeichnet wurden, im wesentlichen übereinstimmen – wobei natürlich zu berücksichtigen ist, dass sie zu systematischen Vergleichen erst herangezogen werden können, nachdem die rhythmischen Hintergründe geklärt sind. – Diese ersten Fixierungen enthalten nur Tonstufenfolgen,

- (30) PARISOT Jean: Musique Orientale. In: Tribune de Saint-Gervais. Paris 1898, p.22
- (31) (damit meint PARISOT, wie er anderswo (Bibl.[18], p.465) erläutert, die in Syrien und Mesopotamien verteilten lebenden unierten (kath.) Syrer und (orthod.) Jakobiten)
- (32) PARISOT Jean: Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie. Bibl.[18]. – Es gibt in dieser ersten der beiden grösseren Sammlungen von ihm z.T. wertvolle Hinweise bezüglich der kompositorischen Struktur der Gesänge oder auch der Forschungsbedingungen.

was zu beliebigen Lesearten u. Interpretationen führen kann (33).

Die Fiabilität dieser ersten Aufzeichnung hebt sich von der einer 1939 im Libanon selbst zusammengestellten Sammlung von Paul ASQAR stark ab (34).

In Deutschland hat sich in den letzten Jahrzehnten besonders Heinrich HUSAMNN extensiv mit Problemen der altsyrischen Kirchenmusik generell beschäftigt und auch weiterhin Gesänge veröffentlicht (35). Bezüglich der Liturgie der Maroniten vertritt Professor HUSMANN die Ansicht, dass sie von der Liturgie der Jakobiten, welche sich selbst als "syrisch-orthodoxe Kirche"

-
- (33) Es geschieht nicht selten, dass qualitativ völlig verschiedenartige Stellen von Melodien einfach unterschiedslos gleichgesetzt und auf einer und derselben Stufe zu rein quantitativen Vergleichen verwendet werden; wir entfernen uns gerade in diesen relativ heiklen Bereichen von der Realität und Richtigkeit musikalischer Aussagen und Werte, in dem Maße, in dem wir ihre charakteristischen Größen und Gewichte ignorieren. – Eine der wohl wichtigen Lehren aus den traditionellen Überlieferungen des östlichen Mittelmeers ist die Tatsache, dass bestimmte Tonstufen der Melodien hervorgehoben werden und in einer besonderen Beziehung zueinander stehen, während andere dagegen stark zurücktreten und eine sekundäre oder komplementäre Stufe in bezug auf die Bereitung, die Hin-, die Weiterführung, die Umspielung, die Ornamentik darstellen.
- (34) ASHQAR Paul: *Les Mélodies syro-maronites*. Jounieh (Liban) 1939. (Vgl. auch Bibl. [29]: Diese Sammlung enthält noch eine um 1700 verfasste Kollektion von Text-Modellstrophen in altsyrischer Sprache; in Metren, deren Berücksichtigung der Erforschung altsyrischer Melodiebildung eigene, feste Anhaltspunkte liefert). – Man wird dieser Ausgabe sicher nicht jeglichen Dokumentationswert abstreiten können – sie vermittelt einen Eindruck über den "Stand" der Ordenstraditionen und stellt eine weitere Fixierung von Melodien dar – obwohl der Autor die von ihm wohl aus verschiedenen Überlieferungen zusammengetragenen Versionen am Harmonium "korrigiert" und oft unter Benutzung beliebiger Zählzeiten niedergeschrieben hat. Zu Vergleichen kann man sie so ohne weiteres sicher nicht verwenden.
- (35) Vgl. dazu seine Einführungen und Übersichten in musik- und religionsgeschichtlichen Lexiken – etwa in Band 13 der MGG, Bibl. [09], oder (mehrere Artikel) in Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bibl. [03], Bd. 1, pp. 57 ss. – und seine Bibliographie-Angaben – etwa in MGG, loc.cit. p. 10, oder (meist eigene Literatur) in: Kleines Wörterbuch des christlichen Orients. Bibl. [08], p. 168

bezeichnen, abgeleitet ist (36), und sieht ihre Formen von dort her noch als vereinfacht an (37).

In jüngerer Zeit sind zwei Arbeiten erschienen, welche die musikalische Analyse am Material der Stücke selbst durchführen: die eine von Josef KUCKERTZ (38), die andere von Louis HAGE (39). Beide gehen von der Voraussetzung aus, dass (vgl. den Zusammenhang) Tonformeln das Rückgrat der Melodie bilden (Egon WELLESZ – zitiert bei KUCKERTZ, p.63, Anm.6) und beide sprechen von Melodietypen. – Jean PARISOT hatte bereits 1902 damit begonnen die "formules des huit modes", wie er sagt, d.h. Formulierungen bzw. typische Strofen aus dem altsyrischen Oktoechos (der unierten Syrer) zu ordnen und Anwendungsmöglichkeiten, u.a. der Psalmodie, zu exemplifizieren. Er tut dies anhand von 30 Stücken aus Sharfeh. Ausser dem Unterschied zwischen den griechischen und altsyrischen Tonsystemen erläutert er dort vor allem auch noch das entsprechende Metrissierungsprinzip (40).

-
- (36) "Ihre (der Maroniten) Liturgie leitet sich deutlich von der jakobitischen ab, unterscheidet sich im einzelnen aber gänzlich von ihr. Das Stundengebet ist seit 1736 obligatorisch, wird aber nur vom einzelnen Priester still ausgeführt, da seine Musik verloren gegangen ist". (MGG, Bibl.[09], Bd.13, Sp.1).
 - (37) "Die maronitische Liturgie stimmt in ihren Aufbauprinzipien in vielem mit der syrisch-orthodoxen Liturgie überein; in anderem ist sie einfacher und regelmässiger. So erscheint sie einerseits wie eine Frühform der syrischen Liturgie; doch andererseits mag ihr einfacherer Charakter auf spätere Vereinfachungen zurückgehen." (Geschichte der kath. Kirchenmusik, Bibl.[03], Bd.1, p.84).
 - (38) Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge, Bibl.[14]
 - (39) Le Chant de l'Eglise Maronite, Bibl.[06], Beirut 1972. Dieser Band stellt eine Erweiterung einer andern Veröffentlichung des Autors dar: Les Mélodies-types dans le Chant Maronite. In: Melto, 1/2, 1967, pp.325 ss. (Kaslik, Liban).
 - (40) Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie et Syrie. In: Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires, tome 10, 1902, p.167 ss. – (Diese Arbeit darf nicht mit jenem andern Forschungsbericht einer "...Mission Scientifique en Turquie d'Asie" verwechselt werden, welcher sich 1899 vorwiegend mit der maronitischen Musik beschäftigt hatte! – Bibl.[18]). –
In der Vermutung, frühe Gemeinsamkeiten zu finden, hat er in dieser Ausgabe von 1902 auch Melodien einer mutmasslich alten synagogalen Tradition aus Damaskus und Moscheegesänge hinzugefügt, das Ganze immer getragen von Erörterungen bezüglich der Modi. –
(Vgl. auch seinen Artikel: Les huits Modes du Chant Syrien. In: Tribune de Saint-Gervais 1901, p.258 ss.)

Bei Josef KUCKERTZ werden Melodien aus der umfangreichen Sammlung von Jules JEANNIN(41) und Erkennungsfiguren, die JEANNIN für die Tonweisen angibt, untersucht(38). (Es sollte festgestellt werden, auf Grund welcher Kriterien Melodien den einzelnen Tönen zugewiesen werden, wobei noch eine rezente Transkription eines in diese Bereiche gehörenden Gesangs einbezogen wird). In den zahlreichen angeführten Melodien wird jene alte Unterscheidung zwischen europäischen Kirchentonarten und den "sogenannten acht Tönen" der Altsyrer, wie A.Z.IDELSOHN sie nennt(42), auf sorgfältige Weise am Material selbst veranschaulicht. Es ergab sich da u.a., dass alle untersuchten Melodien dieselben Tonstufen benutzen und sich in demselben Tonraum bewegen; trotzdem gliedert das Tonsystem des Oktoechos die vorhandenen Melodien musikalisch nach charakteristischen Wendungen, und es bilden sich Verlaufsformen, Typen von Verwirklichungen mit je bestimmten Melodiefiguren. Die Melodiefiguren werden bei Herr KUCKERTZ nicht nur anhand der Tonweisen des Oktoechos zum jeweiligen Korpus der Melodien gezeigt, sondern am Schluss nochmals aufgelistet. Oftmals - in 4 Tonweisen prinzipiell - liegt den Gesängen derselbe Melodietypr zugrunde. Der Befund aus den untersuchten Fassungen ergibt hier noch, dass, wie Herr KUCKERTZ sagt, "die freie Verfügbarkeit über Melodiefiguren" vom Musiker "höher geschätzt wird als die Bindung an eine bestimmte Tonweise". (p.67)

Louis HAGE hat in seinem Band "Le Chant Syro-Maronite"(39) mehrere Sammlungen von Gesängen berücksichtigt und in Melodietypen, wie auch er sie nennt, aufgegliedert.

Wir haben es hier mit anderen, als den Traditionen von JEANNIN aus Sharfeh zu tun (welche, von den ersten Veröffentlichungen an, meistens metrisiert dargestellt wurden bzw. dargestellt werden konnten). Die maronitischen Versionen müssen durch ihre herbe, kaum gehobelte Erscheinung auffallen, und zudem durch das zuweilen rudimentär wirkende stufenweise Fortschreiten in einer Vielzahl der Melodien. Die Gesänge erscheinen wie dauernd neue Verkettungen von kleineren, noch zu identifizierenden Kurzfiguren. Louis HAGE unterscheidet 7 Melodietypen, die er in einem beigelegten Faszikel von Beispielen anhand der Versionen veranschaulicht, wobei wieder kleinere Abteilungen entstehen - je nach Betrachtungsweise - aus vollständigen und zusammengesetzten bzw. vollständigen und lückenhaften Verlaufstypen. Im Analyseteil

(41) JEANNIN Jules (Dom): *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chal-déennes*. 2 vol., Paris 1924, Beyrouth 1928

(42) Der Kirchengesang der Jakobiten. In: AfMw 4, 1922 - p.389 - Diese Sammlung mit 46 Gesängen umfasst "die gebräuchlichen und bekannten Gebetsweisen der syrisch-jakobitischen Kirche". Sie wurden in der jakobitischen Kirche von Jerusalem aufgenommen, und, gemäss einer Unterweisung durch 2 Priester aus Mardin und Urfa, "nach der Theorie der Gesangtypen und ihrer praktischen Verwendung" in Tonweisen geordnet.

seiner Darstellung sind vergleichende Tafeln beigelegt, die das Fazikel ergänzen und zeigen sollen, wie die Melodie-Typen aus bestimmten Silben-Einheiten und Bausteinen der Musik zustande kommen. –

Auch hier stellt die Erfassung in Verlaufstypen wiederum einen Schritt dar auf dem Weg zur genaueren Einsicht in die Kompositionstechniken vorder-orientalischer Gesänge.

Wenn er sagt, der syro-maronitische Gesang sei wegen seines Aufbaus nach Art der Centones eher leicht zu erlernen, geht P. Louis HAGE sehr weit(43); der Vergleich mit variierenden Aufbaustufen im Tanz ist einleuchtend, auch die weiterführende Unterscheidung von formules initiales, formules centrales, (von ergänzenden, füllenden) formules de remplissage und noch von formules finales... – Die Transkriptionen zeigen, dass selbst innerhalb kürzerer Formulierungen oft ganz verschiedene Wege eingeschlagen und unterschiedliche Hauptstufen berührt werden. Dies lässt schon vermuten, dass, rein tonal, auch in diesen Versionen wahrscheinlich vor allem einige Tonstufen-Beziehungen untereinander besonders wichtig sind. Um dies genauer feststellen zu können, müssen aber zuerst einige grundlegende Fragen bezüglich der rhythmischen Beschaffenheit und der genauen Abgrenzung von einzelnen Melodiefiguren geklärt werden.

Soweit Oberblick und Transkriptionen dies zu sagen erlauben, entstehen die Typen oder Melodiefiguren bei den maronitischen Versionen über vier modalen Tonarten, die typologisch verschiedenartig behandelt werden können. Dazu kommen zwei(?) Skalen mit den in der Grundstruktur durchgehend verwendeten charakteristischen Intervallen aus Halb- (oder Dreiviertel-) Ton und Übermässigem Tonschritt (die genaue Tonstufen-Identität geht aus den Beispielen nicht immer klar hervor). Die Grundtonarten dieser Versionen wären nach Vergleichen der relevanten Stufen (und ohne Anspruch auf ihre jeweilige Klangsituation, also in Ut): Do, Re, Mi und Fa – dabei wird das um einen Viertelton verminderte Mi, wo dieses in seinem je spezifischen Kontext auftritt, ebenfalls als Mi betrachtet.

2) Traditionelle alt-syrische Musik der syrischen Maroniten:

Der Blick in die unmittelbare Vergangenheit zurück ergibt für das in bodenständig-syrischen Traditionen verwurzelte Melodiegut der Maroniten etwa das folgende Verbreitungsbild (aber auch hier nur im zusammenhängenden Festland "Syrien"):

Die Gemeinsamkeiten des Monolithischen finden sich erstens in dem über den ganzen "syrischen" Raum verstreuten traditionellen Melo-

(43) "...l'apprentissage du chant syro-maronite est une chose plutôt facile, étant donné la composition centonisée des mélodies, c'est-à-dire à partir de quelques formules «préfabriquées» et connues d'avance qui reviennent fréquemment au cours du répertoire" (Le Chant Syro-Maronite, Bibl [06], p.15 s.)

diengut. Man muss vielleicht von einem "gemein-syrischen" Anteil sprechen. Die festen, selbstständigen Traditionen sind, wie u.a. auch Simon JARGY sagt, kaum untersucht – nicht nur ungenügend, sondern vor allem noch nicht unter Rücksichten, die ihren Feinheiten angemessen wären! Erstaunlich ist, dass dieses Erbe in selbstverständlicher Weise ebenso bei den Beduinen wie bei den Hirten des "syrischen" Raumes zu finden ist (vgl. dazu immer die Ausführungen zur syrisch traditionellen Musik, 2.3). Eine rein alt-syrisch-maronitische Musik in Dorftradition ist zweitens im Norden Libanons bis heute überliefert erhalten geblieben (vgl. die folgenden Abschnitte). Ausser dem Norden, dem ganzen Gebiet unmittelbar süd-östlich von Tripoli, scheint 's-Sahleh die letzten vollständigen Traditionen des Libanon gekannt zu haben. Jean PARISOT hat seine maronitischen Gesänge im Süden und in Beirut aufgezeichnet (44), aber zur Jahrhundertwende gab es solche Überlieferungen sicher über den ganzen Libanon verteilt. Zu dieser letzten Gruppe sind noch besonders die Gebirgszüge der syrisch-arabischen Westküste zu zählen und, ländlichen Traditionen vergleichbar, einzelne Stadtviertel von Aleppo (45).

Wir beschäftigen uns hier zwar nur mit Problemen der Struktur, d.h. mit den Grundlagen der Musik selbst; es wäre jedoch im Zusammenhang des syrisch-traditionellen und altsyrischen Erbes sicher von Interesse, einige diesbezüglich wichtigen Aussagen der Geschichtsforschung zu verfolgen. Eine Anzahl von solchen Aussagen stehen in direkter Parallele zu den Erkenntnissen aus den Vergleichen am Material selbst.

Wenn die maronitische Geschichtsschreibung die Liturgie dieses Ritus als die authentisch-syrische Antiochicens bezeichnet oder den Ritus selbst noch als kaum verändert und aus der Zeit der "Einheit des syrischen Volkes" stammend sieht, müsste solchen Hinweisen nachgegangen werden (46).

(44) Bibl. [18], vgl. die Sammlung, vgl. p.276

(45) Indirekte Parallelen oder der gemeinsame Anteil in anderer existierenden traditionellen Kulturen (Anm. 26) wie Riten – etwa der Kopten – werden hier nicht behandelt.

(46) Vgl. z.B. Philippe ASSÉMRANI, in seiner Einführung zur Liedsammlung ASHQAR (und im Zusammenhang der geschichtlichen Auseinandersetzungen von Pierre DIB: *L'Eglise Maronite*. Tome 1, Paris 1930, pp.50 ss.):

"La Syrie du Ve, VIe et VIIe siècles n'était qu'une immense ruche de moines" ... "Quant aux Maronites, ils conservèrent la liturgie d'Antioche, telle qu'elle était au VIIIe siècle. Cependant, au cours des siècles, et spécialement aux temps des croisés, leur liturgie subit des altérations provenant de la liturgie romaine. De nos jours, on travaille à l'épurer." – ASHQAR Paul: *Mélodies Liturgiques Syro-Maronites*. Jounieh (Liban) 1939 – Introduction: La Liturgie Maronite – pp. VIII, VII und Kontext; cf. pp. V s.

In seiner Darstellung der Geschichte syro-maronitischer Musik erwähnt Louis HAGE einzelne Begebenheiten. Von dort her wird eine "transmission communautaire ininterrompue", eine ununterbrochene Weitergabe der Gesänge innerhalb des maronitischen Erbes, angenommen, was sich der Geschichte gemäss, so scheint es, mühelos bis in die Anfänge zurückverfolgen lässt(47).

Die Bestandesaufnahme von den Ortstraditionen her zeigt eine erhebliche, wohl allgemeine Streuung jenes Anteils innerhalb der syrisch-traditionellen Musik, der gerade in einigen syro-maronitischen Überlieferungen in besonderer Weise erhalten geblieben ist. Der hohe Verwandtschaftsgrad zwischen den maronitisch alt-syrischen Gesängen und traditionell syrischen Melodien ist in den Sammlungen – vgl. etwa die unter 2.3 2 zitierten Ausgaben – leicht auszumachen. Schon von da her kann die betreffende Musik der Syro-Maroniten(10c) im Kontext der Erforschung syrisch-traditioneller wie der altsyrischen Musik keine untergeordnet unwichtige Rolle spielen(48).

Bäuerliche Ortstraditionen mit Gesängen aus Dorffalltag und Kult erscheinen im Vergleich zu Sammlungen von Klöstern und religiösen Gemeinschaften als noch weniger brillant, obwohl das "Virtuose" in Verbindung mit den "nicht-noblen" Bedingungen gerade hier und im unmittelbaren Umfeld immer wieder höchst interessante musikalische Momente und Erscheinungsformen hervorbringt. Jean PARISOT hat mit Nachdruck auf die Verwurzelung hingewiesen, die "im Unterschied zu den Griechen"(49) bei den Syrern besteht. Tatsächlich wird die Liturgie in der maronitischen Ortstradition von den Dorfbewohnern insgesamt mitgetragen: Die Grundmelodien sind jeweils der gesamten Dorfgemeinschaft bekannt und werden auf diese Weise immer innerhalb der Generationen direkt weitergegeben. Wir haben es mit rein oralen Überlieferungen zu tun(50). Zu den verschiedenen Gebetszeiten sind von den besten Sängern im Dorf, welche die Melodien besonders gut kennen und die musikali-

-
- (47) Le Chant de l'Eglise Maronite. Bibl.[06], p.16, vgl. 11 ss.
 - (48) Es sei hier nochmals auf die Ausführungen von Simon JARGY hingewiesen, op. cit. la «PLÉIADE», Bibl.[12], pp. 547 ss., 557 ss., 561, 571
 - (49) ... "De cette manière les offices des Syriens diffèrent des cérémonies actuelles des grecs, où le peuple écoute en silence" – Jean PARISOT: Essai sur le Chant Liturgique des Eglises Orientales. In: Revue de l'Orient Chrétien, 1898 – vgl. pp. 227 s.
 - (50) Die geschriebenen Texte, nach denen im Gottesdienst gesungen wird, stellen dabei noch eine indirekte Gedächtnisstütze für die Musik dar – ob die griechischen oder syrischen Vokal-Zusatzzeichen im syrischen Text dann nochmals eine zusätzliche Behelfs-Rolle spielen, kann noch nicht gesagt werden.

sche Gestaltung des Gottesdienstes mit den Priestern zusammen bestimmend mitprägen, von etwa 11 Jahren an aufwärts jeweils immer alle Altersstufen vertreten.

Unter den Berichten einzelner geschichtlicher Fakten erwähnt Louis HAGE auch einen Monsieur DE LA ROQUE, welcher 1688 die Praxis im Norden des Libanon beschreibt (51). Nun stimmt der Bericht – und dies mag vielleicht sonderbar klingen – fast wörtlich mit dem überein, was in einer Dorfgruppe dieser Gegend noch jetzt, in den 70er-Jahren vorgefunden wurde. Die Bewohner von Morth und Kfar-Sghāb versammelten sich noch immer mehrmals am Tage, um die verschiedenen Wochen-Gebetszeiten in altsyrischer Sprache zu singen (52). Die ganze Liturgie wurde, ohne gesprochenes Wort, noch ausschliesslich aus gesungenen Teilen gestaltet.

Der französische Linguist Henri FLEISCH hat dort über viele Jahre Sprachforschung betrieben und bezeichnet das Sprechen dieser Gegend (53) als die "Krönung der arabischen Dialekte auf der Basis des Altsyrischen". Ihm gemäss hat vor 1972 eigenartigerweise noch nie ein Musik- oder Liturgieforscher dort gearbeitet. – Die Gesänge dieser Gegend, vor allem die Zusammenhänge der Karwoche, bedürfen einer eigenen Studie (54a/b).

(51) Le Chant Syro-Maronite. Bibl. [06], p.16

(52) ...mit Ausnahme ganz weniger Gesänge in Arabisch. –

(Dies mag zwar gerade im konkreten Fall vielleicht nicht zutreffen, da sich solche Dorfeinheiten sehr autark geben, auffallend ist jedoch auch hier wieder die sonderbar nahe Beziehung zwischen geschriebenen geschichtlichen Fakten und dem aktuellen Geschehen):

Nach einer schriftlichen Bestimmung aus dem Jahre 1059 waren auch die Laien gehalten, täglich den Gebetszeiten von Laudes, Vesper und Komplet beizuwohnen, an Freitagen und Sonntagen sogar noch zusätzlich den Gebetsstunden von Terz, Sext und Non. (Vgl. Bibl. [06], ibid. p.16).

(53) Vgl. seine Abhandlung: Le Parler Arabe de Kfar-Sghāb, Bibl. [30]

(54a) Es sollte nicht überraschen, dass das Gedächtnis von Bauerndörfern dieser Art "nur" ein ganz bestimmtes Repertoire an festgeprägt überlieferten Stücken bereithält. Allerdings kommt dazu die Improvisation – als "virtuoser Vortrag" von Priestern oder Sängern aus der Gemeinde: Einzelne Mitglieder der Gemeinde können nämlich jederzeit – zusätzlich zum homophonen Gesang, welcher durch "nicht gepflegte" Parallelen jedoch oft heterophon wird, ihr persönliches, eigenes Klangopfer darbringen. Sie tun dies an Ort und Stelle oder begeben sich dazu eigens vor den Altarraum – im Altar-

Im unmittelbaren Zusammenhang mit dieser vorliegenden Arbeit wird sich Gelegenheit bieten, anhand einer synoptischen Gegenüberstellung von verschiedenen syro-maronitischen Traditionen zu zeigen, welch hohe musikalische Konstanz den fundierten unter den Versionen eigen ist, trotz je besonderer Ausdruckswege und noch persönlicher Partikularitäten einzelner Sänger. Es ergibt sich insgesamt eine Einheit von Überlieferungen – wobei in einer differenzierenden Erfassung der Varianten nunmehr auch die ersten, zur Jahrhundertwende aufgezeichneten Melodien "gelesen" und unmittelbar in den Vergleich einbezogen werden können. (Das Hauptproblem ist immer die genaue Festlegung der primär wichtigen Tonstufen – vgl. noch Anm. 33 u. Zusammenhang).

Aus den Gemeinsamkeiten von maronitisch-altsyrischen Versionen und der syrisch-traditionellen Musik können die Konsequenzen für die Betrachtung und Erforschung wie folgt zusammengefasst werden:

raum selbst halten sich nur die Priester auf. Der ganze musikalische Verlauf ist ein ständiges Hin- und Herwogen von Gesängen – mit z.T. erheblichen dynamischen Unterschieden. Zwei Sängergruppen, zusammen mit jenen Priestern, welche jeweils gerade zugegen sind, "animieren" den gesamten Gesang. Der Impuls geht von ihnen aus und wird entweder von der ganzen Gemeinde aufgenommen, oder aber von Frauen und Männern getrennt, im gegenseitigen Dialog weitergeführt. Der Vorgang von Gemeinsamkeit und Austausch wird zu einem äusserst lebendig-dichten, immer auf solche Weise komplex existierenden Klangphänomen.

(54b) Es gibt zwischen den Bewohnern von Ehden (wie 's-Saydeh in Zghartā) und den Bauern von Kfar-Şghāb einen – in verschiedenen, geringfügig abweichenden Versionen überlieferten Streit um eine Handschrift, die 1721 von einem Mönch Hanna Maroun 'd-DOUAIHY in Aleppo geschrieben und um 1850 wieder (an die Familie 'd-DOUAIHY ?) zurückgestattet werden sollte. Die Handschrift war in den Auseinandersetzungen leicht beschädigt und von einem Mönch im Kloster der nahen Gozħaya (Qużjaya) in der Folge neu gebunden worden. – Über den Anekdotencharakter hinaus illustriert der nach Youssef RIZQ und auch nach dem Priester Youssef MOUBARAK, Morb, berichtete Vorgang die Kontinuität und den Stellenwert, den die Reinerhaltung der Tradition in der Bauerngemeinde hier innehat. Zudem wird auch darauf ein syro-maronitisches Zentrum in Aleppo hingewiesen.

1. Die Verbreitung jenes genuin monolithisch-syrischen Erbes im "syrischen" Raum, welches mit den maronitisch-traditionellen Versionen übereinstimmt, ist sehr gross, quasi allgemein. Dieses "gemein-syrische" Melodiengut ist untrennbar und wurzelhaft mit dem Grundstock der heutigen traditionellen Musik im kulturhistorisch-syrischen Raum verknüpft.
2. Von da her muss die Musik der Syro-Maroniten unbedingt im Zusammenhang mit der syrisch-traditionellen Musik gesehen und beurteilt werden.
3. Nach einer Vielzahl von konvergierenden Erkenntnissen ist diese Musik trotz heterogener Austauschvorgänge historisch und in ihrer eigenen Entwicklung als autonom und autochthon zu betrachten. M.a.W. kann "Syrien" als eigenständig gewachsene und überlieferte musikalische Grösse nicht einfach übergangen werden.
4. Bis in die ersten Dezennien unseres Jahrhunderts hinein hat ein zum Teil reger Austausch, noch innerhalb des betreffenden homogen-abgeschlossenen Erbes, stattgefunden. Von den verschiedensten Seiten her wird von Informanten und Sängern immer wieder übereinstimmend auf Aleppo hingewiesen: Aleppo ist auch von der syro-maronitischen Musik her als ein bis etwa in die 20er-Jahre hinein bestehendes, wohl einmal einflussreiches Zentrum der Ausstrahlung zu betrachten (Vgl. Ann. 54b, Schluss).

3.2 ALT-SYRISCHE KLEIN- UND KLEINST-SYSTEME

1) Zu den Versionen (Vgl. Anm.55):

Mit der im "syrischen" Raum traditionell überlieferten Musik der Maroniten sind die musikalischen Überlieferungen zu altsyrischen Texten nicht generell, sondern nur in einem sehr restriktiven Sinn berührt. Die Einschränkung bezieht sich nicht nur auf die Verwurzelung im geographischen Raum, sondern auch auf typologische Momente: Im Vergleich zu vielen andern Arten der Melodieentfaltung (auch zu altsyrischen Texten) beschränkt sich die (syrisch-) alt-syrische traditionelle Musik in ihren ausgeprägtesten Formen auf rein elementare Bausteine und kommt damit aus; sie versteht es sogar, mit den geringsten Mitteln Melodien von erstaunlich hoher künstlerischer Fertigkeit zu schaffen.

Innerhalb der einzelnen syro-maronitischen Überlieferungen gibt es z.T. erhebliche und wichtige Unterschiede. Die musikalischen Traditionen dürfen nicht einfach mit Gruppierungen von religiösen Riten in Zusammenhang gebracht werden. Verschiedene Versionen sind zwar in "Zentren" oder auch gebiets- und ortsgebunden erhalten geblieben, der Deteriorationsgrad einzelner kann jedoch erheblich sein.

Die besterhaltenen Überlieferungen sind auch hier wie in der traditionell syrischen Musik eine konkrete Mischung. Die maronitischen Versionen enthalten sowohl rein östliches, z.B. prämodales, wie auch westliches Melodiengut (56), wobei das letzte sicher nicht neueren Datums ist:

Die französischen "golé frankoyé", von denen zu Beginn des Paragraphen 2.3 3 die Rede war, werden von den Versionen insgesamt zurückgewiesen. Die Musiker bedenken sie wohl deshalb mit einem Lächeln weil sie als in der Mandatszeit zu altsyrischen Texten geschriebene Lieder für die Kenner der Texte etwas fast posenhaft Verzerrtes ergeben. Dies hat natürlich einen tieferen Grund in der Natur der Sache und kann aus dem Fehlen einer Obereinstimmung in den Elementen erklärt werden – es geht um Gewichte von Worten im Zusammenhang mit Kräften der Melodie; dabei besteht offensichtlich im Altsyrischen noch eine zumindest latente Förderung der Homogenität zwischen den Elementen der Sprache und der Musik.

(55) Für die altsyrischen Bezeichnungen zu den maronitischen Gesangs-Gattungen siehe Louis HAGE, Bibl.[06], 1. Teil, vgl. p.184: Sie werden dort Catégories Poétiques genannt.

(56) Dies ist eine rein musikalische Unterscheidung und sollte nicht mit anderen Aussagen und Zusammenhängen verwechselt werden.

Das westliche Gut, welches sich in den Versionen findet, wird relativ alt sein und muss nach besonderen Kompositionskriterien Verwendung gefunden haben. Es ist in tiefgreifender, substantieller Verarbeitung der einzelnen Stücke wohl einmal von Maroniten eigens "nach westlichem Muster" zu den altsyrischen Texten kompositionsmässig uminterpretiert worden, vielleicht zur Zeit jener Bewegungen, von denen Thrasylulos GEORGIADES im Zusammenhang mit östlicher und mittelmeerischer melismatischer Musik und auch von Tänzen spricht: "In Griechenland, besonders auf den Ägäischen Inseln und auf Kreta, findet man auch Volkslieder (meist Tanzlieder), die nur aus den Wechselbeziehungen zum Westen (so zu Venedig) seit den Kreuzzügen zu erklären sind" (57). Jene sind dem altsyrischen Sprachrhythmus nicht artfremd; sie sind ihm jedenfalls angeglichen.

Nach Jean PARISOT versprach die Erforschung der (kath. unierten) Syrer – und wohl der Jakobiten, Nestorianer und Chaldäer – reicher auszufallen als die der Maroniten. Obwohl er in seinen maronitischen Sammlungen ausdrucksvolle und auch erfreulich-gelungene Stücke findet, sind diese Melodien, nach ihm, durch die Sänger stark entstellt (58); auf jeden Fall, so sagt er, lassen sich Kriterien eher aus der Lektüre der aufgezeichneten Melodien als aus dem Hören aufstellen. Die Melodien der (kath.) Syrer nennt er dagegen "fort belles": sie würden von den westlichen Fachleuten der Musik geschätzt und seien zudem nach den Prinzipien des Oktoechos von Johannes Damaszenus eingerichtet usf. – An dieser Stelle beschreibt er die Faktur von maronitischen Gesängen (59).

2) Die Faktur maronitischer Versionen:

1. In der Fertigung der Melodien gibt es Abstufungen, welche in den gut erhaltenen Sammlungen von der herausragend gearbeiteten Kompositionstechnik bis zum sehr schadhaften Gesang aus nichts-sagenden, repetierten festgewordenen Formeln reichen: Die ersten sind Melodiekompositionen von sehr hohem Anspruch, und es gibt sie in verschiedenen Tempi und Formgebungen. Solche Melodien werden von Sängern oder Kennern gerne als "sehr altsyrisch" be-

(57) Bibl.[05], Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, p.163

(58) Bibl.[18], ...Mission Scientif. en Turquie d'Asie, p.291 – In den maronitischen Sammlungen finden er auch noch Gesänge, welche ihm in bezug auf die Kirche als suspekt erscheinen, weil sie zu deutlich skandiert "hüpft" und fröhlich sind.
– Ibid. p.277

(59) Ibid. (p.277)

zeichnet (60). Die Ausformung solcher Gesänge erster Ordnung kann so vielfältig sein, dass zu der herkömmlichen Schreibweise der Melodien eigens an die zweihundert Zusatzzeichen entworfen werden mussten, um die Feinheiten festzuhalten und sie im Baukastenprinzip verwenden und schreiben zu können.

Für die Entstehung lückenhafter Versionen gibt es aus der vergleichenden Analyse relativ einsichtige Gründe: Da von den Texten her jeweils eine ganz bestimmte Länge der Strophen gefordert wird, hat auch die Musik dieser Anforderung zu genügen. Nun werden in Vergessenheit geratene Teile der Melodien ganz einfach durch bekannte Teile aufgefüllt. In Ermangelung eingehender Kenntnisse, was die strengen Forderungen der alt-syrischen Melodiekomposition betrifft, wird der Ersatz nun für die eigentliche Überlieferung gehalten und, manchmal so, womöglich noch durch Theorien verfälscht, überall herumkolportiert. Bei allem Verständnis für die Sorge um die Erhaltung der Traditionen wird der Kultur auf diese Weise gewiss kein besonderer Dienst erwiesen; in der Erforschung ist höchste Umsicht geboten. In einer guten Anzahl an Überlieferungen häufen sich die stereotyp repetierten Formeln und scheinen ein stark eigendynamisches Dasein zu führen. Es muss in der Forschung sogar immer angenommen werden, dass in religiösen Gemeinschaften und bei Einzelsängern, die aus solchen hervorgehen, gerade diese Versionen am verbreitetsten sind.

Die Musik von Ortstraditionen bietet der Forschung im Vergleich der Versionen relativ solide Anhaltspunkte; die Arbeit mit solchen Überlieferungen ist jedoch äußerst schwierig.

-
- (60) Im Untersuchungs-Teil wird von einer spezifisch syrischen rythmischen Aufteilungs-Technik die Rede sein, die eng mit der altsyrischen Sprache zusammenhängt und veranschaulichen wird, warum die Nutzung von sprachrhythmischem Elementen in dieser Melodiekomposition als für das Altsyrische besonders zutreffend empfunden wird. Vgl. 4.2 3 – Dort besteht eine direkte Verbindung zwischen Sprachrhythmus und Melodie-Element. – Trotzdem wollen die beiden Media der Sprache und der Musik im Aufbau natürlich nicht verwechselt werden; sie haben ihre je eigenen, aufeinander abgestimmten Grundelemente. Im weitesten Sinn könnte man allerdings noch Parallelen sehen: Es wird zu beobachten sein, wie die Musik mit geringen Mitteln komplexe Konstruktionen schafft; die altsyrische Sprache ihrerseits verwendet wie andere semitische Sprachen Wurzelkonsonanten – es sind meist drei oder zwei Buchstaben, mit denen Grammatik und Wortschatz in grundlegender Weise aufbauen und kombinieren.

Das Studium der gut erhaltenen Bestände lehrt, dass die Altsyrer es liebten, sich in musikalischen Aussagen womöglich nicht zu wiederholen, begonnene Ideen zu Ende zu führen und den Texten durch eine äusserst feine Handhabung der musikalischen Elemente ein gut gearbeitetes, eher wertvolles Gepräge zu geben. Viele überlieferte Stücke erweisen sich als klar durchdacht, nach erlernten Kriterien konzipiert und bis ins letzte Detail ausgeformt.

2. Obwohl dies in andere Zusammenhänge gehört – zu den Einzelausgaben selbst und deren jeweiligen Kompositionsanalysen – muss zur Information über die Sammlungen der Maroniten wenigstens gesagt werden, dass die Verfahren in den besterhaltenen Versionen oft sehr vielfältig sind und dass die Kombinationsmöglichkeiten auf so engem Raum wirklich überraschen. Die Musiker arbeiten ganz bewusst sowohl mit rhythmischen wie mit tonalen und formgebenden Aufbauelementen (wobei es sich um allmählich festgelegte, überlieferte und in der konkreten Gestaltung immer wieder variierte Prinzipien handeln dürfte).

a) Im konkreten Verfahren generell ist zunächst auf das tonal stufenweise Fortschreiten hinzuweisen. Elementar ist dabei nicht nur das auffallende, oft nur schrittweise Pendeln zwischen den Tonstufen und der geringe Ambitus, in diesem Bereich ist auch die extreme Ökonomie in der Behandlung tonaler Kadenzzen zu beachten, ihre Vorbereitung, die Hinführung, und im Verlauf der Melodie das Verhältnis der einzelnen Kadenzzen zueinander.

Die Vorstellung bedient sich im tonalen Bereich verschiedenster Möglichkeiten. Das rein prämodale Gut erscheint verständlicherweise zuweilen als Spiel mit Stufen und Stufenfolgen; in Wirklichkeit sind in Sammlungen oft noch Zeugnisse von einer sehr strengen Kompositionsauffassung erhalten geblieben, in der wenige Tonstufen wirklich bestimmend sind. Aus einem reichen Vorrat an Umspielungstechniken werden dann jeweils geeignete Zwischenweg-Kombinationen dazu verwendet. Eine Melodie kann aus kleinsten rhythmisch-tonalen Bausteinen systematisch aufgebaut sein und völlig klar ausgeprägte graphische Konstruktionsbilder nachahmen. Die Versionen haben Kurzfiguren, längere Melodie-Verlaufselemente, es gibt "Zeilen"-bezogene Einheiten und typische Ein-Strofen-Melodien, mit denen jeweils in Konkatinationen, Repetitionen, Variationen verfahren wird.

In den seriellen Stadien von prämodalen Melodien spielt die konkret gegebene Tonraumerweiterung eine grosse Rolle und in grösseren Formen die "tonale Tendenz" – eine tonale Beziehung von wenigen Stufen und noch in Prioritätenordnung: eine solche geht über das ganze Stück hinweg und wird anhand von besonderen rhythmischen Kadenzzen konkretisiert: "intoniert", wiederholt, kadenziert, wieder aufgenommen und schliesslich zu einem besonders wichtigen Kadenz- und Ruhepunkt geführt.

- b) Hinzu kommen auch die "Konstruktions-Mechanismen" des Rhythmus. Was der Komponist im tonalen Raum auf- und abbaut, das tut er vermittels kleinster binärer oder ternärer rhythmischer Einheiten, welche er in der aus ihrer Polyvalenz erfolgenden Wirkung (auf die verschiedenen Ebenen) genau abschätzt und "gezielt" einsetzt. Er überblickt sie nicht nur global, er beherrscht sie einzeln (61). Die Zeitaufteilung betreffend, wird mit gruppierendem, oft symmetrischem "Zählen" elementar wie auch auf verschiedenen übergeordneten Ebenen gearbeitet. Dazu kommen Betonungsunterschiede, die sowohl Einzelschläge, Einzelgruppen, Gruppenkombinationen betreffen und jeweils wieder in unterschiedlichen Variationsstufen von Ebenen der Intensivierung auftreten können - innerhalb bestimmter metrischer Ordnungen oder noch darüber hinaus als Sonderschläge, Sondergruppen.
- c) Was zunächst als simple Zusammensetzung oder Häufung von geringen Aussagen erscheinen mag, wird in Wirklichkeit oft noch ganz anderen wichtigen Kompositionsaspekten gehorchen. So ist zu dem Gesagten, und gerade im engmodalen Bereich, auch die Ausarbeitung des rhythmischen Relief-Raums zu beachten: Aus den einzelnen konkreten Spannungsverhältnissen im Umfeld von Hauptbetonungen entsteht eine typische Prägung. Diese lässt tonstufenmäßig identische Melodieteile oft als voneinander völlig verschieden in Erscheinung treten.
- d) Der homogen-abgeschlossene enge Rahmen, in dem gestaltet wird, hebt sich von andern Formen der Melodiebildung auffallend ab. Was für den tonalen und den rhythmisch-distributiven oder -dynamischen Bereich gilt, das trifft auch in der äusseren Form und in den Ordnungen im Hintergrund der Stücke zu: es wird im Prinzip nur mit äusserst knapp gehaltenen Mitteln gearbeitet, und in der Verwendung dieser Mittel stehen die Aussagen noch immer in direktem Beziehung zu den kleinsten Grundbestandteilen der Melodie. Der formale Aufbau kommt wechselweise einmal eher aus Aspekten der Zeitaufteilung und gruppierender und ordnender Betonungen, ein anderes Mal mehr aus der tonalen Vorstellung zustande.

(61) Aus der besonderen Ausgestaltungen mit Einzelschlägen hat man geschlossen, dass solche Einzelschläge als Konstruktions-Ganze (als kleinste rhythmische Einheiten) zu betrachten sind. Der syro-maronitische Musiker gestaltet oft durch partikuläre direkte Hervorhebung von Einzelschritten. Es gibt sogar Passagen oder ganze Stücke, in denen einzelne Schläge oder Folgen von Einzelschlägen im Vordergrund immer wieder besonders markiert werden: Die rhythmisch-zeitliche und -dynamische Progression und Verarbeitung bedient sich dieses Gestaltungsmoments, es wird zuweilen sehr extrem behandelt; aber in Wirklichkeit gibt es nur Kristallisierungen von binären und ternären «Zählschlägen», sowohl elementar wie in übergeordneten Kombinationen (vgl. später, den Paragraphen 4.1 2 usf.).

In vielen Stücken scheinen die Musiker vor allen Dingen vorgeprägten Leitbildern von poesieartigen, aber spezifisch musikalischen Formgebilden zu folgen.

Schliesslich bestimmt eine "innere Form", als rein geistige Gesamtkonzeption in je konkreten Paradigmen, die Einzelteile der Melodie. Diese Ordnung lässt in ihrer logischen Strenge keine Konzessionen zu und beansprucht im Gefüge der Melodie den höchsten Rang. Sie wird hier "Syntaxe" genannt: Grammatik des musikalischen Denkens.

3) Altsyrische Stile aus elementaren Bestandteilen:

In dieser Arbeit wird auf Klein- und Kleinstsysteme hingewiesen, und es erscheint bereits vom heutigen Kenntnisstand aus als höchst problematisch, diese Kleinformen von der Grosskunst her beurteilen und einreihen zu wollen - im Bereich der syrisch-traditionellen Musik von den Maqāmāt-Formen oder -theorien her und im Bereich altsyrischer Überlieferungen vom Oktoechos und von irgendwelchen andern, rein quantitativ stark verbreiteten Traditionen und Theorien her.

a) Schon die Terminologie stellt ein eigenes, sehr schwieriges Kapitel dar; korrekte Bezeichnungen sind wohl nur auf lange Dauer zu erwarten, nämlich mit der Erschliessung der ihnen zugrunde liegenden Wirklichkeit selbst: Da in unserem Bereich den Textstücken jeweils musikalisch unterschiedliche... Teile unterlegt werden können, müssen wir uns einstweilen davon trennen, die Bezeichnungen, welche für die Texte Geltung haben(55), auch für die Musikstücke zu verwenden(62). -

In den Ausführungen zur spezifisch syrischen Kunstmusik wurde darauf hingewiesen, dass, wohl nach alten Überlieferungen, in der Improvisation oder Komposition immer wieder gerne Elemente oder ganze Teile von traditionellen Melodien Verwendung finden, d.h. in Maqāmen mittelbar eingesetzt, auch neu-gestaltet und variiert werden können. Die verwendeten Elemente kommen in neue Zusammenhänge hinein. Wenn nun in den jeweils resultierenden Grossformen bestimmte Termini gebraucht werden, so heisst das noch nicht, dass solche Begriffe und Bezeichnungen dann eo ipso für die Formen und Traditionen zutreffen, aus denen geschöpft wurde. Das Auftreten von grösseren Formen hebt die Existenz der alten Kleinformen nicht auf. In Abgrenzung zu den Grossformen muss sogar mit Nachdruck gesagt werden, dass die Kleinformen eine eigene Grösse sind: sie sind in der ihr eigenen musikalischen Kohärenz zu betrachten, sie sind eigenständig überliefert und können sich als fein ausgeprägt und erschöpfend ausgebildet erweisen.

(62) Dies mag schwer fallen, da die Übereinstimmung zuweilen trifft, etwa bei gewissen Madrošé (Stücken der Unterweisung).

b) Ein anderer Aspekt ist die Feinabstimmung der alt-syrischen Musik. Die in der Weitergabe der arabischen Musik weitverbreitete Festlegung auf den Viertelton kann natürlich in Unterricht und Theorie nicht ohne Folgen bleiben; sie prägt die Auffassungen. Obwohl eine meist zutreffende allgemeine Orientierung nach Vierteltönen natürlich auch für uns willkommen sein mag, ist sie in dem Bereich der altüberlieferter Systeme z.T. irreführend. Man wird in den alt-syrischen Stammgebieten Grundskalen finden, die einer feineren Aufteilung als jener der Vierteltöne bedürfen. Dies gilt für die rural "syrischen" (9) Traditionen wie für Überlieferungen im Irak - solche sind noch relativ stark verbreitet und etwa in "Litanei"-Gesängen erhalten geblieben. Nach Afif Alvarez BULOZ hat sich der Kongress für arabische Musik in Kairo, 1932, auf den Viertelton als für die arabische Musik verbindliche Feinabstimmung festgelegt (63). Nach Habib Hassan TOUMA wäre diese Fixierung jedoch eher ein Schritt in einem noch nicht endgültig abgeschlossenen Prozess - jedenfalls sind diesbezüglich weiterhin Untersuchungen angestellt worden oder im Gange (64).

c) Die Frage der Modi dürfte den heikelsten Punkt im Zusammenhang darstellen. Besondere Beachtung verdient, wie Simon JARGY Beschaffenheit und Reichtum der traditionellen Musiksysteme hervorhebt. Diese existieren parallel zur klassischen arabischen Kunstmusik und sind nicht eine ihrer Formen oder Gattungen. In mehreren Punkten fordern sie die musikalischen Systeme (*code musical*) der arabischen Theoretiker des Mittelalters heraus und weichen von der komplexen, durch orientalische und westliche Musikwissenschaftler und Physiker nachgezeichneten Ordnung ab. Sie sind praktisch unerforscht, und dies nicht zuletzt, weil das Fehlen einer (genauen) Notenschrift die Erforschung der orientalischen Musik allgemein lähmmt. Herr JARGY geht in seinen weitgesteckten Be standesaufnahmen von der Tatsache aus, dass im Gegensatz zur Einheit und Universalität, welche die arabische Kunstmusik dem äussern Eindruck nach vermittelt, die traditionelle Musik wirklich in einer sehr grossen Vielfalt besteht (65). Gegen einen weit verbreiteten Trend vertritt er den klaren Standpunkt, dass die im Volke überlieferten Gesänge nicht an den Modi der klassischen arabischen Musik gemessen werden können: "On ne peut pas non plus faire entrer ces chants dans le cadre des modes de la musique classique arabe" (66). —

-
- (63) "A by-product of this conference was the fixing of the quarter-tone as the smallest interval in the Arabic scale. Prior to that the smallest interval was a variable, which could be one third of a tone or one fifth". - Bibl. [01], Handbook of Arabic Music - p.7 und unmittelbarer Zusammenhang.
- (64) TOUMA Habib Hassan: Die Musik der Araber. HEINRICHSHOFEN's Verlag, Wilhelmshaven 1975 - p.158 s.
- (65) Bibl. [12], pp.546 s.
- (66) ibid. [12], p.559, Kontext.

Vieles scheint dafür zu sprechen, dass dies auch in unserem Fall zutrifft. Im Erbe der Syro-Maroniten gibt es dabei einige besonderen Nuancen(67):

Die Syro-Maroniten haben z.T. sehr interessante Qolé-Namen, die vielleicht zusätzlich alte Informationen über die Musik selbst enthalten. Auf der einen Seite insinuieren sie unmittelbar eine Verbindung zu den Überschriften in den Psalmen der Bibel des Alten Testaments, auf der andern Seite erinnern sie an musikästhetische oder weltanschauliche Aspekte der arabischen (oder persischen) Modusfamilien(68). (Die Frage ist m.W. nicht erforscht, müsste jedoch aufgrund der musikalischen Gegebenheiten in Zusammenarbeit mit der Geschichtsforschung auf die Dauer geklärt werden können).

Ausser direkten Hinweisen wie: "Der lange Qolö", "der kurze...", "der doppelte...", "der griechische Qolö", "die Qolé zum Lobpreis" usf., findet man andere Angaben: "Der erhabene Qolö", "der einladende...", "der überzeugende...", "der wachrufende..." (oder "Qolö des Engels") - und in abweichenden Übersetzungen, anstelle von "griechischer Gesang, griechische Tonweise" auch "Nachahmung der Taube", anstelle von "Preisgesänge" auch "die angenehmen, die sanften Gesänge" oder "...Tonweisen" etc. - (ASSÉMRANI hat einige dieser Bedeutungen zusammengestellt(69)). In seinem altsyrischen Wörterbuch gibt Louis COSTAZ für den reichen Begriff "qolö" (Stimme, Klang, Schrei, Donner etc.) u.a. auch die musikalische Bedeutung von Ton(art) und Modus an - was im Ausdruck "bar qolö", "dieselbe Tonweise" od. "...Tonart", bestärkt wird(70). Qolö scheint auch in dem weitgehend eigenständig

(67) Die Erläuterung nach Maqamen wird zwar bei maronitischen Gelehrten ebenfalls praktiziert. Wie erwähnt fand Jean PARISOT die Gesänge der Maroniten ärmer als andere altsyrische Überlieferungen und hat wohl deshalb nicht insistiert; aber auch er geht bereits von der Betrachtungsweise der Gesänge nach Maqāmāt-Namen und -Skalen aus.

Trotzdem konnte immer wieder festgestellt werden, dass Gelehrte im Volk, Priester und Sänger die Frage nach den Modi mit etwas Befremden aufnahmen. Dies hat gewiss nichts mit Politik zu tun; auch darf man sicher nicht einfach Unkenntnis in bezug auf arabische Musik präsumieren. Vielmehr scheint auch diese Haltung darauf hinzuweisen, dass ost-mittelmeerrisch-traditionelle Überlieferungen in jeder Beziehung eine unabhängig-eigene Grösse sind, mit genuinen und charakteristischen Eigenschaften, darunter auch Skalen und Modi.

(68) Wiederum wird auch hier angenommen, dass es sich um eigenständige maronitische Überlieferungen handelt, die durchaus aus vor-islamischer Zeit stammen können.

(69) Vgl. das in Anm.46 zitierte Opus ASHQAR, pp. IX und X

(70) Dictionnaire Syriaque-Français. Imprimerie Catholique, Beyrouth 1963

Überlieferten altsyrischen Verständnis der Syro-Maroniten offensichtlich diese eine Bedeutung von Ton und Modus bewahrt zu haben(69). PARISOT selbst gibt die Übersetzung von qolō ausser mit "morceau musical" ebenfalls mit "ton musical" wieder und spricht auch im Zusammenhang der Ryš-qolē von "Ton": "Ryš-qolō" (ryš; ryšō, wörtl. "Haupt") übersetzt er mit "tonus princeps"(71). – es handelt sich um Modellstrofen, Musterstrofen(BREYDY). Den noch etwas vagen Begriff musikalisch festlegen zu wollen ist verfrüht, aber es soll festgestellt werden, dass er existiert.

Sollte sich die Vermutung bestätigen, so hiesse dies, dass eine Beziehung besteht zwischen Tonweisen, vielleicht sogar Tonarten, und Namen von Gesängen. Jedenfalls bedient sich das Melodienquart der Syro-Maroniten vier fester, prämodaler Grundtonarten der Stufen Do bis Fa (transponiert betrachtet). Dazu enthalten verschiedene Tonweisen Untergliederungen innerhalb der vier Tonarten, andere sind Erweiterungen. Wir haben im Zusammenhang der Frage nach der Feinabstimmung auch gesehen, dass es Skalen gibt, für die in den Maqamen keine Entsprechungen bestehen. Die konkreten Einzelskalen der Tonweisen mögen zwar zuweilen mit Teilen und Ausschnitten von Skalen klassischer Modusfamilien übereinstimmen; das heisst jedoch noch nicht, dass sie einander gleichzusetzen sind.

Es gibt insgesamt genügend Gründe, welche dafür sprechen, dass traditionelle und Kunstmusik-Oberlieferungen je unabhängig und unter besonderer Berücksichtigung ihrer eigenen Kriterien gesehen werden müssen – und nicht verwechselt werden dürfen; in der Betrachtung traditioneller Systeme genügen die Maßstäbe und Theorien von Kunststilen nicht mehr. Für die Beurteilung der syrisch-traditionellen und syro-maronitischen Oberlieferungen gilt selbst, dass Theorie und Kriterien aus andern musikalischen Oberlieferungen zu altsyrischen Texten, gerade im Umfeld östlicher oder westlicher Theorien über Kirchentonarten, als dafür völlig ungeeignet und inadäquat zu betrachten sind.

4) Improvisation:

Die Improvisation ist der andere Faktor der musikalischen Überlieferung. Im Gegensatz zu den festgeprägten Melodien mutet sie eher als ungebunden-frei und nicht-konstant an, obwohl sie sich immer wieder nach den Grundmelodien ausrichtet und wohl auch von dort her geprägt ist – es besteht eine Symbiose zwischen ihr und den mehr oder minder festen Melodien oder Prinzipien der Grundgesänge. Bei allen Erwägungen und Mutmassungen über geschichtliche Bewegungen, Tendenzen und Einflüsse darf nicht vergessen werden, dass gerade die alt-syrisch-traditionelle Musik selbst die nur denkbar beste Schule für die Improvisation ist: sie liefert

(71) Essai sur le Chant Liturgique des Eglises Orientales. In:
Revue de l'Orient Chrétien, 1898 – p.227 s. – Vgl. Anm.67(!)

nicht etwa nur tonale Elemente: von der in vielerlei Punkten nur relativ gebundenen Interpretation der Grundgesänge her kommen auch die anderen Komponenten der Verarbeitung, kommt das Verständnis für die konstitutiven Elemente der Melodie generell. Dabei ist die Handhabung im kleinen die Grundvoraussetzung für die Einübung in die Formbildung der Melodie-Komposition(72). Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass unter günstigen Bedingungen, etwa einer besonderen Begabung oder auch noch kollektiver natürlicher Fähigkeiten, in Kult und Dorf bereits virtuose Kunst entsteht(73).

Konkret haben wir zwischen einer Improvisation, die im tonal sehr eng begrenzten Rahmen verbleibt, und einer andern, die mit einem grösseren tonalen Entfaltungs-Bogen fortschreitet, zu unterscheiden. Der enge tonale Rahmen ist dem Syrischen und seinen Elementen

-
- (72) (Vgl. auch die Anm. 54a). Im traditionellen Kult ist dies in besonderer Weise gegeben: hier ist eine ganze Palette von kurzen Phrasierungen, Antworten, Bekräftigungen, Bekundungen, Bitten, die jeweils spontan durch die Gemeinde oder aus ihr hervorgehen, vorgesehen. Der Gesang eines Vortragenden lädt oft zur Antwort, zur Imitation, zu gemeinschaftlichen oder partikulären Aussagen ein. Dies beginnt mit ganz kurzen Antworten, mit kontrapunktischen Kurzformulierungen, und wird dann auch gerne ausgeweitet. Die Kleinformen sind das eigentliche Umfeld, wo die Improvisation gedeiht und von allen geübt wird. Längere musikalische Aussagen knüpfen hier an. Der spontane Vortrag einzelner Sänger kann zuweilen sehr lang sein, in diesem Fall bedient sich die Improvisation gerne kleinerer Formgruppierungen, die aneinander gereiht, ausgeweitet werden.
- (73) In der Genialität ihrer musikalischen Konzeption können die Gesänge einzelner Priester den europäischen Zuhörer zuweilen völlig in Erstaunen versetzen: Es kommt beispielsweise vor, dass ein Priester eine Melodiefigur, ein einzelnes kleines prämodales Kurzmodell, über einen ganzen Gottesdienst hinweg immer wieder neu variiert, musikalisch auskostet, und damit die ganze Gestaltung bestreitet. Dabei bleibt er im charakteristischen Rahmen alt-syrisch-traditioneller Elemente und entfaltet in diesem Stil grossflächige Formen. Ausser der Tatsache, dass er in altsyrischer Sprache singt – und vielleicht noch jenem bemerkenswerten Faktum, dass er sich an keiner Stelle eines Parallel- oder Zusatz-Modus bedient, sondern konstant in der einen alt-syrischen Tonart verbleibt – gibt es da keinen Unterschied zu der syrischen Maqamenkunst. Ist dies von den Maqāmāt inspiriert? Besteht eine indirekte oder direkte Verbindung? Greift dieses musikalische Können auf alte gemeinsame Techniken und Ursprünge zurück? Gibt es vielleicht sogar eine genuin alt-syrische Entfaltungstechnik für die wir noch keine genaue Bezeichnung hätten? Dies sind Fragen, die im Rahmen dieser Forschung nicht geklärt wurden.

direkt konnatural. In Dorf und religiöser Gemeinde kommen beide nebeneinander vor. Bezüglich ihrer Formen dürfte es einstweilen allerdings noch schwierig sein, genauere Grenzen ziehen zu wollen (74).

5) Kategorien der traditionell alt-syrischen Musik:

In den maronitischen Überlieferungen sind verschiedene Kategorien von Melodie-Kompositionen erhalten geblieben, die von einer verborgenen Kleinart-Kunst bis zu den heute gebräuchlichen Elemente-Verwendungen reichen. (Die letzteren wurden im Zusammenhang der syrischen Musik und ihrer spezifischen Kunstartentwicklungen oder der alt-syrischen Kunst im Schlussteil von 2.3.4, erwähnt). Dazwischen liegen verschiedene Stadien der Erarbeitung und Verwendung von überlieferten Bestandteilen.

Sieht man von den stark schadhaften Versionen ab, können die wichtigsten Kategorien wie folgt zusammengefasst werden:

1. Es sind zunächst Ur-Modelle – vollkommen in sich abgerundete unzertrennbare, rhythmisch und formal festgeprägte Einheiten – die wie vorzeitliche Oberreste entweder in Melodien oder als Rhythmusstrukturen in Sprachrhythmen erhalten geblieben sind.
2. Dann gibt es kompositions-technisch klar ausgebildete Kleinart-Systeme, Miniaturen, welche an Kompaktheit der Verarbeitung der einzelnen Melodie-Bestandteile unübertroffen sind und – in oraler Überlieferung – von einem höchst erstaunlichen Niveau des musikalischen Bewusstseins und technischen Könnens zeugen.
3. Der Elemente von Miniaturen oder häufiger noch von aufgelockerten prämodalen Melodieeinheiten bedient sich eine breiter angelegte Kleinkunst, die rein quantitativ wohl den grössten Anteil an den Überlieferungen hat. Im Vergleich zu den Miniaturen erscheint sie als weniger konzentriert und weniger kompakt. Die innere Verarbeitung

(74) ... obwohl hier angenommen wird, dass es in absehbarer Zeit möglich sein wird, die einzelnen Formkonzepte genau zu definieren. – Die Arbeit von Jan REICHOW, Bibl. [21], gibt einen guten Einblick in die konkrete Handhabung der syrischen Improvisation im grösseren. Herr REICHOW erwähnt auch die Problematik der Form. Im Zusammenhang des Mawwāl spricht er von der "Aneinanderreihung von kleineren Formkomplexen" – op.cit. p.119. Man wird das Prinzip der Reihung und oftmals heterogener Verkettungen auch auf Mwaššah und Tawšyh oder auch auf die Qaṣydah übertragen können. – Vgl. 2.2. Syr. Kunstmusik.

ist offener: Wir bleiben im prämodalen oder im monolithischen Rahmen, aber anstelle der absolut kohärenten, einmaligen Folgerichtigkeit elementarer Aussagen und erster unmittelbarer Verkettungen gibt es jetzt kleine Kompromissione der Verarbeitung, es kommen häufiger Wiederholungen vor, "schwächere" Übergangsstellen sind nicht selten. Diese Kleinkunst gibt es in verschiedensten formalen Gattungen und Tempianwendungen.

4. Die spezifisch syrische Kleinkunst stellt eine leichte Erweiterung der hier beschriebenen alt-syrischen Kleinkunst dar (Vgl. Paragr. 2.3 2, syr. tradit. Musik), d.h. die andern, eigentümlich-syrischen Traditionen sind entweder in den hier behandelten alt-syrischen direkt verwurzelt, aber aber, beide haben gemeinsame Quellen.
5. Darüber hinaus ist in den maronitischen Überlieferungen eine "höher" entwickelte Gattung von Kunstmusik erhalten, die nicht mit den heute gebräuchlichen spezifisch syrischen Kunststilen verwechselt werden darf und eine eigene Kategorie der Kunstentfaltung und sogar der Gebrauchs-kunst darstellt. Diese Stufe der Kunst setzt sich von der engen Verarbeitung nicht etwa ab, nur werden die kompakten, alt-syrischen Elemente jetzt auf einer zeitlich und formmässig breiteren Basis verarbeitet. Die feste formale Bindung bleibt ihr eigen und wir haben es mit nur bedingt freien Interpretationen von festüberlieferten Stücken zu tun: Eine Miniatur oder eine relativ eng verarbeitete Strophe wird als Vorlage verwendet und in den einzelnen Teilen einer solchen Melodie mehrmals neu-interpretiert. Die Substanz der Melodievorlage bleibt erhalten, aber durch stufenweise Veränderung des Grundrhythmus bekommt die Vorlage jeweils ein eigenes neues musikalisches Gepräge. Den einzelnen Teilen werden Einleitung, Schluss und zwischen den Teilen Übergänge hinzugefügt. In der Gattung der "Lehr-Gesänge" gibt es solche Kompositionen. Einzelne Stücke dürften von einer anderswo kaum erreichten Verarbeitungsdichte sein.
6. Die aus Überlieferten Elementen der alt-syrischen Kunst sich nährende Folklore im Dorf setzt bei der Kleinkunst an. Aber meistens ist damit auch die Improvisation verbunden. Diese macht von den Umspielungstechniken Gebrauch und birgt die Tendenz zu grösser angelegten Formen. Es gibt eine bäuerliche Tradition der Improvisation, welche wie natürlich in die "zünftigen" Grossformen der Gelehrten-Musik übergreift. Man möchte zuweilen von "naiven Formen" sprechen, obwohl die bäuerlich-ländliche Umgebung überhaupt der gegebene, eigentlich entsprechende Nährboden für die Improvisation ist (vgl. auch Anm.72).

Die Altsyrier haben z.T. Kompositionesprinzipien übernommen und wohl auch selbst fortentwickelt, deren technische Entwicklungsstufe und Handhabung uns heute in Staunen versetzen müssen.

Die Traditionen existieren noch in einem ausreichenden Maß; da sie aber "nicht-brillant" sind und gleichsam in sich ruhen und sich vor allem wegen ihrer äußerst komplexen Rhythmusdichte jedem direkten Zugriff und jeglicher oberflächlichen musikalischen Beurteilung entziehen, haben die beliebigen und oft etwas abenteuerlich anmutenden Spekulationen freie Bahn. Wo die Aufmerksamkeit für die Hintergründe der Dinge fehlt, werden in geschichtlichen Darlegungen und Anthologien die eigentlichen Grundlagen der Musik wohl auch weiterhin und noch längere Zeit einfach übergangen werden können; von der reichen Vielfalt und von dem vielschichtigen konkreten musikalischen Verständnis und Können her ist dies jedoch schon heute unerklärlich, zumal sich mit der Erschließung traditioneller Systeme in einmaliger Weise Forschungsgebiete eröffnen, deren eine Seite und Rahmen die Geisteswissenschaften sind, und deren Gegenstand, die konkreten Reliefs ihrer musikalischen oder sprachrhythmischen Grundlagen, eine immer eingehendere und präzisere, Aufschluss bringende Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften verheissen.

Die Beachtung der musikalischen Grundlagen traditioneller ostmittelmerischer Systeme müsste für mehrere Bereiche der Forschung weitreichende Folgen haben: Im Licht der Erforschung alt-syrischer Melodiesysteme erscheint die traditionelle Musik allgemein als Trägerin wichtiger Informationen über die je gegebene Kultur. Die Corpora von Melodien und von sprachrhythmischen Einheiten enthalten oft wertvolle, bisher kaum berücksichtigte Ordnungen und Details, die als feste, objektiv zu hörende, zu erschließende Gegebenheiten sichere Rückschlüsse und Vergleiche erlauben.

T y p o l o g i s c h e r T e i l

4

Z U R

Q U A L I T A T I V E N E R F A S S U N G O S T M I T T E L -
M E E R I S C H T R A D I T I O N E L L E R M E L O D I E N

ERKENNTNISSE AUS DER GRUNDLAGENFORSCHUNG

4.01 DIE BEACHTUNG DER RHYTHM. VORGÄNGE IM HINTERGRUND

- 1) Der Stellenwert der Rhythmus-Komponenten der Melodie
- 2) Eingehende Erfassung der rhythmischen Strukturen
- 3) Apparantes und nicht-apparentes Corpus der Melodie
- 4) Untersuchung konstitutiver Elemente. Rhythmische Felder

D i e B e r e i c h e i m e i n z e l n e n :

4.1 ZUR ZEITAUFTHEILUNG

- 1) Konkrete Grundraster-Folge und Zähschläge
- 2) Binäre und ternäre Zähleinheiten
- 3) Wichtige Faktoren im konkreten Zeitverlauf
Positionen von Zähschlägen in Prioritätenordnung.
Trennungen. Syntaktische Abschnitte. Metrische Strecken
- 4) Beispiel zur Zeitaufteilung
- 5) Vergleich zwischen der klingenden Gestalt der Melodie und den Zähleinheiten
- 6) Überblick zur Aufteilung der Zeit

4.2 KÄFTE DER BETONUNG

- 1) Akzente und Impulse des apparenten und des latenten Corpus
- 2) Rangordnung von Betonungen allgemein
- 3) Die konkrete Rhythmus-Struktur der Melodie
- 4) Konstellationen mit Gruppierungen von Zähleinheiten
- 5) Darstellung von Rhythmen in strukturierter Schreibweise
Darlegung. Kritische Anmerkungen. Erstes (alt-syrisches)
Beispiel. Weitere (syrische und alt-syrische) Beispiele
und tonaler Vergleich

1) Der Stellenwert der Rhythmus-Komponenten der Melodie:

Die besondere Aufmerksamkeit für die Strukturen traditioneller Melodien ergibt sich aus der reichen Differenziertheit der Musik selbst. Ein langer Weg liegt zwischen den ersten Versuchen einer näheren Bestimmung der Melodieverläufe levantinisch-mesopotamischer Gesänge und den heutigen Möglichkeiten der Beurteilung und Handhabung. – Man kann sich fragen, warum die Zusammenhänge der rhythmischen Grundlagen heute noch weitgehend unerforscht sind, obwohl sie nicht mehr als flüchtig und nicht-fassbar bezeichnet werden können, seitdem die Schallkonservierung einen stufenweisen, sicheren Zugang möglich macht.

Vor einem Jahrzehnt stand die Frage nach der Organisation der Betonungen in einem Melodieverlauf im Vordergrund der Aufmerksamkeit. Es war eine rein technische und noch relativ oberflächliche Fragestellung. Die Forschung ergab dann in der Folge, dass die Melodie ein sehr komplexer "Ort" der Organisation ist und dass eine Vielzahl von ineinandergreifenden Aspekten und Komponenten des Rhythmus diese bestimmt prägen.

Die systematische Erforschung der Aspekte hat eine ganze Reihe von Erkenntnissen an den Tag gebracht, die nunmehr eine genaue Beschreibung irgendwelcher klingender Strecken von Tonbandaufzeichnungen ermöglichen. Das ganze Erfassungsverfahren und die zur Beschreibung orientalisch-traditioneller Melodien eigens entwickelten Methoden können in etwa mit dem Vorgang der iterativen Geländebeschreibung in der Kartographie verglichen werden.

Da die Melodien oft in markanten charakteristischen Prägungen konserviert sind, genügt eine skizzenhafte Erfassung und Darstellung, allein nach Tonstufen und Zeitwerten, nicht mehr; die spezifischen Eigenschaften können meistens erst aus den Reliefs der latenten Rhythmus-Strukturen erkannt werden. Die Stufen und Zeitwerte der Melodie sind bei näherer Betrachtung nur ein Teil der Informationen, welche die klingende Strecke einer Tonbandaufzeichnung enthält. Es ist zwar klar, dass in einer Transkription zunächst die wichtigsten Punkte der tönenden Strecke festgehalten werden müssen; nun wird durch diese Vereinfachung die Übertragung aber in einem wesentlichen Punkt verkürzt und sogar verzeichnet – die Schallebene enthält nämlich eine grundlegend wichtige Gegebenheit, ohne die eine niedergeschriebene Folge von Noten zur qualitativ beliebigen Aussage wird und auch zum Ausgangspunkt für irgendwelche selektiv-gefährlichen Interpretationen oder Deutungen: Die Tonstufen sind immer in kleine Gruppen direkter Zugehörigkeit geordnet. Dies mag vielleicht als nebensächlich erscheinen, ist jedoch gerade jene erste Nahtstelle, bei der die Beschreibung der Rhythmusvorgänge entweder aufhört, oder aber zu einem ersten wichtigen Schritt wird in der Erfassung der letztlich immer in unwiderruflich einmaliger, plastisch-realer Weise ausgeformten Klangwirklichkeit. Eine diesbezüglich lückenhafte Transkription kann später im besten Fall in Analogien und aus grösseren Zusammenhängen herausmittelbar "gelesen" werden.

Es ist für ein in der westlichen Kunstmusik geschultes Ohr ausgeschlossen, aus einer Transkription, die allein Tonstufenfolgen enthält, auch nur die wichtigsten formal-musikalischen Momente einer traditionellen Melodie der Levante klanglich nachvollziehen zu wollen; der so niedergeschriebene Verlauf wird notwendigerweise falsch verstanden und mit einer neuen, projizierten Anschauung versehen, die nichts oder nicht viel zu tun hat mit der Wirklichkeit der Vorlage selbst - diese zeichnet sich oft durch ein lebendiges, reich gestaltetes und sogar dynamisch einmalig klar geformtes musikalisches Naturell aus.

Aufgrund der Ergebnisse der Grundlagenforschung ist eine gezielte Erfassung der konstitutiv relevanten Elemente der Melodie aber nunmehr immer möglich. Selbst kurze Ausschnitte von Melodien können in ihren je spezifischen Ausprägungen zu Vergleichen sehr genau erfasst, im Detail geschrieben und synoptisch zwingend dargestellt werden.

2) Eingehende Erfassung von rhythmischen Strukturen:

Inbezug auf die Kompositionen kann die Bedeutung der rhythmischen Aspekte nicht genug hervorgehoben werden. Aus welchen Gründen auch immer zeigen die vorderorientalisch-traditionellen Gesänge oft eine Vorliebe für gruppierendes "Zählen" und Betonen. Die Untersuchungen ergeben dabei einen auffallenden Sinn für Proportionen und für Symmetrie. So gibt es etwa ganze alt-syrische Sammlungen, die als musikalische Poetik zu bezeichnen sind: Die Muster der einzelnen Gesänge, Strophen oder Abschnitte sind in erstaunlicher Vielfalt erhalten und vermögen die reflexiv-geistige Konzeption ihrer Erarbeitung zu veranschaulichen. Dass aufgrund der Rekonstruktion solcher Melodien sogar eine genauere historische Datierung einmal möglich sein wird, ist nicht auszuschließen.

Der rhythmische Verlauf von Melodien lässt sich strukturiert darstellen. Dazu eignen sich natürlich Kompositionen mit klar aufgebauteem Gefüge besonders gut; aber damit ist die Frage nach den tragenden rhythmischen Komponenten lange nicht erschöpfend beantwortet. Strukturierte Darstellungen werden zwar willkommen sein, sie bilden eine der Schnittstellen der rhythmischen Ebenen; allein genommen bergen sie allerdings auch selbst wiederum die Gefahr, die weiteren genauen Zusammenhänge von Aspekten und Ebenen des Rhythmus zu "verdecken". Der Auffindung proportional aufgebauter Kompositionen geht eine lange Zeit der Grundlagenforschung an Klangmaterialien voraus, die weit entfernt sind Regelmässigkeiten dieser Art aufzuweisen.

Die Miniaturen oder Ur-Modelle (vgl. 3.2 4) sind oft in musikalische "Prosa"-Stücke gewirkt erhalten oder kommen in solcher Umgebung vor. Nun sind sehr ausgeprägte Passagen, Betonungen auf herausgearbeitete Höhepunkte oder auf die Enden hin, systematisch aufgebaute, sich steigernde Kadenzfolgen usf. ganz generell keine Seltenheit; dies soll aber grundsätzlich alles genau ge-

schrieben werden können.

Die Forschung erwies sich auch hierin als äusserst schwierig; aus den jeweils vorhandenen vorläufigen Lösungen ergaben sich etwa immer wieder neue Fehlerquellen, so dass eine Übersicht über die Möglichkeiten geschaffen werden musste und sich ein umfassendes Eingehen auf die Grundlagen aufdrängte. Dabei öffneten sich nun in der Arbeit aber immer klarer die einzelnen spezifischen geistigen Ebenen und Dimensionen, die auf den konkreten Verlauf der Melodien einwirken.

3) Apparentes und nicht-apparentes Corpus der Melodie:

In der Melodiebetrachtung dominiert natürlich der konkrete Verlauf von Tonstufen in Form von Zeitschritten - nicht zuletzt deshalb, weil der ganze Austausch der Informationen über den Kanal dieser vordergründigen, akustisch unmittelbar erfassbaren Ebene verläuft. Das Notenblatt enthält die Umrisse eines musikalisch zu reproduzierenden Corpus; dieses wird auch durch akustische Signale übertragen.

Nun ist das Umfeld, welches die geistige Perzeption ausmisst aber weit ausgedehnter als der Bereich der Interpretations- und Verarbeitungsmöglichkeiten akustischer Signale. Das Gefüge einer Melodie ist durch die unmittelbar gehörte klingende Gestalt allein nicht erschöpfend beschrieben; es gibt auch noch jenen andern, verborgenen Teil im Hintergrund, der zwar nicht messbar, aber in real existierenden geistigen Grössenordnungen empirisch objektiv erfahrbar ist: Die Erkenntnis vermag eine Folge von Tonstufen und ihre latenten Zusammenhänge gleichsam mit Perspektive in ihrer räumlichen Tiefe zu erfassen. Sie nimmt z.B. nicht nur die Schläge und Grade von Betonungen wahr, sondern dazu auch die charakteristischen Eigenschaften ihrer jeweiligen einzelnen oder gemeinsamen Beziehungen - Natur eines Anfangs, einer Weiterführung, einer anhaltenden oder nur vorübergehenden Spannung, einer Ruhe usw. Solche Eigenschaften können in der Klangwirklichkeit wieder einzeln oder als dichte Kombinationen auftreten; sie existieren ebenso wie Tonstufen oder Haupt- und Nebenschläge, ihr Stellenwert im Gesamtgefüge der Elemente einer Melodie kann sogar von grosser Wichtigkeit sein - streng genommen haben sie, obwohl "nur" geistige Grösse, einen höheren Rang als etwa die Ebene der laut oder leise hervorgebrachten Betonungskräfte, weil alle Stufen und Bereiche von ihr her durchdrungen sind. Sowohl der hörbare wie der nur mental gezählte Schlag, der praktikuläre Einzelschlag, wie jener andere, welcher für eine längere Dauer, für einen Abschnitt, eine ganze Strophe Bedeutung hat, alle tragen sie diese Attribute. In einer sehr detaillierten Niederschrift der Klangstrecke in Partiturform ist jedes auch noch so flüchtige Moment einbezogen in die Beziehung des jeweils gegebenen Charakters oder der Natur des Elements. Dabei gibt es von Aspekt zu Aspekt noch durchgehend kohärente Entsprechungen.

Die verschiedenen Aspekte führen dazu, die Melodie als ein Corpus zu definieren, dessen einer Teil apparent ist und erklingt, der andere nicht. Durch eine klarend-differenzierende "Deutung" aus dem Gesamtzusammenhang wird der physikalisch messbare, "vorder-

gründig" apparente Bereich einerseits "aufgewertet", weil die Inhalte der Ebene durch die Präzisierung einen spezifischen Stellenwert erhalten; anderseits werden durch diese Klärung aber zugleich auch ihre Begrenzung und Partikularität sichtbar.

4) Untersuchungen konstitutiver Elemente. Rhythmisches Felder:

Der Aspekt der Natur, von Elementen oder von Teilen der Melodie, führt zu einer neuen Betrachtung des konkreten Melodieverlaufs: Wenn wir die Noten für Vergleiche ausschreiben und zugleich nach Kategorien ordnen wollen, so werden wir partikulären Einzelschlägen, die enklitisch (wie beiläufig, als "nebensächlich" hinzugefügt) erfolgen, sicher nicht das gleiche "Gewicht" zumessen wollen wie wichtigen Kadenzschlägen, oder Schlägen, die etwa zu Beginn von Grossstakten stehen: wir würden sie in einer wertenden Übersicht also nicht auf gleicher Stufe schreiben. Diese Differenzierung kann weitergeführt und systematisiert werden. Es gilt dabei mehrere Ebenen zu unterscheiden - grob gesehen, von Schlägen, die für Gross- oder Binnentakte Geltung haben, von andern zu Beginn von Gruppen innerhalb der Binnentakte und von Schlägen, die nochmals innerhalb der Gruppen auftreten. Erkannt werden sie sowohl aus den Beziehungen wie auch aus der Natur der Spannung - je im unmittelbaren oder übergeordneten Zusammenhang. Dazu kommt auch das Faktum, dass die kleinsten gemeinsamen Grundeinheiten eines gegebenen Melodieausschnitts, immer in gegenseitiger Abhängigkeit, nach Prioritätsgesetzen geordnet sind und eine festgelegte Anzahl von Betonungen und Trennungen bilden.

Es traten in der typologischen Untersuchung also wichtige Unterschiede von nicht zu verwechselnden Merkmalen in Erscheinung. Am besten kann dies im begrenzten Bereich eines «rhythmisches Felds» oder «Spannungsfelds» veranschaulicht werden:

Es wird hier angenommen, dass eine Melodielinie immer geschlossen aus einer Verkettung von einzelnen rhythmischen Feldern besteht. Mit rhythmischen Feldern sind kleinere Folgen von Schlägen gemeint, die, schematisiert und grob betrachtet, je um einen gemeinsamen Höhepunkt angeordnet sind. Im rhythmischen Feld führt nun im Prinzip eine Spannungs-Intensivierung zum gemeinsamen Höhepunkt der kleinen Gruppe hin und eine Entspannung wiederum davon weg. Die Intensivierungsschritte können einzeln beobachtet, "gehört" werden, wie auch die Natur der Schläge in ihrem Charakter erkannt wird. Die Felder selbst haben im Gesamtgefüge einen übergeordneten Stellenwert und tragen auch einen ihrer Natur und Stellung entsprechenden "Namen", d.h., sie sind im Gesamtzusammenhang betrachtet von einer im Prinzip ausschließlich-einmaligen qualitativen Zusammensetzung.

Der begrenzte Bereich eines rhythmischen Felds erlaubt eine sehr genaue Beobachtung der Vorgänge im kleinen. Die verschiedenen Dimensionen, Aspekte, Kräfte, welche im Bereich des Feldes auf konkrete Weise verdichtet sind, treten jetzt wie bei einem Aufriß am Reissbrett in Erscheinung.

Lassen wir den tonalen Bereich, die Tonraumentfaltung weg, so ergeben sich als Komponenten der einzelnen Verlaufsmomente der Melodie die folgenden grundlegenden rhythmischen Aspekte oder Dimensionen -

innerhalb der rhythmischen Felder:

- einmal die Zeitaufteilung
- dann, verbunden mit den einzelnen Schritten in der Zeit, die Kräfte der Betonung.
- In "konkreten" Stufen der Intensivierung oder Nicht-Intensivierung erkennbar, hebt sich aus der Kombination von Zeit und Betonung die Dimension der Spannung ab,
- und schliesslich können Einzelschläge, Gruppen von Schlägen, kleinere oder grössere Zusammenhänge innerhalb des Feldes, jetzt auch in ihren entsprechenden Charakteren, in ihrer Natur erkannt werden.

Übergeordnet ergeben sich,

- aus dem Vergleich der Anfänge und Verläufe mehrerer Felder, die erwähnten, qualitativ je spezifischen "Namen" der Felder und der Abschnitte der Syntaxe, wie,
- aus den Anfängen und Höhepunkten im Feld die metrischen Gruppen und im Vergleich mehrerer Felder die Zyklen der Gross- und Binnentakte..

4.1 ZUR ZEITAUFTEILUNG

1) Konkrete Grundrasterfolge und Zähschläge:

Die Frage nach der genauen Einordnung in den Zeitverlauf stellt sich besonders in der Untersuchung der konkreten Rasterpunktfolge der Melodie.

Zur Fixierung von Verläufen stellt der Musiker die Zeitaufteilung bekanntlich schematisiert dar: er schreibt die Schläge eines Abschnitts im Musikstück jeweils in etwa gleichen Abständen. Zur Untersuchung der Zeitkomponente, in der Analyse am rhythmischen Feld, muss dieses Geschehen noch etwas näher betrachtet werden.

In der Analyse gehen wir natürlich grundsätzlich von dieser Schlagfolge aus. Wir zählen jedoch die Notenwerte des *corpo sonore* in einem allen zugrunde liegenden gemeinsamen Zeitmaß einzeln aus. Die Schlagfolge erweist sich dabei nicht nur als eine Sukzession von Noten mit mehr oder weniger lang gehaltener Tondauer, im Hintergrund des absoluten Klangbilds kommt eine Kette von regulär verlaufenden, physikalisch oder mental wahrnehmbaren Rasterpunkten zum Vorschein. Die konkret gestaltete Reihe dehnt oder verengt sich in bezug auf die physikalisch messbare Zeit von Sekunden oder Fraktionen von Sekunden. Genauer genommen stellt sie sogar eine pro-biologisch lebendige Verkettung von Grundraster-Kleinst-Strecken dar, die organisch ineinander überfliessen. Der ausführende Musiker hat zwar die Fähigkeit, äusserst schnell von einer Zeitaufteilung auf eine andere überzuwechseln, trotzdem sind die Eingriffe, sind Übergänge bei näherer Betrachtung vorbereitet und schwingen nach – doppelte, halbe, anders abweichende Zeitwerte gleichen sich vor Übergängen in gemeinsamer Zeitabstimmung bei einem Mittelwert an. Dies kann alles rekonstruiert, Übergänge, Verengungen, Dehnungen können empirisch erfasst werden (75).

-
- (75) Das im Zusammenhang der altsyrischen Sprache oft verwendete, und in diesem Falle typische, Unterteilen mit Silben oder einzelnen Lauten, bei musikalisch je gleichen Längen (wobei der Fluss einer Text-Deklamation oder eines Gesangsvortrags wie in der Schwebe wiegend ausgeglichen wirkt) hat noch zusätzlich gefordert, aber auch geholfen, Einzelheiten der Zeitaufteilung genauer festzulegen. Die daraus gewonnene Analysetechnik hat dann nicht nur für den altsyrischen oder syrischen Kulturbereich Geltung und kann etwa zu genauen Vergleichen von rhythmischen Varianten oder in der Gegenüberstellung von Text und Melodie, zumal bei Übergängen und Enden, verwendet werden. Die Mitte zwischen zwei Zähschlägen ist immer zu ermittelt – als wäre dort eine Arretierung vorhanden, lässt dieser Punkt in Balance beide Seiten zu gleichen Teilen erscheinen. Von hier aus wird nun das Vor- oder Nachher, linguistisch, eines (in der semitischen Sprache) eintreffenden Artikels, eines Zischlauts usf., oder musika-

Wegen seines häufigen Vorkommens in der traditionellen Musik orientieren wir uns hier am Achtel-Schlag. Sowohl in der Klangwiedergabe 1:1, wie auch in der zur Transkription besonders häufig verwendeten Geschwindigkeit 1:2, bildet der Achtel eine wichtige Vergleichsnorm. Wir brauchen eine solche Orientierung. Von da aus werden nun im Prinzip auch doppelte, dreifache Werte, gehaltene Klangstrecken, oder aber halbierte, kleiner oder auch anders unterteilte Zeitverläufe im jeweiligen Zusammenhang betrachtet.

Die Rasterpunktfolge im Bereich eines rhythmischen Felds muss dann natürlich nicht aus Achteln bestehen; zur Erfassung in der Analyse sind die Werte der Grundrasterstrecke jeweils eigens zu ermitteln. In musikalischen "Prosastücken" kommt eine Verkettung von verschiedenenartigen Grundraster-Kurzstrecken auf kleinstem Raum häufiger vor als in poesieartigen, proportioniert gestalteten Strofenteilen; trotzdem können die relevanten Werte (welche zur Norm einer Grundrasterstrecke eines Felds werden) in der Praxis immer erkannt werden.

Weil auch Pausen und gehaltene Noten einzeln ausgezählt werden müssen, werden die Rasterpunkte hier auch «Zähschläge» genannt. Die konkrete zeitliche Abfolge, die einem rhythmischen Feld zugrunde liegt, wird auf diese Weise ihrerseits zur Orientierungshilfe, die die weitere Gestaltung zu beobachten erlaubt: Die Zähschläge-Folge des «konkreten Grundrasters» stellt die in der Analyse notwendige gebrauchte spezifisch musikalische Meßstrecke dar.

Die konkrete Grundrasterstrecke orientiert sich zwar immer unmittelbar am *corpo sonore*, am *klingenden Corpus*, und kann deshalb auch niemals ganz davon gelöst betrachtet werden, aber in der Analyse wird von der Grundrasterstrecke, als der eigentlichen Basis, ausgegangen – in einer ersten Abstraktionsstufe erlaubt dieses Rasternetz eine verfeinerte, eine genauere Betrachtung der klingenden Strecke.

2) Binäre und ternäre Zähleinheiten:

Nach der Festlegung des konkreten Grundrasters zeichnen sich in der Beobachtung der rhythmischen Vorgänge kleinste Einheiten von Zähschlägen ab, die «kleinsten Einheiten» oder «Zähleinheiten». Diese kristallisieren sich gleichsam an den Grundrasterstrecken heraus: ausschließlich binäre und ternäre Gruppierungen von Zähschlägen einer jeweils charakteristischen Zugehörigkeit teilen die Verläufe so in kleinste Einheiten auf. (Vgl. Figur 1).

lisch, eines wichtigen Vor-, Nachschlags, eines zum Hauptschlag gebundenen melodischen Vorhalts usw. bestimmt (was nur von dieser Mitte aus möglich ist, da eine Vielzahl von akustischen Täuschungen eine direkte Beobachtung ansonsten verhindert). Immerhin können damit Werte bestimmt werden, die noch zwischen den Hälften einer Zähschläge-Folge liegen: dies bedeutet eine sehr hohe Präzision und müsste gelegentlich zur unentbehrlich wichtigen Hilfe werden – gerade in der Festlegung von Ornamenten im Unterschied zu Hauptnoten und umgekehrt.

Kleinste Einheiten od. Zähleinheiten:

1 1	//	1 1 1	← Zähschläge
(binäre Einheit)		(ternäre Einheit)	

[Figur 1]

Die Zählzeiten der Einheiten entsprechen dem jeweiligen Ausschnitt der Punktfolge des Grundrasters. Dies ergibt eine sehr gute Orientierung. Wenn sie "kleinste" Einheiten genannt werden, so soll damit ausgedrückt werden, dass sie als Elemente der Konstruktion erfassbar sind und "kleinste gemeinsamen Grundeinheiten" der Melodie darstellen (76a/b).

3) Wichtige Faktoren im konkreten Zeitverlauf:

Es ergibt sich von selbst, dass durch die Erfassung dieser feststehenden Beziehungen die weiteren zeitlichen Vorgänge bestimmbar werden.

Eine klanglich zusammenhängende Gruppe, die mit einem oder zwei Zähschlägen, d.h. dem Teil aus einem Zähleinheit-Ganzen beginnt, zeigt, dass es musikalisch relevante Einschnitte gibt, die nicht mit Taktanfängen zusammenfallen können (vgl. später, unter 4.3, die Ausführungen über die metrischen Strecken). Konkrete Gruppierungen mit einem auf diese Art beschaffenen Anfang weisen auf strukturell wichtige Unterschiede hin, die beachtet werden müssen.

-
- (76a) Im analytischen Hören in Zeitlupe können einzelne Passagen, Übergänge usw. natürlich immer noch in feineren Zeitaufteilungen verfolgt werden.
 - (76b) Die hier behandelten Zähschläge und -einheiten dürfen nicht mit Zähl-Vorgängen verwechselt werden, die ein Musiker zur persönlichen Orientierung nutzt, wenn er etwa einzelne Stellen eines Musikstücks in verfeinerten Werten mental auszählt. Auch in sprachrhythmischen Analysen müssen oft mehrere übereinander liegende Ebenen des zur Rekonstruktion verwendeten "Zählens" unterschieden werden. Hier handelt es sich um eine ermittelte, eindeutig festliegende Ebene von Größen, die in den Grundlagen existieren. Die Rasterpunktfolge kann nicht nur in der Sukzession von gehörten Schlägen, sondern auch bei gebundenen Stufen und gehaltenen Stellen an einer Reihe von Merkmalen erkannt werden – etwa an der Vibration der Stimme, an spezifischen Einsätzen, aus der Atemweise des Sängers usf.

So erfordert die systematische Erfassung der Melodiestrecke die Unterscheidung einiger bezüglich der Zeitaufteilung zu berücksichtigender wichtiger Faktoren:

Diese sind:

- einmal die Positionen der Zähschläge, dann
- charakteristische Trennungen,
- syntaktische Abschnitte und Unterteilungen, und noch
- metrische Gruppen und grössere metrische Strecken.

Vgl. in der Folge die Paragraphen a) - d)

a) Zu den kleinsten Zähleinheiten kommen gleichsam von Natur aus auch immer gegenseitige Zuordnungen, deren Funktionen sich aus der jeweiligen Stellung eines Schlags in der kleinsten Einheit ergeben. (In der Erkennung werden zwar die Charaktere, wie auch der Zug der rhythmisch-dynamischen Spannung, noch eine zusätzliche Hilfestellung bieten, trotzdem geht die Ermittlung schon aus den Betonungen und Trennungen der Zähschläge hervor). Die Ordnung der Betonungen und Trennungen ist die eigentliche Trägerin der Gesetze, welche die sehr hohe Anzahl an Möglichkeiten der konkreten Realisierungen regelt. Diese werden nicht übergangen; in der fast unbegrenzten Vielzahl von Applikationen ist die Faktur der Verwirklichung nur immer wieder dabei, diese räumlich zu erweitern und mit Leben anzureichern.

Die Prioritätenordnung von Betonungen und Trennungen in den Zähleinheiten soll in der Folge wenigstens kurz erläutert werden:

Im Fall eines gleichmässig linearen Verlaufs einer kleinsten Zähleinheit (vgl. Fig.2) zeigen sich bereits unterschiedliche Betonungskräfte. Linear heisst, dass die zeitliche Weiterführung ohne besondere, den homogenen Verlauf einschneidend verändernde oder unterbrechende Einwirkung auf die einzelnen Zähschläge erfolgt. Die Betonung des ersten Schlags hebt sich insofern von derjenigen der andern ab, als sie für die ganze Einheit Wirkung hat. Die andern nachfolgenden Schläge liegen gleichsam im Schatten dieses ersten Zähschlags (77).

(77) Es mag im Zusammenhang mit der Position der Zähschläge der Einheit interessieren, dass auch der jeweils letzte Schlag einer Einheit eine besondere Rolle spielt: von dem letzten Schlag einer Einheit auf den ersten Schlag einer neuen Einheit zu erfolgt ein finaler "Sprung". In der Realität kommt es zwar äusserst oft vor, dass der dritte Schlag einer Einheit durch einen partikulären Impuls und noch durch eine be-

!

Betonungen innerhalb der einzelnen Zähleinheiten:

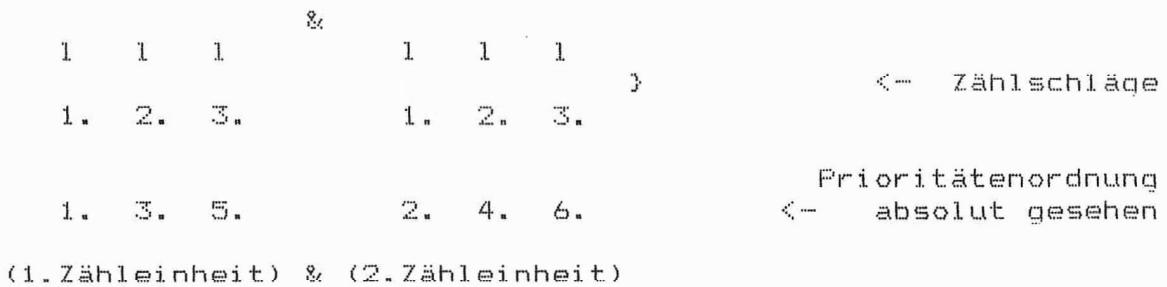
1	1	//	1	1	1	← Zähschläge
1.	2.	//	1.	2.	3.	← Prioritätenordnung

[Fig. 2]

In der Verkettung zweier kleinster Zähleinheiten liegt der erste Schlag der zweiten Einheit wiederum wie im Schatten des ersten Schlags der ersten Einheit. Die Abstufungsregel für die einzelnen Zähleinheiten ist dabei nicht aufgehoben, nur ist die Wirkung des erstens Schlags einer solchen Kombination naturgemäß breiter, weil sie für den ganzen Bereich der beiden verketteten Einheiten Geltung hat. In der Kombination ist die zweite Zähleinheit zwar zur Verlängerung der ersten geworden, aber unter diesen so zu berücksichtigenden Umständen (vgl. Fig. 3).

sondere Trennung abgehoben ist. Trotzdem ist die Beziehung zu seiner Einheit so gross, dass er gegenüber dem "Gewicht" des ersten Schlags der nächsten Einheit noch als "leicht" empfunden wird. Man kann dies an den Einzelschritten, die zu den Kadenzien einer Melodie führen, leicht demonstrieren: Wenn wir innerhalb der normal hervortretenden tonalen Kadenzien einer Melodie, die tonalen Verläufe schrittweise untersuchen, dann wird sich in diesen Folgen von tonalem Schritt zu tonalem Schritt zeigen, dass die ersten und die letzten Schläge der Einheiten jeweils die erwähnten Funktionen haben. Der zweite Schlag einer Dreier-Einheit hat eine Wirkungsweise, die dazwischen liegt. Der zweite Schlag der Ternär-Einheit führt entweder die tonale Richtung des ersten Schlags fort, oder er korrigiert sie. Hält er die Richtung ein, so geschieht dies auf derselben Stufe vertiefend oder auf einer weiteren Stufe zusätzlich einschneidend; im andern Fall wird das "Tongewicht" zurückgenommen und durch eine Richtungsänderung eine kompensierende Korrektur bewirkt. Im Gegensatz zur exponierten Lage des ersten oder des letzten Schlags einer Einheit, erfolgt der zweite Schlag einer Dreier-Einheit ganz im Schatten des vorausgehenden ersten Schlags und erinnert in seiner Funktion dann sehr stark an die Kraft und Hebelwirkung eines Steuerruders.

Betonungen in der Kombination von zwei Zähleinheiten:



[Fig. 3]

Das so beschriebene Verhältnis eines linearen Verlaufs kommt in der klingenden Wirklichkeit sehr oft vor. Es geht uns hier nicht um mathematische Erwägungen, sondern um die Darstellung von empirisch gewonnenen Beobachtungen. Wichtig ist dabei, dass die zweite Einheit der Kombination im Schatten der ersten liegt und der lineare Gesamtverlauf nicht unterbrochen wird.

Durch die genaue Erfassung linearer und nicht-linearer Verläufe kann bereits ein sehr breiter Einblick in die unterschiedlichen und grundlegenden Gegebenheiten der Rhythmus-Strukturen gewonnen werden: Das Sortieren von ausschliesslich regelmässigen Kombinationen von Zähleinheiten (vgl. Fig. 4) und Einzel-Zähleinheiten, in je entsprechende lineare Verläufe, ergibt sogar ein erstes Bild des konkret strukturierten Rhythmusverlaufs.

Kombinationen von kleinsten Zähleinheiten:

(unregelmässige Verkettungen)

1 1 1 1 1 // 1 1 1 1 1 1 1 1 usf.

(regelmässige Verkettungen)

1 1 1 1 // 1 1 1 1 1 1 //

1 1 1 1 1 1 usf.

[Fig. 4]

Die Kombinationen von Verkettungen mit Zähleinheiten spielen im Zusammenhang der strukturierten Schreibweise des Rhythmus und besonders in der Erfassung rhythmisch proportioniert gestalteter Melodien eine Rolle.

In musikalischen "Prosa"-Stücken, d.h. in Stücken, in denen der Rhythmus nicht ausdrücklich proportioniert gestaltet ist, kann aber besonders gut gezeigt werden, wie die verschiedenartigen Gestaltungsmomente in den Zeitverlauf eingreifen und bestimmt wirken.

b) Mit der Prioritätenordnung in und mit kleinsten Einheiten haben wir nur die ersten Stufen von Betonungen und Trennungen erfasst und in einem sehr begrenzten Rahmen: Der Verlauf musste rein linear sein und es durften keine einschneidende, auf einzelne Zähschläge verändernd wirkende Einflüsse auftreten. Einheiten und Kombinationen von Einheiten wurden also in den ihnen von Natur aus innewohnenden Beziehungen und Kräften betrachtet. Der rein lineare Verlauf kommt zwar oft vor, trotzdem werden uns die konkreten Zusammenhänge über "keimfreie" reine Verhältnisse hinaus sofort in räumliche Weiten einer überaus reich nuancierten Klangwirklichkeit führen.

Obwohl uns einstweilen die absolute Länge oder Dauer von klingenden Strecken und damit verbundene Messungen nicht beschäftigen – der Bereich (und das Umfeld) des einzelnen rhythmischen Feldes wird in der jeweils gerade gegebenen Dimension und den entsprechenden Beziehungen nach aussen betrachtet – stellen wir grundsätzlich fest, dass die Zähschläge verschiedene "Abstände" haben und dass verschiedene Arten von «Trennungen» gegeben sind (78).

Unter Abstand im Zusammenhang der Zähschläge und ihrer Beziehungen ist eine in der Analyse beobachtete, sich von Zähschlag zu Zähschlag verändernde zeitliche Relation gemeint: Die Abstände können gehört werden. Sie werden in sehr eng verbundene, d.h. kaum getrennte, und, in näher oder in entfernter getrennte Einzelzähschläge unterteilt.

In Fig.5 sind drei Arten von Trennungen aufgeführt; darüber hinaus kann auch gehört werden, was jeweils noch weiter entfernt getrennt liegt. Dieser noch stärkere Abstand eines Schlags vom vorausgehenden Schlag muss jeweils einen Grund haben, der nur als von "aussen kommend" erklärt werden kann; es haben sich Komponenten addiert, zum

(78) Innerhalb der Zähleinheiten kommen die konkreten Möglichkeiten von Bindungen und Trennungen vor, was einzelne Schläge einer gleichen kleinsten Einheit oft als weit von einander entfernt erscheinen und in ersten Analysearbeiten zuweilen in falsche Zusammenhänge der Zugehörigkeit bringen lässt – obwohl die korrekte Zuordnung erkannt wird, weil sie aus der Natur der jeweiligen Polarisierungen hervorgeht.

Normalverlauf der Beziehungen und der Natur charakteristischer Eigenschaften einer Einzelbetonung sind noch andere Faktoren hinzugekommen, z.B. ein starker Zug der Spannungszunahme oder besondere Betonungskräfte(79).

"Abstände" von Zählschlägen, absolut dargestellt:

11	<- "sehr eng verbunden", kaum getrennt (in unserem Zusammenhang auch als 1_1 geschrieben)
1 1	<- "mäher getrennt" = Norm, (aus vielen regulären Verläufen extrahiert)
1 . 1	<- "entfernter getrennt"

(Zählschläge)

[Fig. 5]

Die "Abstände" spielen im konkreten Abhören eines rhythmischen Felds eine Rolle. Sie werden hier erwähnt, weil in ihrem Zusammenhang die Trennungen entstehen. Bereits auf der untersten Stufe der Zähleinheiten, einzeln betrachtet, ist zu beobachten, dass die Trennungen in den linear-homogenen Verlauf einbrechen. - Trennungen dürfen auf keinen Fall mit sprunghaften Übergängen in Metren verwechselt werden.

(79) Dies gehört zwar zu den einzelnen Aspekten der Rhythmusentfaltung, sollte in diesem Zusammenhang jedoch wenigstens erwähnt werden: Sowohl Betonungen, Spannungsschritte, wie auch charakteristische Eigenschaften von Betonungen wirken auf den Zeitverlauf ein. So vermehren sich etwa die Kraft einer Impuls-Betonung und die zeitliche Trennung, wenn noch zusätzlich ein Spannungsschritt hinzukommt. Dann gibt es sogar noch innerhalb der Positionen und charakteristischen Beziehungen von Betonungen Unterschiede (unabhängig von der Ebene, auf der eine solche Betonung steht). Kompressive Kadenzbetonungen z.B. oder "Aufschlags"-Betonungen und Sonderbetonungen (d.h. starke bis minimale Einzelimpulse zusätzlich zum regulären Verlauf der metrischen Ordnung) sind jeweils konzentrierter und kräftiger, als weiterführende Betonungen oder allgemeine (nicht-besondere) Intensivierungsberotonungen. Bei genauen Streckenvergleichen können auch diese Faktoren noch eine Rolle spielen. (Zur metrischen Ordnung und rhythmischen Spannung, siehe später, 4.3 und 4.4).

- c) Die einzelnen zeitlichen Abschnitte, welche den rhythmischen Feldern jeweils zugrunde liegen, sind durch Einschnitte voneinander getrennt (80). Sie bilden auch qualitativ zusammenhängende musikalische Aussagen, deren "Namen" übergeordnet eine syntaktische Ordnung von bestimmten Folgen ergeben - d.h. eine latente Form, Paradigmen des musikalischen Denkens, was mit dem Begriff «Syntaxe» umschrieben werden soll. Innerhalb der Felder wirken Spannungs-Zusammenhänge und die Natur oder die Charaktere von konkreten Gruppierungen oder von einzelnen Zähschlägen.
- d) Nach andern Prinzipien verläuft die Organisation der Betonungs-kräfte, die «metrische Ordnung». Unter Einbezug der Zähleinheiten, mit deren Hilfe sie sich orientiert, verbindet die metrische Ordnung die herausragenden Betonungshöhepunkte der Felder zu Zyklen. Wir sprechen am besten von Haupt- und Nebenstrecken oder von Haupt- und Nebenebenen, wobei sich (auf allen Ebenen) immer wieder "rück-führende" Ergänzungsstrecken herausbilden können. In seinem Zeit-verständnis - in Verbindung mit den wichtigsten Betonungen des Stücks und den Abschnitten - hat der Musiker offenbar das Bedürfnis, zunächst die wichtigsten "Meßpunkte" festzulegen und die unmittelbar untergeordneten Betonungshöhepunkte nochmals, je in etwa entsprechende Längen aufgegliedert, als weitere Orientierungs-Markierungen zu verteilen. Der Wechsel von einer metrischen Ebene auf eine andere vollzieht sich "sprunghaft" schnell; es handelt sich um einen geschlossenen Übergangsverlauf und man kann sicher nicht von «Trennungen» sprechen (81).

(80) Vgl. das folgende Beispiel, Fig.6 (Tafel 1), und in den Er-läuterungen dazu die Ausführungen bezüglich der Trennungs-impulse.

(81) Mit Trennungen im Zusammenhang der Zähleinheiten oder klin-gender Strecken sind immer erkennbare Einschnitte mit einem (wenigstens gedanklich klar verstandenen) "Aufschub" gemeint. Der "Sprung" von einer metrischen Ebene zu einer andern ist auf der einen Seite ein fundamental musikalischer Vorgang - das Eintreffen des Grosstakt-Hauptschlags in der arabischen Kunstmusik zu erkennen, kann praktisch von jedem Zuhörer vor-ausgesetzt werden; auf der andern Seite (in Binnentakten von musikalischen Prosastücken) gehört die genaue Festlegung der Strecken zu den schwierigsten Dingen der Transkription und setzt die Erfahrung der Handhabung mit proportioniert gestal-teten Streckenteilen voraus.

4) Beispiel zur Zeitaufteilung (2 Tafeln):

(Gestaltung durch Aussage-Zusammenhänge und Betonungsordnung)

Im Prosastück tritt die Verschiedenheit zwischen der zeitlichen Verteilung der rhythmischen Felder und der Organisation ihrer Betonungshöhepunkte besonders stark hervor. In Fig.6 und 7 sollen die beiden Momente an einem Beispiel veranschaulicht werden. Das Beispiel entstammt dem Anfang einer Version der Melé d'Wsyā der syro-maronitischen Antonianer.

Dasselbe Beispiel ist in der Folge den Figuren 6,7 und 9 zugrunde gelegt. Der wesentliche Melodieverlauf des Beispiels lautet:

(in Achtel-Schlägen):

d-d	ddd	ddč	d-	ee	ddč	d-	_d	ed
čBč	č--	//						

(Die erste Zähleinheit d-d ist quasi Duole. – Eine sehr schöne Ornamentik verzerrt in Wirklichkeit den hier etwas platt wirkenden Melodieverlauf).

Zeichenerklärung:

- für einen zum vorhergehenden Schlag gebundenen Achtel
- B für si (deutsch h, engl.-amerik. b) Bva bassa
- č für ein um einen Viertelton erhöhtes Do
- (Hilfszeichen zur Darstellung) hier für Zugehörigkeit zur vorhergehenden Zähleinheit

Die Zusammenhänge der folgenden beiden Tafeln sind einerseits die konkreten Streckenabschnitte und die dazu gehörenden musikalisch geistigen Aussagen, anderseits die Ordnung der Betonungshöhepunkte. Das "Prosa"-Beispiel zeigt, wie die Zähleinheiten in die unterschiedlichen Zusammenhänge gebracht werden.

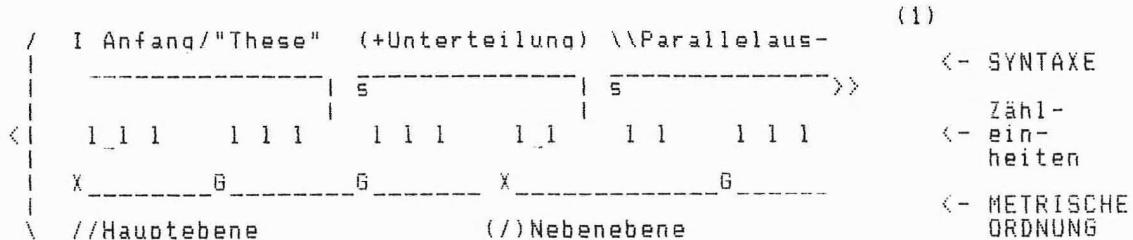
Unsere Beobachtungen am rhythmischen Feld orientieren sich an der konkreten Grundraster-Strecke. Im Mittelpunkt stehen die einzelnen Zähschläge und kleinsten Einheiten.

Tafel 1 (Fig. 6): Sowohl das zeitliche Eintreffen der syntaktischen Aussage wie auch der metrischen Gliederung erweisen sich beide als starke und wechselseitig wirkende Komponenten, unter deren Einfluss sich die rhythmisch-zeitliche Verarbeitung konkret verdichtet.

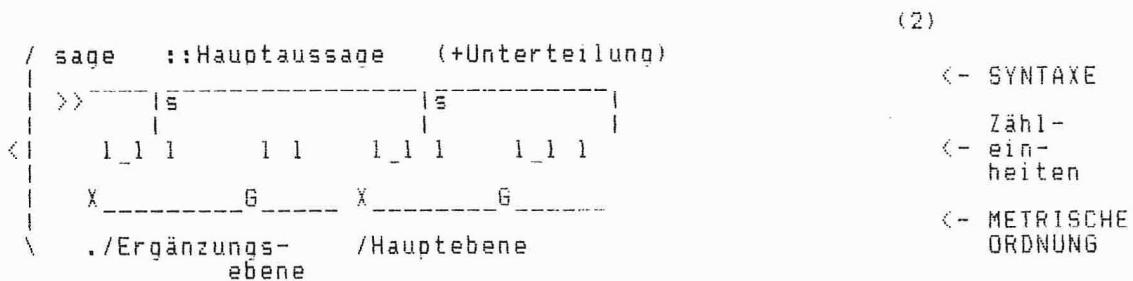
Die Aussage-Abschnitte der Syntaxe (vgl. jeweils den oberen Teil des Systems) entsprechen den rhythmischen Feldern. Den Einschnitten vor den einzelnen Abschnitten gehen dumpfe aber klar zu erkenn-

ZUSAMMENHÄNGE DER METRISCHEN ORDNUNG UND DER SYNTAXE
 in synoptischer Gegenüberstellung zu den Zähleinheiten
 (Tafel 1 / Fig. 6)

(Beispiel)



=====



[Fig. 6]

Zeichenerklärung zu Fig. 6:

- in 1_1 für besonders eng verbundene Zähschläge; die Zähschläge sind hier schematisch dargestellt
- G steht für «binnen-metrische Gruppe», d.i. eine die «metrische Strecke» unterteilende Gruppierung, welche durch einen markanten gemeinsamen Gruppenschlag besonders hervorgehoben ist
- X hier für Beginn eines Gross- oder Binnentaktes
- s den Stellen mit "s" geht ein besonderer Trennungsimpuls voraus

Die andern Symbole werden nur verwendet, um Unterschiede deutlich zu machen

Es ist besonders zu beachten, dass der syntaktische Einschnitt im 2. System (2) zweimal innerhalb einer Zähleinheit eintrifft

nende Trennungsimpulse voraus. Dies ist im Beispiel durch ein "s" (für "separazione") gekennzeichnet: Da der Trennungsimpuls einen übergeordneten konkreten Gruppen-Zusammenhang betrifft, ist er seiner Wichtigkeit nach mit dem Gruppenakzenten auf gleicher Stufe einzuordnen. Dieser Trennungs-Impuls konkurriert mit den «binnen-metrischen Gruppenbetonungen» "G" (für "gruppo") was im Beispiel nicht veranschaulicht wird; er kann rein kräftemässig zuweilen stärker sein als die Betonungen dieser metrischen Gruppen.

Im Beispiel wurden der Verlauf der rhythmischen Spannung (und Entspannung) wie auch die genaue Ordnung der Betonungskräfte im einzelnen, weggelassen und die Zähleinheiten sind schematisch dargestellt.

Tafel 2 (Fig. 7): In einer zweiten Tafel soll das Beispiel von Tafel 1 noch etwas detaillierter festgehalten werden, mit einigen zusätzlichen Hinweisen bezüglich der Zeitaufteilung.

Die linke Spalte der ZÄHLEINHEITEN unterteilt die binären oder ternären Einheiten in einen ersten und in einen zweiten Teil. Die einzelnen Zähschläge haben vom graphischen Bild her verschiedene Abstände, was nicht jenen genauen "Abständen" entspricht, von denen in den Ausführungen über die «Trennungen» die Rede ist.

METRISCHE ORDNUNG und SYNTAXE: Man wird diesen beiden Spalten die wichtigsten und je im Zusammenhang konsequenten Eingriffe in die Zeitgestaltung entnehmen können. Es handelt sich wohl um ein Eingreifen, Eindringen, um Irruptionen in das Zeitgeschehen, weil genauer gesehen die syntaktische Ordnung den homogenen, rein linearen Verlauf der metrischen Ordnung immer wieder stört, durch Einschnitte buchstäblich unterbricht und, im Prosastück, schliesslich platzen lässt. Die Trennungsimpulse "s" (von der Syntax her, vgl. in dieser und der vorhergehenden Fig.) sind besonders zu beachten. Die letzte Spalte, RHYTHMISCHES FELD, enthält einige Zusatzinformationen über Akzente, über Spannungsverhältnisse oder über die Natur von Zähschlägen:

>>

ZÄHLEINHEITEN, METRISCHE ORDNUNG UND SYNTAXE
 eine weitere Gegenüberstellung zur Zeitaufteilung
 (Tafel 2 / Fig. 7)

ZÄHLEINHEITEN // METR.ORDNUNG // SYNTAXE // RHYTHM.FELD
 1.Teil/2.Teil

(1)

1_1	<u>Anfang</u> Periode/ (Hauptstrecke)	u. <u>Anfang</u> / "These"	
	+1		leichte Einzel- Intensivierung
1 1	Gruppe (G)		u.weiterführender Impuls\
	+1		leichter Impuls
1 1	Gruppe (G)	u.Untertei- lung m. bes. Trennungs-Imp- uls (s)	u.starke Intensi- vierung
	+1		enklitisches Grüppchen mit starkem Partiku- lär-Impuls und besond. Trennung
1_1	<u>Binnentakt-Anfang</u> (Nebenstrecke)		
1 1		wichtiger syn- taktischer Be- ginn: <u>Parallele</u> zum Anfang - m. vorausgehendem wichtigen Tren- nungs-Impuls (s)	
1 1	Gruppe (G)		u.Intensivie- rungs-Akzent\
	+1		Intensivierter Einzelschritt

>>

(Fortsetzung)

ZÄHLEINHEITEN // METR.ORDNUNG // SYNTAXE // RHYTHM.FELD
 1.Teil/2.Teil

(2)

1	<u>Binnentakt</u> (Ergänzungsstrecke)	
+1		Wichtiger syntaktischer Neuanfang: <u>Hauptaussage</u> m. vorausgeh. bes.Trennungs- impuls (s)
1	Gruppe (G)	u.Intensivierungs- akzent\
+1		Einzel-Intensivierung
1_1	<u>Neuer (Ganz-)Takt</u> (-zyklus) (Hauptstrecke m. Haupttaktstrich)	
+1		Unterteilung u. Trennungs- impuls (s)
1_1	Gruppe (G)	u.nicht bes. her- vorgehobene Nach- folgebetonung mit Ruhecharakter\
+1		Eigener Nachak- zent

[Fig. 7]

Zeichenerklärung:

G, s, vgl. die Zeichenerklärung zu Fig.6

+1 bezeichnet die Zugehörigkeit (= 2.Teil), hier, eines jeweils einzelnen Zähschlags zum vorausgehenden Teil der Zähleinheit

5) Vergleich zwischen der klingenden Gestalt und den Zähleinheiten:
 Zur grösseren Klarheit bezüglich der klingenden Gestalt der Melodie und den Zähleinheiten sei noch der folgende Ausschnitt von Fig. 8 hinzugefügt:

Es handelt sich um eine im musikalischen Prosastück eingearbeitete und rhythmisch besonders gestaltete Passage: Die Besonderheit kommt durch 2 Faktoren zustande, einmal durch Geschwindigkeitsveränderung und dann durch eine nachdrücklich betonte Gruppierung (82). Dem Ausschnitt liegen 2 regelmässige Kombinationen von je 3 binären Zähleinheiten (hier schematisch geschrieben) zugrunde. Die 3. Zähleinheit der ersten Kombination ist breit gedehnt. Die 3 binären Zähleinheiten der zweiten Kombination werden nun vom Sänger wie im Block zusammengefasst: um die rhythmische Prägung dieser Stelle hervorzuheben wird eine jede der 3 Zähleinheiten durch eindringlich gruppierendes Betonen ($x\ddot{l} \ x\ddot{l} \ x\ddot{l}$) eigens hervorgehoben. Nach dieser markierten Gruppierung ist die rhythmische Gestaltung dann sofort wieder gelockert. - Passagen von kurzen oder längeren, rhythmisch besonders geprägten Zusammenhängen, die in ein Prosastück eingearbeitet sind, kommen häufig vor und verweisen uns natürlich noch besonders auf jene Stücke, in denen grössere Zusammenhänge oder sogar der ganze Rhythmus auf ähnliche Weise ausgestaltet sind. -

Text (altsyrisch): w-ārym, "und er (er-) hob".

KLINGENDE GESTALT und ZÄHLEINHEITEN

[Fig. 8]

(82) Bei einem vorausgehenden und nachfolgenden Verlaufswert von M.M. Achtel=138 wird ein kurzes Band von 6 Achtel- und 5 Sechszehtel-Zähschlägen mit einem Mittelwert von M.M. Achtel=96 eingeschoben. Der Ausschnitt zeigt nur die ersten 6 Zähschläge.

6) OBERBLICK ZUR AUFTEILUNG DER ZEIT:

(Die folgenden Unterschiede sind in der qualitativen Gestaltung der Zeit wirksam. Sie können einzeln geschrieben werden)

KLINGENDE GESTALT
"corpo sonore"

ANALYT. BETRACHTUNGSWEISE
(Bemerkungen)

(1)

1. Aussage-Strecken:

Dazu über- und untergeordnete Zusammenhänge der SYNTAXE

a) Grössere Aussage-Zusammenhänge, z.B. jeweils in musikalische Aussage-"Zeilen" gegliedert

b) Aussage-Abschnitte

c) Unterteilung der Abschnitte

- Verbunden mit Trennungen, manchmal mit Trennungsimpulsen. Die geistigen Zusammenhänge im Hintergrund der klingenden Strecke sind nur mittelbar zu erfassen. Sie ergeben sich aus der Analyse u. Betrachtung der Streckenkomposition im kleinen
- Verbunden mit Trennungen, meistens noch mit spezifischen Trennungsimpulsen. Die "Namen für Abschnitte und rhythmische Felder lassen sich aus dem Vergleich qualitativer Kleinststrecken-Zusammenhänge ermitteln
- Stellung und Beziehungen von Zähschlägen erlauben Kleinst-Zusammenhänge eindeutig festzulegen

2. Trennungen:

(von Pausenwerten bis zu "gedanklichen Trennungen")

a) Trennungen zwischen Strophen u. zw. wichtigen Abschnitten des Stücks

b) Trennungen und Trennungsimpulse vor Aussage-Abschnitten innerhalb der Zeile, wie vor Unterteilungen dieser Abschnitte

- Oft auch verbunden mit Trennungsimpulsen. Trennungen zwischen grösseren Aussage-Zusammenhängen
- Oft auch im Verbund mit "binnen-metrischen" Gruppenbetonungen. Trennungen vor wichtigen "konkreten" Gruppenzusammensetzungen, vor rhythm. Feldern

>>

(Fortsetzung)

KLINGENDE GESTALT "corpo sonore"

ANALYT. BETRACHTUNGSWEISE (Bemerkungen)

(2)

- c) Trennungen und Trennungsimpulse noch innerhalb der zusammenhängenden Kurzabschnitte von Unterteilungen. Trennungen vor kleinen Grüppchen und vor einzelnen Noten
 - Trennungen vor kleineren zusammenhängenden Zusätzen, vor Einschüben oder enklistisch, vor Grüppchen oder noch typisch als "Aufschlagsbetonungen"
Trennungen bedingt durch Spannung, Betonungsordnungen und Charaktere von Gruppen und Einzelschlägen.
Trennungen im Zusammenhang der "Abstände" zwischen Zähschlägen (in Kombinationen od. einzelnen Zähleinheiten)
 - 3. Strecken der METRISCHEN ORDNUNG (mit übergeordnet wichtigen Betonungen):
 - a) der Periode
 - b) der Gross- und Binnentakte
 - Oft verbunden mit Trennungsimpulsen und mit herausragend wichtigen Kadenz- u. Anfangsbetonungen
 - 4. "Binnen-metrische" Strecken: verbunden mit weiteren wichtigen Betonungen (je in den Abstufungen: normal, intensiv u. abgeschwächt)
 - Untergeordnet wichtige Kadenz- und Anfangsbetonungen. Gruppen aus ganzen Zähleinheiten und Kombinationen von ganzen Zähleinheiten
 - 5. Kleine "konkrete" Grüppchen (Unterteilungen der "binnen-metrischen" Gruppen)
 - Zusätze, Einschübe, einzelne angehängte Einheiten in regelmässigen oder unregelmässigen Kombinationen (von Zähleinhh.)
 - 6. Einzelschritte (-noten):
 - a) mit Impulsen: (Intensivakzenten)
 - Mit Sonderimpulsen zusätzlich zur regulär verlaufenden metrischen Ordnung oder mit Partikular-Impulsen in Regulär-verläufen
 - Wie a), jedoch nicht-intensiv
 - Wie b), jedoch abgeschwächt
 - b) mit Akzenten: (in der normalen Verlaufsdynamik)
 - c) mit abgeschwächten Akzenten:

23

(Fortsetzung)

KLINGENDE GESTALT
"corpo sonore"

ANALYT. BETRACHTUNGSWEISE
(Bemerkungen)

(3)

- Notenschrift:

In der Niederschrift können auch die kleinsten je relevanten Werte (z.B. bei einem typischen 8-tel-Verlauf bis zu 32-stel für Ornamente und Notenhilfen zum linguistischen Apparat) gut berücksichtigt werden. In Verfeinerung der herkömmlichen analogen Notenschrift wird ein Zusatz-Zeichensatz verwendet: damit können metrische Ganz- u. Binnenstrecken, metrische Gruppen, besondere Betonungen, dann auch syntaktische Zusammenhänge oder Einzelcharaktere wie Spannungsvorgänge, im Umfeld oder einzeln, genau dargestellt werden

- Musikalische Maßstrecke:

Zur eingehenden, spezifisch musikalischen Erfassung von Melodie-Zusammenhängen dient das konkrete Grundrasternetz aus Grundraster-Kurzstrecken.

- Im Bedarfsfall wird auch eine gemischte analoge Schreibweise verwendet, die dem corpo sonore Präzisierungen aus der Analyse beifügt.

Zur verfeinerten Darstellung des corpo sonore für exakte analytische Erfassungen wurde ein Zeichensatz von ca. 200 Zeichen entwickelt. -

Die "linguistischen Noten" sind musikalische Hilfen zur Sprachkomponente. Sie erlauben, Übergänge vom linguistischen zum musikalischen Phänomen festzuhalten.

- Basis und Maß zur verfeinerten Betrachtung von Melodieverläufen ist die Punktfolge des konkreten Grundrasters. Zähleinheiten erlauben dabei eine sehr genaue Annäherung an das apparente Corpus der klingenden Wirklichkeit; in der Analyse und Ermittlung von Eigenschaften des latenten Corpus der Melodie, bieten diese darüber hinaus eine klare Orientierungshilfe.

4.2 KÄRFE DER BETONUNG

1) Akzente und Impulse des apparenten und des latenten Corpus:

Unter den Begriff "Betonungskräfte" fallen sowohl die hörbaren Schläge des (apparenten) klingenden Corpus der Melodie, wie auch die unterschiedlichen Akzente- und Impulsfolgen im Hintergrund. In der Analyse am rhythmischen Feld beschäftigt sich die Aufmerksamkeit zunächst vornehmlich mit drei Komponenten: mit der Zeitaufteilung (dem Verlauf der Zähleinheiten und ihren jeweiligen Positionen in den Einheiten, wie den Trennungen), mit den Spannungsschritten und mit den Gruppen oder Gruppen von Schlagfolgen und einzelnen Schlägen. In der Vorstellung erscheinen die Schläge insgesamt als eine lebendige Kette von verschiedensten Betonungen - "zwischen" der horizontal gesehen konkret gestalteten Zeit und den vertikal erfolgenden oder aber nicht erfolgenden einzelnen Spannungsschritten (Diese sind entweder intensivierend-zunehmend oder nicht-intensivierend, einmal die Spannung haltend, einmal Degression, Entspannung, zulassend). Das Hauptinteresse richtet sich auf die konkrete Grundraster-Schlägefuge; dabei spielt der Umstand, ob es sich um real erklingende oder nur ausgezählte Schläge handelt, einstweilen keine Rolle: Durch die Beschäftigung im Bereich des rhythmischen Felds und die Einstellung auf die entsprechenden Komponenten wird das rein akustisch-apparente Klangbild transparent - die klingende Gestalt wirkt von hier aus wie ein äusseres Gewand (mit feinen oder groben Oberflächenmustern, den einzelnen Notengruppen); die Kette von unterschiedlich betonten Schlägen jedoch, ist das Rückgrat, der wesentliche Träger sowohl der apparenten wie auch der latenten rhythmischen Gestalt.

Mit Kräften der Betonung ist diese Folge von Schlägen im rhythmischen Feld gemeint. In der Untersuchung, wo es um eine genaue Festlegung von Verläufen im kleinen geht, spielen die Zähleinheiten und Positionen von Zähschlägen, spielen Spannungsschritte und Charaktere von Schlägen oder Gruppen eine grössere Rolle als die Lautstärke von einzelnen Schlägen. Die Lautstärke wird nur indirekt, d.h. über die Breitenwirkung (Bereich der Gültigkeit) von Schlägen, oder über Normalverläufe und Abweichungen ermittelt; die Ermittlung kommt hier überhaupt von der in sich strengen, kohärenten Gesamt-Organisation der Melodie her - gerade die Kräfte der Betonung zeigen, dass die latenten Komponenten, in einer Ganzheits-Struktur unzertrennbar ineinandergefügt, eine äusserst starke Bindung in den Elementen enthalten. Es wird also von attributiv-geistigen Ebenen ausgegangen (83).

(83) Von der Beobachtung her sind wir bei der Schnittstelle der einwirkenden Komponenten und noch bei den kleinsten Elementen angelangt. Verläufe und Relief des Rhythmus können dargestellt und korrekt wiedergegeben werden. Die Ergebnisse der komplexen Ermittlung können sicher als sehr genau bezeichnet werden; trotzdem ist der Anschluss an die Akustik nicht etwa geschafft - wir bleiben im musikalisch analog-deskriptiven Bereich.

Im Zusammenhang der Zähleinheiten war bereits von Betonungsunterschieden in Prioritätenordnung die Rede (vgl. 4.1 3a). Sobald wir die Zähleinheiten verlassen und Verläufe unabhängig von der konkreten Textur betrachten, scheinen sich die Möglichkeiten von Betonungsunterschieden sofort ins Uferlose zu steigern und irgendwelchen Zufälligkeiten zu gehorchen. Da wir jedoch in der analytischen Untersuchung rhythmischer Felder mit Hilfe der kleinsten Einheiten schrittweise vorgehen und die einwirkenden Faktoren immer im Blickfeld behalten, können die Abstufungen eines konkreten Verarbeitungs-Kontextes jeweils erkannt werden (84).

Wir können uns ein allgemeines Bild von den Betonungskräften machen, wenn wir sie rangmäßig ordnen, das heißt, sie nach ihrer Breitenwirkung und ihrem "Gewicht" im geistigen Gesamtkonzept der Rhythmuskomponenten darstellen. Wir haben dabei vorrangig nicht die absolute Lautstärke, sondern die Breitenwirkung der Gültigkeit eines Schlags für einen unter- oder Übergeordneten Zusammenhang, und, zur Kraft einer Betonung, eines Impulses, auch die Intensität im Spannungsverlauf zu beachten.

Wichtige akustisch-lautstärkemässig nicht erfassbare Zähschläge, die jeweils für eine grössere metrische Strecke im Stück Geltung haben, weisen uns auf die kohärenten geistigen Zusammenhänge im Hintergrund hin (85). Diese existieren nicht etwa nur in einer Art "Füllung", als Ergänzung der klingenden Gestalt; ganz im Gegen teil: auf den geistig-realen Grössen der latenten Rhythmusstruktur ruht die tragende Statik der gesamten Melodie.

Unter Beachtung der Komponenten im Hintergrund können wir eine Rangordnung der Betonungsstufen der Melodie aufstellen.

- (84) Eine systematische Darstellung der im Feld einwirkenden einzelnen Faktoren in Prioritätenordnung ergibt eine eigene umfangreiche Abhandlung – dabei gilt es eine Vielzahl von Aspekten zu berücksichtigen (vgl. z.B. die Anmerkung 79).
- (85) Ein wichtiger nicht-klingender Impuls aus unseren Beispielen vermag dies zu illustrieren:
Wir verwenden von Fig.6 bis Fig.9 Teile aus dem gleichen Stück. Die Figuren 6,7 und 9 basieren auf derselben ersten Zeile des Stücks, Fig.8 zeigt den Anfang der zweiten Zeile. Nun beginnt diese 2. Zeile aber zunächst mit einer Pause, d.h. mit einem nur latenten Zähschlag für "Zeilenanfang". Obwohl nicht hörbar, akustisch nicht fassbar, entspricht der Impuls, welcher der Stelle zugrunde liegt, den apparenten oder latenten Akzenten und Impulsen der andern Zeilenanfänge und die Breitenwirkung dieser spezifischen Anfangsimpulse erstreckt sich jeweils auf die entsprechenden ganzen Zeilen. Bei solchen stummen und trotzdem sehr wichtigen Zähschlägen kommen wir mit der verborgenen Ordnung des Ganzen in Berührung.

2) Rangordnung von Betonungen allgemein:

Die folgende Gegenüberstellung zur Rangordnung von Betonungen soll einen allgemeinen Einblick in Betonungsunterschiede im Melodieverlauf vermitteln.

In Fig. 9a (Vgl. dazu vielleicht auch Fig.7) wird wiederum das kurze Beispiel der vorausgehenden Figuren 6 und 7 zugrunde gelegt, d.h. die erste Zeile des betreffenden "Prosastücks". Ähnliche Zeilen folgen in aufzählend-gliedernder Reihung.

Fig.9a ist wie Partitursysteme je von links nach rechts zu lesen. "Gewichtige" Betonungen mit besonderer Breitenwirkung und Geltungsdauer für grössere Zusammenhänge werden in den unteren, "leichteren", partikulären Betonungen in den oberen Teil geschrieben.

Die Aufstellung ist dabei wie folgt:

Die ZÄHLEINHEITEN sind zur besseren Orientierung jeweils oberhalb und unterhalb eines Ausschnitts aus dem konkreten Verlauf dargestellt.

Die Zeichen x, n, m und - bedeuten eine Konkretisierung der Zähschläge, die ersten drei, x, n und m, stehen für den jeweils ersten, zweiten oder noch den dritten Zähschlag einer Einheit, wo diese als Einzelschläge real erklingen - zur Vereinfachung wurden in Fig.9a nur Achtelwerte geschrieben. Das Zeichen "-" bedeutet einen zu einem vorhergehenden Schlag hinzu gebundenen Zähschlag; dieser kann jedoch eigens betont sein.

Wo ein Schlag rein linear, "im Schatten" eines andern Schlags erfolgt und keinen besondern Eigenakzent aufweist wird er hier auch auf die Stufe des vorausgehenden Schlags geschrieben; dies ist zwar nicht ganz korrekt (er müsste auf einer eigenen Linie stehen) vereinfacht jedoch die Lektüre erheblich. Vgl. dazu das Beispiel: System 2, die erste Einheit (*).

Die Darstellung vereinfacht den Verlauf auch insofern, als jeweils nur der dominierende Betonungsaspekt geschrieben wird, wo verschiedene Aspekte zusammentreffen und charakteristisch wären. Z.B. im ersten System (1), dritte Zähleinheit, dritter Schlag (**).

(*) Diese steht unter "Gruppen-Trennungsimpuls" obwohl natürlich nur der erste der beiden Schläge einen Trennungsimpuls hat und der zweite Schlag im Linear-Verlauf auf den ersten folgt; die ganze binäre Einheit ist aber von dem Trennungsimpuls gekennzeichnet.

(**) Bei diesem dritten Schlag (m), System 1, dritte Zähleinheit, steht in Wirklichkeit ein 32-stel Grüppchen. Hier kumulieren sich die Aspekte in etwas ungewöhnlicher Weise: Das Grüppchen hätte in einem regulären Verlauf eine "Aufschlags"-Betonung, d.h. mit einer vorausgehenden etwas verstärkten Trennung. Hier ist diese Trennung jedoch besonders ausgedehnt und es kommt auch noch ein partikulärer Eigenimpuls hinzu, was die Stelle dann insgesamt sehr charakteristisch prägt. - Es wird später keine Schwierigkeit bereiten, diese Aspekte sehr genau zu schreiben; hier beschränken wir uns jedoch nur auf die wichtigsten Züge.

ABSTUFUNGEN VON BETONUNGEN - Synoptische Gegenüberstellung:
 (Fig. 9a / Das gewählte Beispiel entspricht Fig. 6/7)

(1)

/ ZÄHLEINHEITEN ->	1_1 1	1 1 1	1 1 1	■ 1
Akzent (abgeschwächt)	m			
Akzent				
Impuls (Intensiv-Akzent)		m		
Gröppchen (u.Trennungs- impuls enklitisch)			m	
Gruppenbetonung (GRP)	x n			
< - it. (intensiv)		x n		
GRP-Trennungsimpuls				
Binnentakte (zugeordnet)			x -	
Gross- u. Binnentakte				
Gross-Trennungen	x -			
\ WESENTL. MELODIE ->	d - d	d d d	d d c	d -

=====

(2)

/ ZÄHLEINHEITEN ->	1 1	1 1 1	1_1 1	1 1
Akzent (abgeschwächt)				
Akzent			n	
Impuls (intensiv)		m		
Gröppchen (u.Trennungs- impuls enklitisch)			m	
Gruppenbetonung (GRP)	x n			x
< - it. (intensiv)				
GRP-Trennungsimpuls	x n			
Binnentakte (zugeordnet)			x -	
Gross- u. Binnentakte				
Gross-Trennungen				
\ WESENTL. MELODIE ->	e e	d d c	d - d	e d

>>

(Fortsetzung)

(3)

/ ZÄHLEINHEITEN ->	1_1 1	1_1 1
Akzent (abgeschwächt)		-
Akzent		-
Impuls (Intensiv-Akzent)		
Gröppchen (u.Trennungs- impuls enklitisch)	m	
Gruppenbetonung (GRP)		
< - it. (intensiv)	x	-
GRP-Trennungsimpuls		
Binnentakte (zugeordnet)		
Gross- u. Binnentakte	x	-
Gross-Trennungen		
\ WESENTL. MELODIE ->	č B č	č - -

[Fig. 9a]

Zeichenerklärung:

(Zeichen zur Melodie, zu Beginn von Paragraph 4.1 4 , cf.)

1 1 // 1_1 // 1 1 1 etc. für die Zähleinheiten

GRP, wie oben G, aber hier erweitert auch für "konkrete Gruppen"

x für einen real erklingenden Schlag, hier auch für die
Erstbetonung einer Zähleinheit
n,m real klingender (n) 2. u. (m) 3. Schlag in Weiterführung- ein zu einem real erklingenden Schlag hinzu gebundener
Zählschlag. Dieser kann einen eigenen Akzent oder Impuls
haben

Die Verhältnisse der SPANNUNG sind in der Darstellung ganz weggelassen.

Die METRISCHE ORDNUNG ist durch die Gross- und Binnentakte - und innerhalb der Binnentakte noch durch die metrischen Gruppen repräsentiert; was oberhalb der Gruppenbetonungen liegt, ist diesen im konkreten Verlauf noch untergeordnet.

Wiederum eigens zu beachten sind die Trennungen: partikuläre Trennungsakzente brechen in die metrische Betonungsordnung ein und drohen diese zu sprengen. Trennungen gibt es auf allen Ebenen und in allen Abstufungen, sie werden in der genaueren Erfassung der klingenden Strecke im grösseren Zusammenhang dort relevant, wo mit ihnen wichtige syntaktische Aussageabschnitte beginnen. In unserer Aufstellung sind sie nur als wichtige Trennungen, von den Trennungsimpulsen für Gruppchen an eigens aufgeführt, dann auch als Trennungsimpulse für metrische Gruppen und als Trennungen für Gross- und Binnentakte. Sie stehen jeweils unterhalb der entsprechenden metrischen Aufteilungen. Auf der ersten "System"-Linie, von unten, werden sie als "Grosstrennungen" bezeichnet, weil sie den Gross- und Binnentakt-Anfängen entsprechen.

Die SYNTAXE ist nur indirekt vertreten, über ihre Aussage-Anfänge nach den wichtigen Trennungen.

3) Die konkrete Rhythmus-Struktur der Melodie:

Die Rangordnung der Betonungs-Abstufungen allgemein vermittelt ein gutes Bild von der Bandbreite und Vielfalt der rhythmischen Gestaltungs-Dynamik. Mit dem Querschnitt der Betonungsabstufungen ist jedoch immer auch der Längsschnitt der Breitenwirkung und der Relevanz einer Betonung, im engeren oder weiteren Zusammenhang, zu beachten.

Die Kadenzordnung für die Zeile unseres Beispiels ergibt eine Steigerung der wichtigsten Betonungen auf den Schluss hin. (Vgl. die Kadenz-Ordnung der graphischen Darstellung, Fig. 9b):

RANGORDNUNG DER RHYTHMISCHEN KADENZEN (des Beispiels, Fig. 9a)

/	4.	2.	3.	1.	5.	<- Rangordnung der KADENZEN
	(x)	x	(X)	x	(x)	<- RANGORDNUNG
<	x-m	xnm	xnm	x-	xm	<- Zählschl.
	1	2	3	4	5	<- RHYTHM. FELDER
\						

[Fig. 9b]

Die mit X oder x bezeichneten Stellen der Kadenz sind jeweils die Höhepunkte eines rhythmischen Felds. Die Großschreibung X steht hier nur für den übergeordneten Rang der wichtigen Betonung. Die Felder 1+2 gemeinsam, dann 3 allein und 4+5 wiederum gemeinsam, bilden Konsonanzen der "innern" Form oder syntaktischen Aussageform.

Die Tendenz der Betonungs-Steigerung gegen den Schluss der Zeile hin entspricht auch der Tendenz innerhalb der Felder (siehe ihre jeweilige Kadenz) und sogar übergeordnet der Tendenz des gesamten Stücks: Diese Tendenz ist nämlich in allen Zeilen wiederzufinden und die Dynamik der wichtigsten Betonungen des Stücks selbst steigert sich in den eingearbeiteten Strofen, auf deren jeweilige letzte Zeile zu.

Die drei Spalten der syntaktischen Form, aus Einheiten von rhythmischen Feldern (1+2 | 3 | 4+5) bleiben im Stück im Prinzip wie in der ersten Zeile erhalten; d.h. genauer gesagt, die drei Spalten bleiben zwar erhalten, während sich die Zusammensetzungen der rhythmischen Felder und die Proportionen der Spalten verändern. Spalte zwei (die in unserem Fall nur aus dem 3. rhythmischen Feld besteht) wird sich erweitern und ebenfalls eine Doppelstruktur erhalten. Der Kadenzverlauf von Fig. 9b und die zugrundeliegenden syntaktischen Aussage-Einheiten (in diesem Fall "Spalten") geben einen typischen Zeilenverlauf eines Prosastücks wieder. Auf unsere Zeile folgen andere, ähnliche Zeilen – in "aufzählend" gliedernder Reihung: Kolonnen und Hauptkadenzen bleiben also in dieser charakteristischen Form einer konkreten Folge erhalten und es bildet sich jetzt das reale rhythmische Verlaufs-Relief des Stücks heraus. Wir können es die «konkrete Rhythmus-Struktur» der Melodie nennen.

Die «tonale Struktur» wäre die Betrachtung der tonalen Kadenz-Stufen-Verläufe vor dem Hintergrund der Rhythmus-Struktur: Die Rhythmus-Struktur wird als Trägerin der tonalen Aspekte betrachtet: Von tonaler Kadenz zu tonaler Kadenz wird ein "Kräftemesen" der wichtigsten Tonstufen untereinander sichtbar, die «tonale Tendenz». In der "frühen" streng-modalen, prämodalen Verlaufstechnik, deren Stärke u.a. in der schrittweisen Behandlung von Tonstufen liegt, wird die Beziehung von tonaler Kadenz zu tonaler Kadenz, und interlinear, im Verlauf der jeweils wichtigsten Kadenzen, besonders wichtig: es wird ja auf gerinsten Räumen gearbeitet und die kleinen Verlaufs-Etappen sind oft in hohem Maße miteinander verwandt; die «tonale Tendenz» lässt nun Unterschiede und kohärent-finale Logik des Tonstufen-Verlaufs sichtbar werden.

Die «Trennungen» zwischen den Kolonnen der Rhythmus-Struktur sind wiederum eigene qualitative Größen. Was in der "Pausa" im Wechselgesang im grossen geschieht ist auf dieser Ebene zwischen allen oder zwischen einzelnen Kolonnen der Rhythmus-Struktur im kleinen schon vorzufinden: als formal-konstitutiv Bauelemente.

4) Konstellationen mit Gruppierungen von Zähleinheiten:

Wir können die Betonungskräfte oft erst aus ihren geistig-realnen Charakteren und Beziehungen untereinander erfassen. Charaktere, Beziehungen, Positionen der Zähschläge in den Zähleinheiten, und der Zähleinheiten in den Kombinationen, sind in den Grundlagen der Melodie innewohnende Merkmale, die niemals aufgehoben werden können.

Ein im Vordern Orient viel verwendetes Rhythmus-Schema soll die immanente Bindung solcher Beziehungen veranschaulichen:

Im improvisierten Skandieren und Singen bedient sich die musikalische Äusserung der arabischen Welt von heute gerne eines rhythmischen Hintergrund-Schemas von vier- bis sechsmal vier binären Zähleinheiten. Das Schema wird zu allen nur erdenklichen Gelegenheiten benutzt, in viele konkrete Rhythmus-Muster gegossen und in sehr unterschiedlichen Tempi ausgeführt: Der Strassenhändler benutzt es, um seine Früchte anzubieten, Jugendliche tun es zum Tanz und lassen sich zu auswendig gelernten Texten immer wieder neue rhythmische Kontrapunkte einfallen. Der Poet verwendet es, um seine Texte auch in akustisch sinnvollen, ausgefeilten Variationen von Silbendehnungen und Betonungen zu präsentieren. (Vgl. Fig. 10a).

Beispiel eines vielverwendeten Zähleinheiten-Schemas:

//:	1	1	1	1	1	1	1	->
	1	1	1	1	1	1	1	://

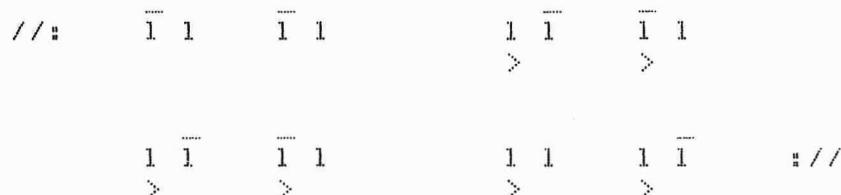
[Fig. 10a]

Die logische Einheit wird als nächstbestes musikalisch-rhythmisches Schema allgemein, und gerade zum improvisierten Klatschen, Singen und Tanzen deshalb gerne verwendet, weil dies der vielen existierenden Text-, Rhythmus- und Melodiebeispiele wegen naheliegend und für das musikalische Gedächtnis jeweils nicht neu, nicht schwierig ist. Obwohl daraus, etwas vordergründiger und weniger unbewusst, immer wieder festgeprägte, abgewandelte oder sich je wieder verändernde konkrete Rhythmusmodelle geschaffen werden, ändert sich an der Anzahl an Zähleinheiten wie an den immanenten Beziehungen der Zähleinheiten zueinander nichts; auch noch so häufig und starke Syncopusbildungen und gegen die natürliche Zählweise gestaltete "äussere" Verbindungen und Partikularbetonungen vermögen die charakteristische Grundkonzeption des Schemas nicht zu erschüttern; im Gegen teil: sie bestätigen es nur.

Ein jeder Zählschlag der universellen, an sich platten Einheit, kann einzeln hervorgehoben, besonders betont, gedehnt, dann in vor geprägten gängigen Mustern beliebig repetiert und variiert werden.

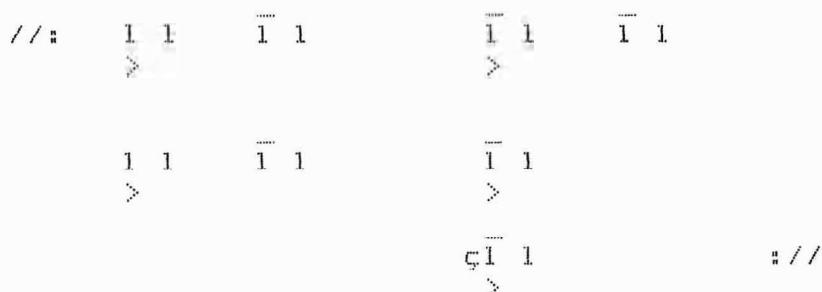
Typisch etwa, die beiden folgenden Konstellationen:

1) (aus einem "enthusiastischen" Gesang, "ağany al-hamasyyah")



[Fig. 10b]

2) (aus einem skandierten Werbespruch vom Markt)



(wobei die letzte Zähleinheit mit einem konklusiven "zusammenfassenden" starken Sonderimpuls ⸱ welcher sich hier allein auf die letzten vier Zähschläge bezieht, versehen ist)

[Fig. 10c]

Zeichenerklärung (zu Fig. 10a-c):

- für besondere Dehnung
- > für besondere Betonung;
- ç für den Charakter einer Konklusiv-Betonung mit besonderem Impuls (zusätzlich geschrieben)

5) Darstellung von Rhythmen in strukturierter Schreibweise:

a) Wir müssen davon ausgehen, dass die Altsyrer in ihren Kompositionstechniken besonders gerne auf die Beziehungen im weiteren Hintergrund der Melodie zugriffen und eine Verhältnislehre nicht nur in bezug auf Sprachrhythmen kannten (86), sondern eine solche gerade und vor allem in der Melodikomposition meisterhaft beherrschten. Allein unter dieser Rücksicht betrachtet ist die Handhabung der Kompositionsprinzipien nicht auf einen einfachen Nenner zu bringen und sie scheinen aus mehreren Quellen früherer Musikkulturen zu schöpfen (87). Betreffs proportionierter Rhythmusstrukturen haben wir es bei den Musikern der syrischen und noch besonders der alt-syrischen Traditionen mit vielfältigen Vorstellungswelten zu tun. Schon wenige Beispiele werden genügen, um einen Eindruck von den entsprechend reichen Inhalten zu vermitteln.

Die strukturierte Rhythmus-Darstellung soll helfen, die Vorstellung rhythmischer Konzepte im kleinen und im grossen möglichst genau zu erfassen.

Zur strukturierten Darstellung können wir die Strofen oder Strofenteile zunächst in Abschnitte aufgliedern. Die Abschnitte werden dann in die jeweils zusammengehörenden Verszeilen oder Membren aufgeteilt.

(86) Es muss hier natürlich auf die Sprachforschung verwiesen werden; die Altsyrer arbeiten ausser mit Bewegungen und "Schwergewichten" aus linguistischen oder theologischen Ressourcen und Gründen rein formal gerne mit Laut- und Silbenkombinationen, mit gleichbleibenden oder variierenden Mustern von bestimmten Silbenrhythmen, sie spielen gerne mit Assoziationen oder Reimen zu Beginn, in der Mitte oder am Ende von Wörtern oder von Verszeilen. -

Zu den Textmetren vgl. z.B. Etienne 'd-DOUAIHY, op. cit., Bibl. [29], p.140 ss., oder die neuere Schreibweise und Beispiele der Akrostichon-Techniken, bei Michel BREYDY, in Bibl. [28]. - Die Kunst der Altsyrer mit Reimbuchstaben (Äw'yotō) zu arbeiten, hat Abbé MARTIN aus Annecy in seiner 1879 in Leipzig erschienenen Abhandlung dargestellt (71 Seiten). Er definiert die Äw'yotō als: "lettres qui peuvent s'associer ou rimer au commencement, au milieu et à la fin des mots. Les Orientaux ne se content pas d'avoir des rimes finales, ils en ont encore d'initiales et de médiales..." (De la Métrique chez les Syriens, Bibl. [31], p.17)

(87) Gemeint sind verschiedenartige, von "syrischen Prinzipien" abweichende Stile, die zum Vorschein kommen.

Die Beobachtung ergibt eine Bestätigung der Tatsache, dass die Alten das Handwerk der Melodikomposition beherrschten, sie zeigt, wie sie die Rhythmusprinzipien, u.a. die Proportionen zu handhaben verstanden. - Über die Brücke der systematischen Er schliessung rhythmischer Strukturmodelle ist der Musik- und Sprachrhythmus-Altertumsforschung ein Tor zu äusserst interessanten Fakten und Sukzessionen von Fakten geöffnet.

Fig. 11a zeigt den ersten Abschnitt von Fig. 11b/c, des ersten Beispiels zur strukturierten Rhythmus-Darstellung:

Ebene 1

L L çL L , , L L
L L L

I 1a
b

->

Ebene 2

L L (ç)L L 'L L
çL L L

2
3

->

Ebene 3

L L L L 4a
+ L L oL b

[Fig. 11a]

(Erläuterung der verwendeten Zeichen im nachfolgenden Text)

Wir haben in diesem Abschnitt I des Beispiels nur binäre Zähleinheiten; sie werden hier mit dem Buchstaben "L" wiedergegeben: L für binäre Zähleinheit, im Gegensatz zu L. für ternäre Zähleinheit(88). Die konkreten Gruppierungen der Zähleinheiten gehen aus der Darstellung dieses ersten Abschnitts I 1-4 klar hervor.

Eine weitere Gliederung in Kolonnen, Spalten, erlaubt es zugleich über- und untergeordnete Ebenen, Einschübe, Zusätze deren sich die Musiker in ihren Aussagen bedienen, kenntlich zu machen. Abschnitte, Verszeilen, Membren treten auf diese Weise als jeweils über- oder untergeordnet hervor. Es geht darum, "in Klammern" einge-fügte, oft komplex ineinadergreifende Zusammenhänge darzustellen.

(88) Das Zeichen wird in unserem Beispiel, wie oft, für Zähleinheiten ganz allgemein verwendet; wo die Zugehörigkeit von mehreren, in der Darstellung auseinanderliegender Zähleinheiten, kenntlich gemacht werden soll, wird es auch für eine erste Zähleinheit verwendet - "N" hiesse dann eine binäre zweite, und "M" eine binäre dritte Zähleinheit einer Kombination von Einheiten.

Es muss versucht werden, die untereinander verbundenen Häufungen von Aussagen und Nebenaussagen orientalischer Musikstücke zu veranschaulichen. Innerhalb der Abschnitte von Strofen kommen gerade partikuläre Unterteilungen immer wieder vor. Drei übergeordnete Ebenen scheinen dafür jedoch grundsätzlich zu genügen; was darüber hinaus eingeklammert wird, müsste danach sequenzierende Wiederholung einer der drei Hauptaussage-Ebenen sein. Sowohl die übergeordneten Hauptebenen wie die ihnen zugeordneten Neben-, Zusatzebenen sind musikalisch spezifische Größen und können in der Transkriptionsarbeit erkannt werden.

Nun haben wir in den Verläufen grundsätzlich entweder streng lineare, nur mittelbar lineare oder aber nicht-lineare Verhältnisse. (Der Begriff "linear" wurde in Paragraph 4.1 Ja schon einmal kurz erläutert). In streng linearen Aussagen werden Zähleinheiten (und dazu auch einzelne Zähschläge) ohne Einbruch in den homogen-reihend erfolgenden Ablauf aneinandergefügt. Eine aus diesem Rahmen fallende Betonung macht aus dem streng linearen einen zumindest nur noch mittelbar-linearen Verlauf: In diesem Fall wird die Aussage und Reihung von Zähleinheiten zwar weitergeführt, sie erfolgt jetzt aber in Unterteilung, als Komplementäraussage – wobei dies trotzdem eine logisch-kohärente Weiterführung der Grundaussage sein kann; es handelt sich jedoch nicht mehr um eine "streng lineare" Folge.

Eine mittelbar-lineare Weiterführung wird ohne Leerzeile auf eine nächste Zeile geschrieben, als Zusatz des vorausgehenden Zusammenhangs. Die mittelbar-lineare Weiterführung wird in der Transkriptionsarbeit als Zusatzebene gehört – im Gegensatz zu nicht-linearen (eigenständigen) Neuansätzen innerhalb des Abschnitts.

Nicht-lineare Verhältnisse können entweder Neuansatz in Weiterführung, Sequenzierung, Konklusion oder aber Neubeginn sein. Ein Neuansatz innerhalb des Abschnitts oder eine rhythmische Sequenzierung werden mit einer vorausgehenden Leerzeile geschrieben. (Innerhalb des Abschnitts kann es noch übergeordnete Unterteilungen geben für die zwei Leerzeilen verwendet werden müssen. Der besseren Übersicht wegen würde in diesem Fall auch noch der Abstand zwischen den Abschnitten vergrößert). Der nicht-lineare Neuansatz innerhalb des Abschnitts wird im Unterschied zur mittelbar-linearen Zusatzebene als eigenständig stark und im Verhältnis zum vorausgehenden Zusammenhang als "nicht direkt komplementär" gehört – mit eigener Neuansatz-Betonung – der charakteristischen spezifischen Betonung für Hauptebenen (Ebene 1, 2, 3).

Die Abschnitte von Strofen werden oft durch konklusive Membren oder Verszeilen abgeschlossen, d.h. diese Verszeilen oder Membren enthalten dann eine "Zusammenfassung" vorausgehender musikalischer Inhalte. Zusammenfassende Verszeilen oder Membren kommen aber auch innerhalb der Abschnitte vor und werden im Prinzip ohne Leerzeile unmittelbar unter die Gruppierungen, Verszeilen oder Membren geschrieben, auf die sich die «Konklusiv-Betonung» bezieht. Zur größeren Klarheit, oder wo die Konklusiv-Charakteristik innerhalb von

streng-linearen oder mittelbar-linearen Verläufen vorkommt, kann dies noch mit Zusatzzeichen geschrieben werden.

Die strukturierte Darstellung erlaubt es, die wesentlichen Verlaufsmerkmale festzuhalten. Diese müssten also bereits aus dem Bild hervorgehen. Um bestimmte Charakteristiken noch darüber hinaus schreiben zu können, der Klarheit oder Präzision wegen und zumal in Kompositionen, in denen Partikularaspekte ganz bewusst herausgearbeitet sind, kann es notwendig sein Zusatzzeichen zu verwenden (Siehe unser Beispiel und vgl. den Text zu Fig.11b/c)

Die Verwendung von Zusatzzeichen hat einen weiteren Grund: Da zu einer Haupt-Charakteristik oft auch noch andere Attribute kommen und in der Fixierung zugleich auf einen oder mehrere Aspekte hingewiesen werden soll, kann dies durch solche Zeichen geschehen: Es gehört offensichtlich zu den Proprietäten der Musik, dass sowohl punktuell wie linear Attribute zusammenfallen können. Die Musiker arbeiten nicht nur mit komplexen und sich im Nachhinein ergänzenden Aussagen; einzelne Verläufe und sogar einzelne Zähschläge, ob diese erklingen oder nicht, können als eindeutige musikalische Inhalte jeweils zugleich Träger mehrerer Bedeutungen sein. (So stellt die Verszeile II 1 von Fig.11b/c wie im Text beschrieben zwar eindeutig den Beginn eines neuen Abschnitts innerhalb der Strophe dar, sie enthält aber zugleich eine zusammenfassende Aussage, d.h. eine Charakteristik, die dem Stück und der zugrundeliegenden Komposition Intention eine eigene Aussagekraft und sogar einen partikulären Charme verleiht).

In unserem Zusammenhang werden zur strukturierten Rhythmus-Darstellung vor allem noch die folgenden wichtigsten Zeichen verwendet:

- ç Die Cédille wird als Zeichen für Konklusiv-Charakter mit zusätzlichem Impuls gebraucht (vgl. Anmerkung 89).
- o,ö Der Kleinbuchstabe o steht für dynamische, stärkere, allgemeine und "nicht besondere" Intensivierung. Ein accent grave zusätzlich heißtt: plus zusätzlichen, besonderen Impuls.
- + Wo ein Plus-Zeichen zu Beginn einer ganzen Verszeile oder zu Beginn eines Membrums steht, handelt es sich um eine rhythmische Sequenzierung oder um einen wichtigen rhythmischen Neuanfang innerhalb des Abschnitts.
- ,, Das Doppel-Komma steht vor spezifischen Aufschlagsbetonungen in einem erweiterten allgemeinen Sinn (d.h. nicht nur in Verbindung mit einem Takt-Anfang) oder bei starken syntaktischen Trennungen mit eigens hervorgehobener allgemeiner Betonung. (Ohne eigens hervorgehobene allgemeine Betonung wird bei sonst gleicher Charakteristik ein Doppel-Apostroph '' verwendet und abgeschwächt auch noch ein einfaches Apostroph ').
- , Eine eigens hervorgehobene aber "nicht-besondere" allgemeine Betonung kann immer durch ein unmittelbar vorausgehendes Komma-Zeichen veranschaulicht werden.
- () Zusatzzeichen in Klammern gesetzt besagen, dass die Charakteristik zwar für wichtig befunden wurde in der Darstellung hervorgehoben zu werden, dass sie jedoch abgeschwächt ist.

b) Dazu einige kritische Anmerkungen:

Die in dieser Arbeit gehandhabte strukturierte Darstellungsweise hat Nachteile: So treten z.B. im Hören empfundene und oft von den Komponisten beabsichtigte Symmetrien mit Bewegungsquantitäten nicht genügend klar hervor (90).

- (89) Eigentlich steht ζ für «konklusiv» plus q, x oder r: das sind (von Kadenzen her abgeleitet) kompressive Betonungen. q für eine präkoze, frühzeitige, meist nicht-dynamisch wirkende Betonung, x (das musikalisch vielverwendete Zeichen) für eine Betonung "der Mitte" und r für eine Nachbetonung, welche meist von einem besonders hervorgehobenem Ruhecharakter begleitet ist.

Da die metrischen Strecken von den Gross- und Binnentakten, wie von den binnenn-metrischen Gruppierungen her genau festgelegt werden können, ist es auch möglich, in Abweichung von der "Mitte" der eigentlichen metrischen Betonungen hier jeweils das Vorher oder Nachher zu ermitteln.

- (90) Es gibt sicher andere Möglichkeiten der Darstellung:

Die in unserem Zusammenhang gewählte Form könnte z.B. nochmals überarbeitet werden und dann als Drei-Ebenen-Struktur (mit Zusatzebenen) aus primärer und sekundärer Hauptebene und einer "Echo-Ebene" geschrieben werden. Auf keinen Fall kann eine solche Darstellung aber direkt erfolgen; dies würde immer zu Hörfehlern (zu Fehlschlüssen im Hören, um einer vermeintlichen Ausgeglichenheit der Ebenen, der Membranen oder der Symmetrie wegen usf.) verleiten, was dann nicht mehr gutzumachen wäre. -

Eine andere Form der direkteren Darstellung scheint die selben oder ähnliche Fehlerquellen zu implizieren - die Schreibweise in zwei bzw. drei Kolonnen mit Haupt- und Zusatzebenen; obwohl dies zunächst als unmittelbar einleuchtend erscheinen mag: (Man kann sich die Abschnitte von Fig. 18a/b, (4.2 5d) leicht in der folgenden Verszeilenform vorstellen - Strophe vereinfacht)

	->	
(I) L L L	L L	
L L	ζ 111	
L L L	L L	->
L L	L L	
,, \circ 111		
	->	
(II) ζ L ζ L	L L	->
L L	ζ 111	
L L	111	
L L	111	
	->	
(IV) L L	L L (L)	

Ein weiterer direkter Nachteil besteht darin, dass die zweite Ebene sowohl als "Echoebene" wie auch zur Darstellung von sequenziierenden und kräftigen Neuansätzen (die jeweils Hauptebene sind) genutzt wird. Das Manko kann mit dem Pluszeichen + etwas abgeschwächt werden; trotzdem bleibt es der reinen Aufmerksamkeit überlassen, die Unterschiede zu erkennen.

Die in dieser Arbeit gewählte Art der Darstellung hat den grossen Vorteil, dass die einzelnen rhythmischen Verläufe sukzessive abgeehört werden können und das kritische Hören dabei in keiner Weise beeinträchtigt wird: es kann immer von den Anfängen, von Strofen, Strofenteilen, von Abschnitten, Unterabschnitten und Ebenen her "neutral" gearbeitet werden, d.h. es gibt nur die aufbauenden einzelnen Stufen, nicht aber vorgeprägte Leitbilder von irgendwelchen Symmetrien, Schemata, die einzuhalten oder zu ergänzen wären. Bei der strukturierten Darstellung handelt es sich sowieso nicht um eine Direkt-Schreibweise; sie muss in mühsamer Transkriptionsarbeit aus vielen konkreten Einzelverläufen gewonnen werden: Es ist notwendig, zuerst die Einzelelemente aufzulisten – und selbst diese Auflistung setzt eine gewachsene Erfahrung im Umgang mit proportionierten Bewegungs-Elementen voraus. Eine der grösseren Schwierigkeiten besteht darin, im einzelnen immer zu erkennen, um welchen Abschnitt oder um welche Ebene des Einschubs es sich gerade handelt und welche Membra dabei genau einbezogen sind.

Auf die Gefahr, eine Auflistung in strukturierter Verszeilendarstellung ohne den Zusammenhang mit andern Rhythmusanalysen vornehmen zu wollen, wurde in Paragraph 4.01 bereits hingewiesen. –

In diesem Bereich ist generell nur eine immer genauer werdende Annäherung an die streng geordnete Kohärenz der Grundlagen möglich. Eine solche Objektivierung durch die existierenden musikalischen Rhythmusgrundlagen selbst müsste wünschenswert und dürfte auf die Dauer auch sehr ausgiebig und aufschlussreich sein. "Gemeinsame" Transkription und Auswertung an möglichst verwandten Materialien, wie das Anstreben eines immer klarer umrissenen verfeinerten genauen Standards von bewährten Erschliessungsmethoden und präzisen Zeichensätzen müssten relativ rasch zu guten Ergebnissen führen.

c) Fig. 11b/c: Erstes Beispiel zur strukturierten Rhythmus-Darstellung. (Zu dem Beispiel selbst).

1. Es zeigt einen Gesang aus dem Wochengebet der maronitischen Antonianer-Mönche. Die Melodie ist unter dem Namen "Mšyħō naṭarey(h) 1-ṣydtok" bekannt, mit dem Textanfang "ḥyrmē dkayō dqareb[w] lok". (Vgl. Bibl. 1311, 1-ṣapṛō da-třeyn bšabō, "rmt") Es dürfte sich um eine "westliche" Melodie handeln – wobei "westlich" ein rein musikalisches Kriterium ist – die Melodie ist eher "jüngeren" Datums.

2. Zur Modulation von re nach mi , am Ende der beiden Verszeilen I 2 und II 2 , beginnt jeweils ein eingearbeitetes und relativ

breit ausgeführtes starkes Ritornello, das uns den Zugang zur Melodie zu vermitteln vermag:

«ee»e dc d- e- dc de de e* (und variiert)
(siehe dazu die Zeichenerklärung, unten)

Zur umgekehrten Modulation von mi nach re setzt er viermal eine Umspielung mi-sol-re ein, die er zweimal als Füll-Ritornello und zweimal als kurze Figuration behandelt (vgl. I 2, II 1 mit vorausgehendem Zusammenhang, II 2 und IV a).

entweder	ef	g-	(f)e	«de»d	(und variiert)
	>	>	>		
oder	ed	ed	ge	d-	(u.var. - zweimal)
	>		>		

Zeichenerklärung:

- * für eine Achtel-Pause
- für einen zum vorhergehenden Schlag gebundenen Achtelschlag
- « » (d.h. in « » eingeschlossen) für Sechzehntschläge
- () heisst: der in () eingeschlossene erste Schlag ist um die Hälfte seines Wertes verkürzt, der nachfolgende um die Hälfte seines Wertes verlängert
- > (nur zur Erläuterung) für nachhaltig hervorgehobene Betonung

Dann sind die Tonstufen der Kadenzzen insgesamt systematisch aufgebaut, wie bei sehr vielen Gesängen – was auf eine bewusste theologische Deutung schliessen lässt(91). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es jedoch nicht möglich, die tonalen Aspekte eingehend zu behandeln.

3. Rhythmisches-formal ist das Stück sehr markant und auch noch partikular ausgeprägt: Die Gruppierungen sind nachhaltig betont und auch einzeln abgehoben. Eine der Besonderheiten der Komposition besteht darin, mit Hilfe von zusammenfassenden Gruppierungen künstlich Momente der Ruhe zu erzeugen, welche die Zusammenhänge aufgliedern und dem Stück eine weittragende Statik verleihen. So wirken die mit der Cedille ç bezeichneten Stellen, aber auch die als konklusive Verszeile oder konklusives Membrum dargestellten Passagen, einzeln betrachtet, immer wieder wie in sich ruhend. (Man beachte den feinen

(91) Um bezüglich der Deutung von Inhalten mit Hilfe von Tonstufen oder Tonstufbewegungen über beliebige Interpretationen hinaus Sichereres aussagen zu können, sind nach dem heutigen Stand der Erschliessung genaue Kenntnisse der musikalisch-technischen Fragen (z.B. der genauen Rhythmusverläufe) und dazu auch noch eigene Vorarbeiten erforderlich.

STRUKTURIERTE RHYTHMUS-SCHREIBWEISE – METRISCHE VERSE
 (Fig. 11b / Beispiel – siehe auch den Text)

Ebene 1 (mit Zusatzebene)	Ebene 2 (mit Zusatzebene)	Ebene 3
L L çL L , , L L		I 1a b
->	L L (ç)L L ' ' L L	2
	çL L L	3
->	L L L L + L L oL	4a b
çL L L	L L çL L , , L L	II 1 2
	çL L L çL L çL	3a b
+ L L L L L	<- Zusatz-Ebene	III 1a b
11 L çL	111 <- Zusatz-Ebene	2a b c
L L L L L L		IV a b

[Fig. 11b]

Zeichenerklärung:

- L (in den Verszeilen) für binäre ZÄHLEINHEIT (= 2 Zähschläge: 11)
- ç hier für zusätzlich konklusives Moment mit partikulärem Impuls
- ' starke syntakt. Trennung ohne besondere Betonung
- , starke syntakt. Trennung mit besonderer Betonung
- o für besondere, dynamische Intensivierung

(4.2 5c)

tp141

(Wesentliche Melodie - zur Orientierung)

(M.M. 1/4 (L) = 72 / markant gruppiert / in 8-teln / 16-tel in « »

Ebene 1
(mit Zusatzebene)

Ebene 2
(mit Zusatzebene)

Ebene 3

cc cc de c- G«cc» cd
e- e- d*

ed ed ge d- «ee»e dc
d- e- ec

de de ee ee
+ de e* ef

g- (f)e «de»d

ed ed ge d* «ee»e dc

d- e- dc
de de e*

+
cd ef ed
cc de

e e
e e e

de e*

ee ef g- e- de dc_

-- -- --

[Fig. 11c]

Zeichenerklärung:

G (in I 1a) für g (8va bassa)

* für Achtelpause

- für gebundenen Schlag

« » Sechzehntelschläge werden in « » geschrieben

() besagen: der in () eingebundene Schlag ist um die Hälfte seines Wertes verkürzt, der nachfolgende um die Hälfte seines Wertes verlängert

- (nur zur grösseren Klarheit gebraucht) in der vorletzten Zeile besagt das Zeichen, dass ein dazu gebundenes Membrum folgt

Unterschied zwischen konklusiven Momenten in linearer und konklusiven Momenten in nicht-linearer Kontinuität).

Dieser, aber auch andere Aussage-Schwerpunkte lösen sich in einem dauernd wechselnden Spiel von Komposition-Aspekten ab.

Das Doppel-Komma „ „ steht nur bei besonders wichtigen syntaktischen Trennungen.

4. Das zweite Zähleinheiten-Paar von I 1a mit vorausgehender Cetille und nachfolgendem Doppelkomma ist eine erste Stelle, wo die Melodie in der Ausführung logisch aufgeteilt wird: Der ganze "Kopf" der Strophe, also I 1a/b wird demnach nochmals unterteilt – eine erste flüchtige Konklusion findet bereits mit dem zweiten Paar statt. Das Membrum I 1b ist zusammenfassend konklusiv.

In Verszeile I 2 geschieht dasselbe wie in I 1a, nur in abgeschwächter, weniger ausgeprägter Form; I 2 ist nach dem Kopf des Anfangs nun stärker in den Fluss des weiterführenden Zusammenhangs eingebunden.

In I 3 findet ein oben beschriebenes Zusammenfallen von Attributaten statt; es handelt sich um eine rhythmische Weiterführung in Neuanansatz; die Verszeile ist aber zugleich auch konklusiv. Die Weiterführung wurde mit vorausgehender Leerzeile geschrieben – sie findet auf der zweiten Ebene statt. Dass die Zeile zusätzlich eine Charakteristik der Zusammenfassung hat, musste, um klar zu bleiben, eigens geschrieben werden.

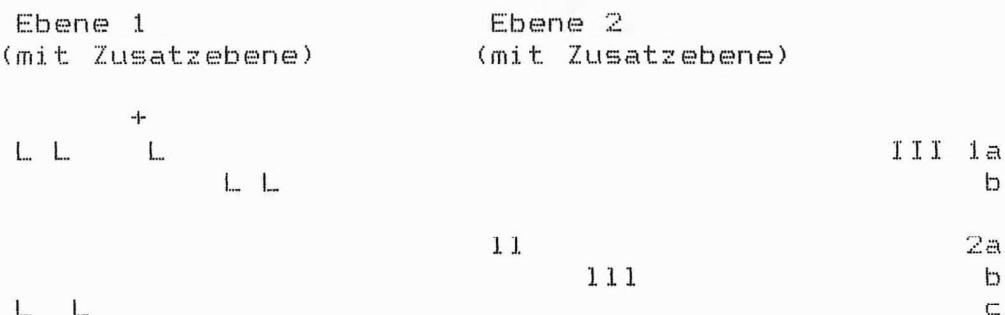
In I 4b kommt der umgekehrte Fall vor: Die Hauptcharakteristik ist konklusiv: dieses Membrum fasst den Zusammenhang des Geschehens auf Ebene 2, d.h. I 2 – I 4b nochmals zusammen. Wiederum wirkt die Konklusion fast wie ein Abschluss. Nun wird hier aber eine andere, zweite Charakteristik, eine Sequenzierung hinzugefügt. (Die Inversion ist vielleicht nicht leicht zu verstehen, sie geht jedoch aus dem Hören hervor). Diese Sekundärcharakteristik gibt dem Membrum eine unerwartete Ausrichtung: die Aussage wird in dem neuen Zug unmittelbar erweitert und die innere Anspannung erhöht.

In Abschnitt I gibt es keine allgemeine, zusammenfassende Betonung; eine solche müsste in der Darstellung wieder unter Spalte 1 stehen. In Abschnitt I bezieht sich die letzte Konklusiv-Betonung (vgl. das zusammenfassende Membrum I 4b) zwar auf einen größeren Zusammenhang, aber nicht auf den ganzen Abschnitt. Ein "Ersatz" für diese allgemeine Konklusiv-Betonung kommt aber in der ersten Verszeile des darauf folgenden Abschnitts vor: durch gekonnte Handhabung des Details, durch eine gezielte Verschiebung, wird eine Verlagerung der Gewichte nach vorne bewirkt. Der Aufmerksamkeit wird ein neues Feld eröffnet und der innere Bezug der Spannung überraschend gesteigert.

In Abschnitt II des Stücks kommt eine Häufung konklusiver Stellen vor. Der Abschnitt wird besonders oft in kleine logische Stücke zerlegt. Mit dem übersteigerten Gebrauch des Kriteriums wird dieses dann aber praktisch fallen gelassen. Die bei näherer Betrachtung oft künstlich wirkenden Konklusionen waren eines der Ausdrucksmittel, deren sich der Komponist bedient.

In der Rückschau wird jetzt bereits erkannt, dass die Ausgestaltung der ersten beiden Abschnitte vom Rhythmuskonzept her nicht langweilig ausfällt; beide haben ihre ganz eigene Ausprägung.

5. Des Kompositionsprinzips wegen noch besonders erwähnenswert ist der vorletzte Abschnitt dieser Melodie, Abschnitt III. Figur 11d zeigt diesen vorletzten Abschnitt (des Beispiels Fig.11b). Der Verlauf muss auch hier mit Zusatz-Ebenen geschrieben werden.



[Fig. 11d]

In 2b dieses Abschnitts kommt die einzige ternäre Zähleinheit des Stücks vor. Dies ist nicht etwa eine Ungereimtheit des Vortrags; der Abschnitt wurde vom Komponisten ganz bewusst so gearbeitet. Er ist im Zusammenhang des gesamten rhythmischen Verlaufs zu sehen und gibt etwas Einblick in die Kompositions-Werkstatt der Alt-Syrer: Abschnitt III ist innerhalb der Strophe eine wichtige Passage – es ereignet sich hier sehr viel. Der letzte Abschnitt (IV) wird vorbereitet und die rhythmischen Kräfte "versammeln", konzentrieren und ordnen sich vor dem Schluss. Bisher nicht verwendete Stilmittel werden gezielt und zum ersten Mal eingesetzt, es wird auch von verschiedenen Aspekten her zugleich gearbeitet. Auffällig ist z.B. der technische Hebel der "Umkehrung" mit den einzelnen Zählweisen. Auf den Fluss des Vortrags übt der Abschnitt eine Art Bremsfunktion aus. Der gespreizte, pronomiert "feierlich", aber trotzdem ausgeglichen-gleitend wirkende Rhythmus, wird hier gezielt gehemmt. Er staut sich in einer Häufung von rasch wechselnden Zähleinheiten und rhythmischen Verkleinerungen:

(Vgl. noch am tonalen Verlauf)

>>

(Fortsetzung)

		+			
cd	ef	ed			III 1a
		cc de			b
			e e		2a
			e e e		b
de	**				c

(das letzte Membrum ist konklusiv; * steht für 1/8-teil Pause)

Das Zählen droht sich zu überschlagen, fängt sich dann aber im letzten Membrum III 2c wieder auf. In seiner verkürzten Form hat dieses Membrum innerhalb des Gesamtstücks die Funktion, als "falsche Konklusion" zu wirken: die Erwartung auf einen wirklich finalen und ruhenden Punkt soll dadurch erhöht werden.

Sowohl diese letzte kurze Kombination von nur 2 Zähleinheiten wie auch die andern Verkettungen dieses Abschnitts sind im Stück jeweils neue Faktoren.

Selbst die Zählebene dieses vorletzten Abschnitts III bildet im Ganzen eine Ausnahme. Auch dadurch soll der sich ruhig ausbreitende Verlauf des Schlussabschnitts IV vorbereitet werden: Der Komponist deckt in diesem Abschnitt eine Zählebene auf, die er bis dahin in Reserve hielt; dadurch werden aber jetzt noch zwei andere Zählebenen bewusst gemacht.

Die erste eingeführte Zählebene war eine mittlere – im Fortschreiten mit Zähleinheiten – wobei die einzelnen Zählschläge nur implizit behandelt wurden. So gruppierte er zu Beginn: LL LL LL oder L L L usf.

Eine zweite wurde aber von Anfang an zugleich übergeordnet begonnen (vgl. Abschnitt I). In diesem Stück sind die Aussage-Ebenen zusätzlich zu ihrer eigentlichen Einklammerungs- oder Zusatzaussage-Funktion noch als eine übergeordnete Zählebene zu betrachten. Der Komponist bedient sich jeweils des Neuanfangs einer Aussage-Ebene, um eine übergeordnete Gruppierung zu markieren, mit besonderen, diese Grossaufteilung unterstreichenden Betonungen – was dem Stück die ihm eigentümliche, ausdrucksvooll getragene Weite verleiht.

Die letzte eingeführte Zählebene ist die des gleichsam buchstabierenden Auszählens von Zählschlägen (in der Stelle: 1 1 1 1 1 çL L). Gerade ausgelöst durch diese letzte Zählweise auf der Stufe der Zählschläge, tritt die sorgfältige Ausarbeitung der Details in Erscheinung.

Die Verarbeitung hinterlässt insgesamt den Eindruck eines souverän beherrschten kompositorischen Könnens.

d) In der Folge werden noch einige weitere Beispiele von Verläufen in strukturierter Darstellung hinzugefügt. Sie stammen aus dem traditionell syrischen und alt-syrischen Bereich (92).

1. In der syrisch-traditionellen Musik wird gerne mit Ebenen in einfacher Unterteilung, mit einer Zusatzebene, gearbeitet – in der Form:

Hauptebene
(mit Zusatzebene)

L L L L
 L L L L

In umkompliziert offenen, leicht übersichtlichen Kleinstückchen wird diese Form doppelt gesetzt, als 2-Ebenen-Struktur mit je einer Zusatz-Ebene (93).

In rhythmisch anspruchsvolleren Stücken verwenden die Musiker dieselbe Form, aber in 3-Ebenen-Struktur mit einer oder mehreren Zusatz-Ebenen.

(92) "Traditionell syrisch" will hier zunächst nur sagen: traditionelle, im kulturell-syrischen Areal gesammelte Musik: Wenn eine in syrischen Traditionen aufgezeichnete Melodie von einer Schallplattenfirma als "syrisch" bezeichnet wird, obwohl sie in Wirklichkeit ägyptischen Ursprungs ist, so ist dies wenigstens insofern richtig, als die Melodie de facto in die entsprechende syrische Tradition eingegangen ist. Eine andere Sache ist der Nachweis von ursprünglichen Anteilen an spezifisch syrischem Musikgut in den Traditionen – mit näher umrissenen Kriterien und, kritisch verglichen, anhand von Beispielen.

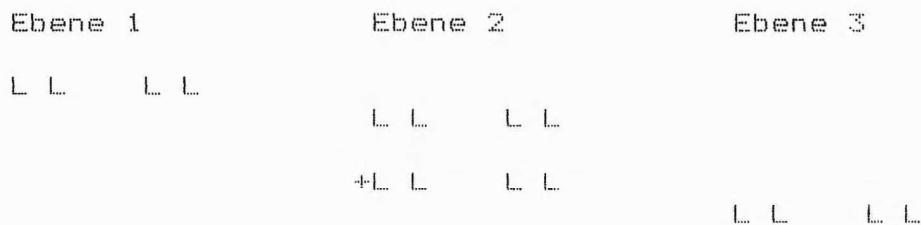
(93) Das in Zwei-Ebenen-Struktur sehr gängige Verlaufsprinzip darf nicht mit der 12/4 -Verlaufsstruktur und andern ähnlichen Strukturen verwechselt werden. Das nachfolgende Beispiel ist eher "gehoben" streng und schwierig einzuhalten, obwohl es auf den ersten Blick ebenso als überschaubar offen erscheinen mag:

Ebene 1	Ebene 2	Ebene 3
L L L L	L L L L	L L L L
(ohne Zusatzebenen)		

2. Nun können rhythmische Variationsmöglichkeiten durch besonderes Hervorheben und Betonen von Verszeilen, von Membren, von Paaren oder gar einzelnen Zähleinheiten entstehen:

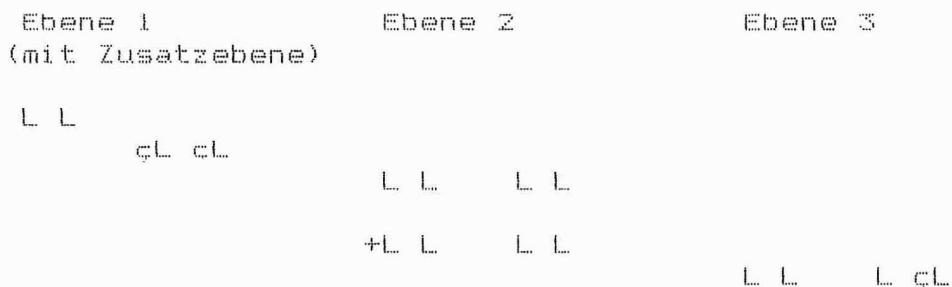
Die folgenden beiden Beispiele, Fig.12 u. Fig.13 werden von den Musikern als "sehr syrisch" empfunden. Sie haben mit der alt-syrisch traditionellen Musik das Fortbewegungsprinzip in meist nur stufenweisen Folgen und den äußerst engen Ambitusbereich gemeinsam. Beide existieren in tonal z.T. erheblich abweichenden Versionen aber eigenartigerweise immer mit derselben Rhythmus-Verlaufsstruktur. In analogen Fällen kommen Melodien mit je entsprechenden Namen und Texten wie gleichen Rhythmus-Verlaufsstrukturen auch mit unterschiedlichen Melodieverläufen vor. Die rhythmischen Grundverläufe werden in ihrer festen Prägung zyklisch eingesetzt und immer wieder repetiert. (Je eine Version der beiden Melodien ist. u.a. bei MAHFWZ Fw"ād, Bibl.[16], pp. 174 bzw. 179 zu finden).

Melodie "Yā šlwn hāly yā šlwn" aus der "deskriptiv"-syrischen Tradition "swry w-ṣqyyah". (Strophe / L=Viertelschlag)
(Melodieanfang (in 16-teln): ē-gf ē-g- gfēd ē-ēf g-gf ēdēf gfēd ē-)



[Fig. 12]

Melodie "Yā yāmw lwh karminā". Tradition "swry ḥ-ḥabvah".
(Melodieanfang (in 8-teln): *ē ēē f《ēd》 ē- f《gā》 of ē《ēf》 ēa
af fē ēd dc cē df ē《gf》 ēa)



[Fig. 13]

Zeichenerklärung:

(Vgl. oben, die Zeichenerklärung zu Fig. 11c)

ē für ein um einen Viertelton erniedrigtes Mi
ā für ein um einen halben Ton erniedrigtes La

3. Die rhythmische Verlaufs-Struktur deckt wichtige Informationen bezüglich hintergründiger Kriterien des Kompositionsprinzips auf, die sonst nicht erkannt würden: die strukturierte Darstellung zwingt zur Frage nach dem genauen Gefüge der Elemente.

Das folgende Stück "Twyt ḥsybak", Fig. 14a/b, wird mit syrischen Traditionen in Verbindung gebracht, obwohl es mit den Kleinstücken in tonal homogen-monostrukturaler Form nicht mehr sehr viel zu tun hat. Nach der Ausgabe MAHFWZ orientiert sich das Stück an dem Maqām "Al-kar d-aṣṣyrān" und ist in der uns hier vorliegenden, rhythmisch festliegenden Form, sehr stark von der "virtuosen" Instrumentalmusik geprägt: Große Septe-Sprung, chromatische Folgen, usf.; in der kurzen Verlaufszeit der Strophe werden nicht weniger als acht verschiedene Teilskalen verwendet. Der Ambitus beträgt eine Undezime, bzw. zwei parallel-laufende Oktav-Strukturen: la und re. Es werden Verlaufs-variiertende oder kadenzorientierte Modulationen verwendet und das Bedürfnis zu variieren ist so gross, dass über 55% der verwendeten tonalen Kleinstelemente nicht mehr als zweimal eingesetzt werden.

Von seiner rhythmischen Gesamtanlage her erinnert dieser Gesang mit Instrumentalbegleitung in etwa an die alt-syrische Melodie von Fig. 11b – beide haben eine interessante, weittragende Statik, obwohl sie eigentlich noch im Zusammenhang der Kleinkunst stehen. Betrachtet man den rhythmischen Verlauf näher, vgl. Fig. 14a, so erkennt man die Unterschiede im Gesamtaufbau und in den Details: Im Gegensatz zum alt-syrischen Gesang aus einheitlich-geschlossener Konzeption und wie aus einem Guss, ist dieser hier aus verschiedenen Verlaufs-Etappen kumulativ geformt, wobei die einzelnen Phasen nicht mehr vom Gesamtkonzept her unterteilt werden, sondern eigentlich in sich ruhen und als solche genügen könnten – wobei die Annexentechnik den Gesamtaufbau in keiner Weise beeinträchtigt, sondern eher bereichert.

Es wird auch hier mit Konklusiv-Elementen gearbeitet, Konklusiv-Betonungen bekommen da sogar einen wichtigen Stellenwert. Die Stelle I 5b hebt das konklusive Zähleinheiten-Paar mit nachdrücklicher Betonung eigens hervor, obwohl der Verlauf in seinem Fluss nur geringfügig gehemmt und entschieden als weiterführend unterstrichen wird. Die Stelle ist ein kurzes Instrumentalzwi-schenspiel, läzimah, welches im Gegensatz zur vorausgehenden "Verknotung", von I 4a-c, geradezu lösend wirkt. I 4b war konklusiv und fasste das Membrum 4a der Ebene 3 nochmals zusammen. I 4 c erschien dann wie ein Zusatz, sozusagen mit exklusivem Selbstwert – als sollte die Zeit aufgehalten werden oder als wolle der Musiker partout und, gegen jeden natürlichen zyklischen Ablauf, das Stück hier beenden (94).

(94) Im letzten Durchlauf, zum Schluss, wird die 3. Ebene schon nach I 4a verlassen. Das Prinzip der konklusiven Folgen wird beibehalten, aber es wird ein neuer Abschnitt eröffnet, der Schlussabschnitt.

Syrisches Stück: "Twyt äsybak..." (mit demselben Madhab-Beginn).
 (Melodieanfang und im Text zitierte Passagen, siehe Fig. 14b)

M.M. 1/4 (L) = 80-92

Ebene 1 (mit Zusatzebene)	Ebene 2 (mit Zusatzebene)	Ebene 3 (mit Zusatzebene)
------------------------------	------------------------------	------------------------------

LL	çLL		I 1a
	LL	LL	b
	LL	(ç) LL	2a
		LL	b
	+LL	LL	3
		LL	4a
		LL	b
		çLL	c
	LL		5a
	çLL		b
//:	LL	LL	II/III 1a
		LL	b
	_+LL	çLL	2
	+LL	LL	3a
		LL	b
		LL	://
LL	LL		IV 1
	_+LL	çLL	2
	+LL	LL	3a
		LL	b
LL	LL		V 1
	LL	(ç) LL	2

Da capo al I 4 [vgl. Anm. 93]

[Fig. 14a]

Kompositorisch noch besonders hervorzuheben sind drei Stellen mit rhythmischen Kontraktionen: Das Membrum I 4a (= 3. Ebene) könnte eigentlich Zusatz-Ebene der 2. Ebene sein; die Struktur wird jedoch umgestellt: anstelle des erwarteten Melodie- oder Rhythmusverlaufs wird ein anderer, komplexer Melodiezug gebracht, die dritte Rhythmus-Strukturebene wird sanft, aber trotzdem entschieden eingeführt.

Noch ausgeprägter ist die Stelle II/III 2: Auch hier wird der erwartete Verlauf modifiziert. Das Membrum II/III 1b wird frühzeitig abgebrochen. Der andere Teil des Membrums und die erwartete Tonstufe werden zwar nachher verwendet, die Membranen sind jedoch verschoben, was einen anderen, einen unerwarteten melodischen Verlauf ergibt. Dieser Übergang aus der Assoziation wird wiederum zu einer Kontraktion. Vgl den Rhythmus-Verlauf der strukturierten Darstellung, in Fig.14a.

Dasselbe Stilmittel wird bei der Stelle IV 2 nochmals verwendet. Hier vollzieht sich der "Sprung" zur neuen Aussage schon nach dem ersten Membrum IV 1. Auch diese Kontraktion geht, wie die vorausgehende, schon aus der Darstellung in Fig.14a hervor. (Das Verbindungs-Zeichen — zu den Kontraktions-Stellen wurde nur zur Veranschaulichung verwendet).

[Fig. 14b]

4. Im traditionellen ost-mittelmeerischen Raum werden gerne stark verwandte oder gar identische Melodiezüge auf z.T. ganz unterschiedliche Rhythmusverläufe appliziert.

Die strukturierte Darstellung soll die Unterschiede und Eigenheiten in Varianten, Versionen, Passagen kenntlich machen.

Eine bei den Antonianer-Mönchen heute in zwei typischen Formen überlieferte Sw̄yto-Melodie ist auch in der traditionell syrischen Musik allgemein bekannt. Anders gesagt stellt diese letzte gleichsam eine dritte Version jener im alt-syrischen Sw̄yto verwendeten Melodiesubstanz dar.

Die Figuren 15–17 (jeweils a–c) zeigen die drei Melodien. – Typologisch wäre dazu sehr viel zu sagen (95).

Die "feierliche" Sw̄yto-Version, Fig. 15a–c, ist kompositorisch sehr aussagekräftig (vollständig) und auch fein detailliert ausgearbeitet, mit einer besonderen Ökonomie der Tonstufenbehandlung. Eine sogenannte "gewöhnliche" Melodie mit demselben charakteristischen Tonstufen-Zusammenhang, Fig. 17a–c, greift nur den wesentlichen, typischen Verlauf der "feierlichen" Melodie auf und wird von den Musikern eindeutig als "dieselbe Melodie" (mit anderm Rhythmus) erkannt – und auch "die andere Melodie" genannt.

Der entsprechende syrisch-traditionelle Gesang, Fig. 16a–c, ist im kulturhistorisch-syrischen Raum wiederum in verschiedenen Versionen bekannt (96). Auch diese behalten die Melodiesubstanz bei. Die Übereinstimmung mit den alt-syrischen Varianten müsste schon vom Hören her auffallen, jedenfalls ist ihr typischer Melodiezug innerhalb der syrischen Traditionen als solcher charakteristisch und unterscheidet sich von andern Melodien oder Melodiearten.

(95) Dies gehört jedoch in den Zusammenhang von Einzelausgaben; hier können nur die wichtigsten Konsequenzen im Bezug auf die latenten Rhythmuskräfte behandelt werden.

(96) Sie sind u.a. bei JABQAJI und MAHFWZ, Bibl.[10] u.[16], zu finden. Die hier zitierte Version stammt von der Langspielplatte: Fwlklwr Swry. A: Halāla w-layyā. LFD235, Duniaphon, Beirut 1973 – Textanfang: "Halāla lā-layyā w-halāla lā-layyā". Die erwähnten unterschiedlichen Versionen sind durch Paraphrasierungen mehr oder weniger angereicherte Varianten der hier zitierten, sowohl im alt-syrischen wie im syrisch-traditionellen Bereich in seiner typischen Tonstufen-Verlaufsform erhaltenen Melodie. (Voraussetzung ist natürlich, dass der ganze charakteristische Bogen der Melodie erhalten ist – es gibt andere, verwandte Melodien mit ähnlichem Anfang oder ähnlichen Enden).

In mehreren Versionen, u.a. auch in unserer Version, wird eine neue Schlusskadenz eingeführt (der neue Aspekt ist jedoch eine Verflachung der strengen Kadenzführungen in den beiden syrischen Varianten) ansonsten stimmt aber der ganze Verlaufszug überein.

STRUKTURIERTE DARSTELLUNG DES 1. Swḡytō / Strofe

M.M. 1/4 (L) = ca. 69

Ebene1 (mit Zusatzebene)	Ebene2 (mit Zusatzebene)	Ebene3 (mit Zusatzebene)
-----------------------------	-----------------------------	-----------------------------

L L L

L L gL

I 1a
b

L L L L

L L L L

2a
b

L L

L L L

3a
b

L L L

II

[Fig. 15a]

[Fig. 15b]

(Vgl. Zeichenerklärung und Erläuterungen zu den linguistischen Noten und Ornamenten, im 4. Teil der Arbeit ...SGN_TRS... / Die Taktstriche und metrischen Zeichen sind noch weggelassen)

STRUKTURIERTE DARSTELLUNG VON Halālā w-lavvā / "Haupt"-Strophe

M.M. 1/4 (L) = 126-132

Ebene1 (mit Zusatzebene)	Ebene2 (mit Zusatzebene)	Ebene3 (mit Zusatzebene)	
LL LL			I 1a
LL (ç)LL			b
	LL LL		2a
	LL çLL		b
+LL LL			3a
LL LL_			b
	LL LL		4a
LL		LL	b
		LL	c

[Fig. 16a]

Zeichenerklärung:

- (Hilfs-Zeichen zur Darstellung) hier für "Bindung": an der betreffenden Stelle bricht der "Bogen" der inneren Spannung nicht ab; im Gegenteil, die Folge wird unmittelbar angeschlossen als handele es sich um eine erwartete direkte Rede

[Fig. 16b]

STRUKTURIERTE DARTSTELLUNG DES 2. SwgYtō / repetiert = Ganz-Strophe

M.M. 1/8 (1) = ca. 152

Ebene1	Ebene2 (mit Zusatzebene)	Ebene3
(** **) * 1		(II)
//:	(x) 1 1 (ç) 1 1	I 1
	+ 1 1 1 1	2a
	1 1 1 1	b
		1 1 1 3
[1] 1_1 1 * * 1 ://		II
[2] 1_1 1_1 (**)		(II)

[Fig. 17a]

Zeichenerklärung:

- x Das Zeichen in () steht für vorweggenommene Ruhecharakteristik (abgeschwächt): die entsprechende Kadenz wird "semifinal" ausgeführt - wie ein "Halb"-Schluss
- [] Klammern der Erläuterung - hier [1], [2] für 1.u.2. Schluss

[Fig. 17b]

Zum besseren Verständnis des Begleittextes wird noch ein tonaler Vergleich beigefügt, Fig.15-17c: Die zwei alt-syrischen Varianten Swg1 und Swg2 werden mit einer syrisch-arabischen (Syr) Variante in ihren tonalen Entsprechungen verglichen. Es handelt sich um einen Kadenzorientierten Vergleich, jedoch noch nicht um eine "strenge Synopsis" (97).

-
- (97) Eine solche ist im unmittelbaren Zusammenhang mit dieser Veröffentlichung, anhand von mehreren repräsentativen Versionen eines grösseren musikalischen "Prosastücks" geplant. – Es geht hier nur um eine Orientierung und Übersicht; genaue Vergleiche brauchen mehr Raum und es bedarf dazu eigener Vorarbeiten (rhythmisches Transkriptionen ad hoc). Die exakte Erfassung wird durch die Determinierung der Bewegungsquantitäten möglich gemacht. Zu einem eigentlichen Vergleich herangezogen werden können die Gesänge erst, wenn die Tongewichte der einzelnen Schritte, die Ordnung ihrer metrischen Zyklen und der binnometrischen Gruppen wie die syntaktische ("innere") Form feststehen; dafür gibt es keinen Ersatz – dies wird dann aber zu einer Fülle von Erkenntnissen bezüglich der allgemeinen Kompositionseigenschaften oder partikulärer Verarbeitungstechniken führen. (Zum exhaustiven Vergleich nach Schritten unter Berücksichtigung der einzelnen Tongewichte, vgl. die synoptische Darstellung von Strofen-Versionen:...MM120 LPA... Zur Einbeziehung der syntaktischen Zusammenhänge, vgl. ibid., die Darstellung ...MM120STSa/b... beide im dritten Teil dieser Arbeit). Es wird ausdrücklich auf die exakten Vergleiche hingewiesen, weil sich im Laufe der iterativen Erfassung u.U. wichtige Korrekturen aufdrängen: 1. Wir können in unserem Kulturbereich im engeren Sinne, völlig falsch liegen, wenn wir uns nur an Melodiefiguren oder Formeln orientieren, da ähnliche oder gleiche Figuren, in seriellen Stadien organisiert, immer wieder auftreten. 2. Durchgangsnoten oder Wechselnoten können in allen Stadien der Melodieentwicklung auftreten oder auch wieder verschwinden; sie sind in der strengsten Art der prämodalen Melodiekomposition so gesehen noch kein Kriterium für Vergleiche; aus nur tonaler Betrachtung kann dazu weiter nichts ausgesagt werden. 3. Nun werden aber gerade bei den Altsyren oft minimale Figurationen, die bei erster Betrachtung nur als quantité négligeable erscheinen mögen, auch Durchgangs- und Wechselnoten, anderseits in den Kompositionen oft zur "motivischen Arbeit" ganz gezielt eingesetzt und haben dann einen definierbaren spezifischen Stellenwert. 4. Zur Grundlage für systematische Vergleiche und Schlussfolgerungen werden in diesem Bereich sicher auf die Dauer nur exakt erfasste Stücke oder Strecken dienen und genügen können. Die Berücksichtigung der rhythmischen Bewegungsquantitäten und ihrer Einordnung in die (rhythmischen) Verlaufs-Strukturen bedeutet aber bereits einen Schritt dahin, weil die Kompositionsmarkale im Ganzen und z.T. auch wichtige Details und Informationen aufgedeckt werden.

VERGLEICH ZUR SYRISCH-TRADITIONELLEN UND ALT-SYRISCHEN MUSIK
 (Gegenüberstellung einer syrisch-traditionellen (Syr) und zweier
 alt-syrischer Varianten (Swq1/2) – Vgl. den Text)

(1)

/						
	Swq1.1	/d-	e-	e.d	/d	
	1.2	/d-	e-	e.d	/d	
	< Syr	/cc c d	/e- e-	/ee e d	/e- d-	/c- d-
	Swq2 p1	*d	/ee e-		/d d	e d
	+p2	*d	/ee e-	/⟨dc⟩d	e d	/cc
\						

=====

(2)

/						
	Swq1.1	e_ /⟨- d c d⟩	c*		/d-	
	1.2	e_ =⟨ -gf ed c⟩_	--		/d*	
	< Syr	/e d d⟨c d⟩	/c⟨c d	/d- -*	/*c cd	
	Swq2 p1			dd		
	+p2			d⟨d		
\						

=====

(3)

/						
	Swq1.1	ef /⟨q f e⟩	e*	/e-	e-	/⟨q.)f-
	1.2	ef /⟨(q)f.e⟩	e*	/e-	e-	/⟨q.)f-
	< Syr	/e f q- /⟨e⟩e -e	/e-⟨.,c) **			
	Swq2 p1	/q e				
	+p2					
\						

=====

(4)

/						
	Swq1.1	d- /q-	e-	/dc de_ =⟨-gf ed c⟩		
	1.2	d- /q-	e-	/dc de f =⟨ed e⟩		
	< Syr	/q* q* /e- e*	/⟨dc de⟩		d c	
	Swq2 p1	q⟩_ /⟨-, f⟩ e_			⟨ d c⟩	
	+p2				=⟨-d c⟩	
\						>>

(Fortsetzung)

/		(5)
Swō1.1	/d- -* **	[Fig. 15c]
1.2	/d- -- (**)	
< Svr	/c- --	[Fig. 16c]
Swō2 o1	/d- -*	[da capo: p2] [Fig. 17c]
+o2	/d- -- (**)	
\		

[Fig. 15-17 c]

Zeichenklärung:

(Vgl. die Zeichen früherer Beispiele)

- ß (in Version "Syr", System 2, die 2. Gruppe) für b, ðva bassa - b heisst: ein um einen Viertelton erniedrigtes Si (deutsch h, engl.-amerik. b). -
 - Siehe die Erläuterungen zu den Alterationen
 - . der Punkt verlängert den vorausgehenden und verkürzt den nachfolgenden Schlag je um die Hälfte ihres Wertes
- « die in « eingeschlossenen Schläge sind Sechzehntel
- = hier für Triolen - vor alleinstehenden einfachen oder vor doppelten Dreiergruppen bedeutet das Zeichen: zusammengehörende einfache oder doppelte Triolen-Gruppe (nach dem jeweils geltenden Grundmaß) (Lesehilfe). Hier besagt das Zeichen, dass ein zum vorausgehenden Schlag gebundener Schlag folgt, z.B. in System 2, Anfang: e_
- () der in () eingeschlossene Schlag ist um seinen halben Wert verkürzt, während der nachfolgende um seinen halben Wert verlängert ist. -
 - Anders die Klammern in (**) oder (.x.), (.x) etc.:
 - Nicht voran- sondern nachgestellt haben Angaben in Klammern andere Bedeutung. (**) am Schluss heisst, dass dort (im Zusammenhang mit den Bewegungsquantitäten) mutmasslich zwei Achtelpausen zu stehen kommen. -
 - (Ornamente und linguistische Noten können - dem Notenwert, zu dem sie genau gehören, nachgestellt als (x) Ornament "der Mitte" (zwischen zwei Hauptnoten) oder aber als proklitisches (x.) oder enklinisches (.x) Ornament geschrieben werden - siehe die Erläuterungen zu den linguistischen Noten und Ornamenten)
 - [] (Klammern der Erläuterung) In der Version "Syr", in System 3, 2. Gruppe ist die in [] eingeschlossene Note in Wirklichkeit sehr schwach angedeutet (siehe Fig. 16b, 3. System, erste Note) und steht alternativ zu einer Achtelpause. Der Vereinfachung wegen wird sie nicht als Ornament, sondern in [] dargestellt (es soll angegeben werden dass es sich um die betreffende Tonstufe handelt)

Die Variante Swg1 (Fig.15c, vgl. auch Fig.15a/b) zeigt zwei Strofen, 1.1 und 1.2, des betreffenden Gesangs, während Swg2 (Fig.17c, vgl. die Fig.17a/b) im Gegensatz dazu nur zwei Teile einer einzigen Strophe enthält. In dieser letzten Variante wird die essentielle "Vorlage" unserer "zugrunde liegenden gemeinsamen Melodie" vom Sänger zweimal durchlaufen und erst so zu einer Ganz-Strophe zusammengefügt – deshalb die Schreibweise (siehe die Darstellung, Fig. 15c-17c) als "partei (p1) + parte2 (+p2)".

Die syrisch-traditionelle Version (siehe Anm.95) von Fig.16c (vgl. 16a/b) stellt die wiederholte "Refrain-Strophe" der entsprechenden Variante dar: Der Gesang wird von Frauen ausgeführt und durch Instrumentalspiel eingeleitet und begleitet. Unsere Version (Syr) kann als Hauptversion betrachtet werden, sie ist die "Grundversion", etwa einer zusammenfassenden Partiturstimme in Ensembles vergleichbar, welche hier für die ausführenden Musiker gleichsam zur Richtschnur wird an der sie sich immer wieder orientieren. Sie ist "Refrain"-Version und wird von Sängerinnen im Chor (T) ausgeführt. Die Instrumental-Einleitung (Str) ist bereits Variation der Strophe, wie auch die übrigen, von einer Solistin (S) vorgetragenen Einzelstrophen wiederum andere Variationen sind, was dann zusammen mit den Solo-Teilen die Form ergibt:

Str-S-T S-S-T S-S-T S-S-T

Bei den einzelnen Strofen-Versionen (Str oder S) handelt es sich um immer mehr oder weniger stark paraphasierte Versionen von T, die natürlich nach dem Können ostmittelmeerischer Musiker z.T. abweichende Tonstufen-Passagen enthalten; musikalisch wird jedoch sonst nichts wesentliches hinzugefügt, vor allem verbleiben die Versionen immer in der Rhythmus-Struktur. Die "Haupt-Version" (T) zeigt eine erstaunlich hohe Konstanz, bis hinein zu den feinsten Phrasierungen. Die in Fig.16a/b festgehaltene Variante wird, so wie geschrieben, in allen Wiederholungen durchlaufen.

Die im "syrischen" Kulturraum allgemein verbreitete syrisch-traditionelle Musik mit äusserst hohem Verwandtschaftsgrad zu wichtigen alt-syrischen Versionen zeigt hier ihr ganz eigenes Gewand, ihr Kolorit: Es besteht immer eine Tendenz zu rhythmisch regelmässigen Grund-Bewegungseinheiten. Dann kommen, wie dies in den semitischen Sprachen innerhalb von Worteinheiten, etwa bei Konsonantenumstellungen üblich ist, auch in der Musik Umstellungen innerhalb von wichtigen Bezugsstufen zu Kadzenzen vor, wobei in den entsprechenden Gruppierungen die relevanten Tonstufen meist erhalten bleiben und die Identität des typischen Melodiezugs übergeordnet nicht verfälscht wird. Die erwähnten Traditionen haben die Tendenz, einzelne Passagen zu paraphrasieren und insofern zu nivellieren, als sie diesen z.T. eigene, neue Selbstwerte verleihen. So kommt es vor, dass neue, typische Kadzenzen herausgebildet werden.

Neben dieser eher offenen Art von "gemeinsamer" Überlieferung mit Stücken die sowohl in der alt-syrischen wie auch in der syrisch-traditionellen Musik existieren, kommt auch jene andere Form vor, in der die Stücke bzw. die Varianten in Dorf und Kult jeweils identisch sind.

5. Das folgende, letzte Beispiel zur strukturierten Rhythmus-Darstellung, zeigt noch einen ost-alt-syrischen Gesang. Er ist unter dem Titel ""Enō (ē)nō nwchrō šaryrō" bekannt, mit dem Textanfang: "BaCEDonō d-donok beh nwchrō". (Vgl. Bibl. [31], 1-ṣaprō d-had b-šabō, "qkd"). – Dieser Gesang, Fig.18a/b, stammt aus einer syro-maronitischen Sammlung. Ost-alt-syrisch heißt in diesem Zusammenhang zunächst, dass die Melodie, obwohl sie in sehr engem Verhältnis zum Text steht, unabhängig vom Text, und im Gegensatz zu Gesängen mit ausgesprochen westlichem Einfluss, allein in enger Verbindung zu mesopotamischen oder alt-levantinischen Traditionen komponiert wurde. Der erste Teil dürfte selbst aus solchen Traditionen stammen.

Das Stück ist klar in zwei Teile, I und II-IV, aufgegliedert. Der erste Teil wird auch anderwärts verwendet: er kommt als selbständige Variante, oder aber leicht modifiziert wiederum zu andern Melodien als Teil vor – in Melodien die in etwa dem hier vorliegenden Qualitäts-Niveau entsprechen (was nicht verwechselt werden darf mit Verschnitten von Formeln, die bei den Maroniten relativ verbreitet sind, und, u.a. auch zu unserem Text gesungen werden – was dann im besten Fall noch vage an den Melodizug erinnert). Der Abschnitt I unserer Vorlage stellt eine sehr kompakte und kompositorisch äusserst gut erarbeitete Version dar.

Die strukturierte Darstellung erlaubt einen genaueren Einblick in das Aufbauprinzip: Der ganze Gesang erscheint in seinem jetzigen Zustand als hochstehende Melodie-Komposition. Selbst in dieser uns vorliegenden Form dürfte das Stück sehr alt sein: Bei näherer Betrachtung geht es, in Bewegung und Gegenbewegung, in den Anspielungen, Umkehrungen, den rhythmischen Übergängen, in der Verarbeitung der Tonstufen (und wahrscheinlich auch in den bewusst verwendeten Tonstufenbeziehungen) als Ganzes aus einem geistig klaren Vorstellungs-Konzept hervor und ist demgemäss, formal, konsequent durchkomponiert. Obwohl dies hier nicht im einzelnen gezeigt werden kann, und zudem noch anderer Analysen bedarf, müsste jedoch auffallen, dass der zweite Teil als Gegenpartie zum ersten aufgebaut und stilistisch offener verarbeitet ist.

Die detaillierte Betrachtung ergibt aus mehreren Gründen, dass es sich beim zweiten Teil II – IV um einen Annexen-Teil handelt: zwar passt er sehr gut zu Abschnitt I und wurde dazu komponiert – er setzt ihn voraus – trotzdem wird sichtbar, dass er Zusatz ist, der aus einem andern Verarbeitungsverständnis – aus einem späteren Stadium der Erarbeitung und Komposition – hervorgeht.

Beim ersten Teil dürfte es sich um eine erhalten gebliebene Miniatur ältester mesopotamischer oder levantinischer Prägung handeln. Obwohl es zu Schlussfolgerungen über die Urform natürlich noch weiterer Elemente bedarf und die ursprüngliche Form selbst

STRUKTURIERTE DARSTELLUNG VON "Enô (ē)nô nwhrô šarynô (alt-syr.)

Ebene1 (mit Zusatzebene)	Ebene2 (mit Zusatzebene)	Ebene3 (mit Zusatzebene)	
L L L			I 1a
L L			b
	L L		2a
	çl 1 1		b
+L L L			3a
L L			b
	L L		4a
	L L		b
, , o 1 1 1			5
çL çL			II 1
L L			2a
	çl 1 1		b
+L L			3a
1 1 1			b
	L L		4a
	1 1 1		b
^L L			III 1
, , L oL			2
L L			IV 1a
L L (L)			b

[Fig. 18a]

Zeichenerklärung (ut supra, Fig. 11b usf.):

^ (hier vor dem Membrum) für starke "niedergehaltene" Betonung der (wie künstlich erzeugten) Ruhe - nicht zu verwechseln mit Konklusivbetonungen

(Wesentliche Melodie - zur Orientierung / 1. Strophe)

(M.M. 1/8 (1) = ca.152)

Ebene 1
(mit Zusatzebene)Ebene 2
(mit Zusatzebene)Ebene 3
(mit Zusatzebene)d《èd》 fg fg
f《èd》 è《fè》d《èd》 fg
f《èd dc》+ d《èd》 f* fg
f《èd》 è《fè》d《èd》 fg
f《èd》 d c

d《dd》d

d* f*

gè fg
f《èd》d+ ff ff
fafg《èd ff》g
《fè èd d*》

g- f-

èd è《fè》

d- --
-- -- **

[Fig. 18b]

Zeichenklärung (ut supra, Fig. 11c usf.):

è für ein um einen Viertelton erniedrigtes Mi (die tonale Mitte in Balance zwischen re und fa)

aus der vorliegenden Version nicht eindeutig erkannt werden kann, steht dieser erste Teil, im Gegensatz zur erarbeiteten Kompositi onsart des zweiten Teils, als notwendige Aussage absolut da. Mit Gebilden solcher Art, von gedrängter Kompaktheit und konzen trierter Aussagekraft, hat die Kleinst-Kunst bereits die Einheit zwischen der Verarbeitung der Bewegungsquantitäten und der tonal en Entfaltung gefunden – in einzigartigen Formen des Ausdrucks. Den Feinheiten entsprechend bedarf es hier einer erhöhten, einer besonderen Aufmerksamkeit

B I B L I O G R A P H I E :

- in der Arbeit zitierte Literatur

(zur Thematik:)

- 1) Melodietypologie; syrische und altsyrische Musik
- 2) Altsyrische und syrische Texte

(Weitere bibl. Hinweise sind in den Anmerkungen zu finden.)

1) Melodietypologie; syrische und altsyrische Musik:

(Ausgewählte Literatur zur altsyr. Musik, siehe [04])

- [01] BULOS Afif Alvarez: Handbook of Arabic Music.
Librairie du Liban, Beirut 1971
- [02] D'ERLANGER Rodolphe: La Musique Arabe. 6 Bde., Paris
1930 ss. - tome 5, ibid. 1949
- [03] FELLERER Karl Gustav (Hrsg.): Geschichte der katho-
lischen Kirchenmusik. 2 Bde., Kassel 1972 ss.
- [04] - (Zur Musik der Ostkirchen): Ausgewählte Litera-
tur - ibid. Bd.1, pp.161 ss.
- [05] GEORGIADES Thrasybulos: Der griechische Rhythmus.
Musik, Reigen, Vers und Sprache. Hans SCHNEIDER,
Tutzing (2) 1977
- [06] HAGE Louis: Le Chant Syro-Maronite. (Le Chant de
l'Eglise Maronite, vol.1). Beyrouth 1972
- [07] HUSMANN Heinrich : Die Gesänge der syrischen Litur-
gien. In: [03], (Bd.1), pp.69 ss.
- [08] _____ : Orientalische Kirchenmusik. In: Kleines
Wörterbuch des Christlichen Orients, hrsg. v.
Julius ASSFALG (Paul KRÖGER). Otto HARRASSOWITZ,
Wiesbaden 1975 - pp.167 ss.
- [09] _____ : Syrische (Assyrische) Kirchenmusik. In: MGG -
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel
1949 ss. - Bd.13, ibid. 1966, Spalten 1 ss.

- [10] JABQAJY ḠAbad Ḥar-Rahman: Al-Fuṣūl wa-al-Ārabiyyah w-al-Qudwah al-Ḥalabyyah. Halab s.a.
- [11] JARGY Simon: La Musique Arabe. Collection «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, Paris 1971
- [12] ____ : La Musique populaire du Proche-Orient arabe. In: Encyclopédie de la PLÉIADE, Histoire de la Musique I. Librairie GALLIMARD, s.l., 1960 – pp.545 ss.
- [13] KUCKERTZ Josef: Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens – im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik. 2 Bde., Wiesbaden 1970
- [14] ____ : Oriental Music. Characteristics of Form and Melodic Structure. In: TRIVENI, April 1969. Triveni Publishers, Machilipatnam
- [15] ____ : Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge. In: Kirchenmusikalische Jahrbuch 53, 1969 – pp. 61 ss.
- [16] MAHFWZ Fw'ād: Al-Adāḥī 'ā-SaCabyyah al-Ārabiyyah. ('th-Thaqāfah al-Mwsiqiyah). Dimašq s.a.
- [17] MİRZA Traian: Folclor muzical din Bihor. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti 1974
- [18] PARISOT Jean: Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie. In: Nouvelles Archives des Missions Scientifiques. Paris 1899 – tome 9, pp.297 ss.
- [19] RAJĀY Fw'ād: Min Kunwzinā. Halab 1955
- [20] READ Gardner: Music Notation. A Manual of modern practice. Victor GOLLANZ, London (Reissued)1982.
- [21] REICHOW Jan: Die Entfaltung eines Melodiemodells im Genus Sikāh. Dissertation. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 61 u. Notenteil). Regensburg 1971 .
- [22] SCHAEFFER Pierre: Traité des Objets Musicaux. Essai Interdisciplines. Éditions du Seuil, Paris 1966
- [23] SCHNEIDER Marius: Über das Wachstum des Rhythmus in der Musik des Volkes des Mittelalters und der Renaissancezeit. In: Musik als Gestalt und Erlebnis. Festschrift Walter GRAF. Wien, 1970 – pp.205 ss.

- [24] ____ : Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus.
In: Kongress-Bericht, Köln 1958. Bärenreiter,
Kassel 1959 - pp.265 ss.
- [25] ____ : Studien zur Rhythmisierung im «Cancionero de Palacio». In: Miscelánea en homenaje a Higino ANGLES.
Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
Barcelona 1958 - pp.833 ss.
- [26] ____ : Zur Metrisierung des altdeutschen Liedes. In:
Festschrift für Walter WIORA. Bärenreiter, Kassel
1967 - pp.278 ss.
- [27] SCHNEIDER Marius y FIGUERAS José Romeu (Hrsg.): Cancionero popular de la Provincia de Madrid. 3 Bde.,
Barcelona-Madrid 1951 ss.

2) Altsyrische und syrische Texte:

- [28] BREYDY Michael: Kult, Dichtung und Musik im Wochenbrevier der Syro-Maroniten. Breviarium diurnale,
(altsyrische Texte). 2 Bände, Qobayyāt (Libanon)
1971
- [29] 'd-DOUAIHY ܐܲܣܾܦܾܢܻ F. (+1704): Al-Bāb al-Awwal -
fī 'ܠ-ܾܻܻܲܰ al-Mazwī! (altsyrischer Text (*)
in Metren). In: ASHQAR Paul: Mélodies syro-maronites. Jounieh (Liban) 1939 - pp.140 ss.
- [30] FLEISCH Henri: Le Parler Arabe de Kfar-ܻܾܻܻܲ, Liban.
In: Extrait du Bulletin d'études Orientales de l'
INSTITUT FRANÇAIS DE DAMAS. Damas 1963 s. -
tome 18, pp.95 ss.
- [31] ŠHIYMTƏ (***) (altsyri. Text) dšabčə Yaūmə metkařkonə
dŠabtə - kulo(h) āyk ČYodə dČYdtə dMořwnoyə.
(bDerbiy «āfş» [=1890] &) Beirut 1890

(*) Modell-Strofen

(***) Textbuch zum maronitischen Wochengebet - des Jahres,
ausschliesslich der Karwoche.

**7. Grundlagen altüberlieferter Melodiesysteme (1990):
Eine Studie zur Erfassung und Darstellung von
Melodieverläufen aus der Perspektive der traditionell
alt-syrischen und ostmittelmeerischen Musik (1990, 75
S.)**

GRUNDLAGEN

ALTÜBERLIEFERTER

MELODIESYSTEME

Eine Studie zur Erfassung und Darstellung von Melodieverläufen
aus der Perspektive der traditionell
alt-syrischen und ostmittelmeerischen Musik

Ivar SCHMUTZ-SCHWALLER

Köln 1990

"Die Musiker von früher waren noch Liebhaber der Rhythmen, die
heutigen sind es nur von Melodiefolgen."

(Aristoxenos von Tarent, + um 300 v.Chr.)

EINLEITUNG

In der vorliegenden theoretischen Erörterung wird der Versuch einer qualitativen Betrachtung der Melodie unternommen. Unter Zuhilfenahme vorwiegend altsyrisch-traditioneller Beispiele sollen eine den Melodiegrundlagen adäquate Erfassung, der Zugang zu den rhythmischen und latenten tragenden Strukturen wie auch eine entsprechende genaue Schreibweise entwickelt werden.

Das Anliegen der elementaren Erfassung betrifft sicher nicht nur den einen vom Autor im Vorderen Orient beobachteten Kulturkreis; es wird gewiss ebenso für die verschiedenen syrisch-traditionellen und ostmittelmeerischen Überlieferungen unmittelbar Geltung haben wie vor allem für jene den altsyrisch-traditionellen nahe verwandten Melodiesysteme, die bis zum halbnomadischen bzw. nomadischen arabischen Süden reichen. Eine genauere Erfassung dürfte darüber hinaus auch für die mittelmeerischen oder weiterhin verwandten und wohl auch für die traditionellen alten Musiksysteme überhaupt von Interesse sein.

Solange die Unterscheidung von elementaren musikalischen Größen nicht benötigt wird, scheint sich das Problem der Erfassung nicht in dem folgenschweren Sinne zu stellen, den es in unterschiedlichen Stücken aus traditionell überlieferter Herkunft gewinnt, wo musikalisch unbedingt relevante tragende Größen übergegangen, verzeichnet, falsch erfasst, ja sogar bis zur beliebig gewordenen Behandlung verwechselt werden können. Aus dem konkreten Anlass, altsyrische Musik in ihrer komplexen Akzentik erfassen zu können, hat es der Verfasser unternommen, die essentiellen Inhalte, Komponenten, Beziehungen klingender Strecken generell und von einem herkömmlichen geistig-analogen Standpunkt aus zu untersuchen:

Eine fortgesetzte Aufnahmetätigkeit im kulturhistorisch syrischen Raum und damit verbundene Versuche, die vorgefundene Musik entsprechend ihrer reichen Aussagekraft in dem bestehenden Standard der herkömmlichen Notenschrift festzuhalten, haben den Autor immer mehr zur Erforschung der Melodiegrundlagen selbst geführt. Dass die Grundlagenforschung sodann eine Fülle von zusammenhängenden Erkenntnissen über zu unterscheidende latente Größen und Vorgänge an den Tag gefördert hat, wird Fachleute, welche etwa selbst auf die Unerforschtheit des Gebietes hingewiesen haben oder auf irgendeine Weise mit der Problematik der Erfassung von traditionellem Melodiengut vertraut sind, nicht überraschen.

Der hier eingeschlagene Weg zu einer qualitativen Betrachtung und Erfassung der Melodie ist unmittelbar vorgezeichnet durch die Arbeiten zweier heute wohl allgemein bekannter Musikethnologen Marius SCHNEIDER und Josef KUCKERTZ. In ihren vielfältigen Untersuchungen zu melodischen Organismen haben sie in direkt kontinuierte Entwicklung auch die Bereiche einer allgemeinen Melodietypologie immer stärker ausgearbeitet und diese schließlich klar abgesteckt. Von verschiedenen Aspekten her wird sich Gelegenheit bieten, die damit verbundenen zugrundeliegenden Fragen im Einzelnen zu beleuchten.

Ein erstes größeres Ergebnis aus der Grundlagenforschung des Verfassers - die sich natürlich immer an konkreten geographischen Standorten orientiert hat - sind gänzlich rekonstruierte altsyrische Kompositionen. Diese Melodien lassen verschiedene Stadien der kompositorischen Faktur zurückverfolgen und auf Zentren alter hochstehender monodischer Kompositionsschulen schließen. Da Kompositionen und proportioniert geformte Melodieverläufe durch ihre hervorgehobene stilisierte Formung zugleich eine gewisse Vereinfachung erfahren, sind sie für uns zugänglicher als die meist sehr komplex verlaufenden musikalischen Prosastile. Kompositionen können auf diese Weise zu einer Brücke der Betrachtung und Erfassung von allgemein sehr schwer zugänglichen Vorgängen im Hintergrund werden.

Generell ermöglicht die elementare Erfassung genaue Rekonstruktionen nach Klangvorlagen, nämlich von Melodien und Sprachrhythmen. Klangstrecken können im Prinzip bis zu jener Stufe erfasst werden, wo ihre jeweils nicht wiederkehrenden ganz einmaligen Prägungen sichtbar werden. Aufgrund einer korrekten wesentlichen Erfassung von Anfang an und unter Zuhilfenahme von rhythmischen Strukturbildern gewinnen wir vor allem eine Einsicht in das wohl sehr wichtige formal-musikalische Denken und Gestalten von tönenden Verläufen. Die qualitative Erfassung verspricht eigentlich uneingeschränkt jede spezifisch musikalische Handhabung von Klangstrecken. Das Anlegen von Sammlungen - von Verläufen, von elementaren Rhythmen und Formen - zu Untersuchungen und Vergleichen, zur gezielten Einsicht in Kulturreale, zur Ermittlung von Stilen und Partikularitäten usf.

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die latenten musikalischen Vorgänge und Größen schon einmal einzugrenzen und zu benennen. Ein weiterer Schritt wäre sodann die Gewinnung von allgemeingültigen Standards zur Erfassung und Darstellung altüberliefelter musikalischer Grundlagen, wobei ein solches Vorhaben natürlich nur in einem breiter angelegten Untersuchungsrahmen verwirklicht werden kann.

Das Bemühen um eine grundsätzlich angemessene Betrachtung des Corpus der Melodie, zum Studium der Komposition der Völker und zum Studium der Melodiekomposition schlechthin, ergibt sich eigentlich schon aus der Bedeutung und dem Ausmaß des Reichtums dieser Materie selbst.

Erster Teil:**ADÄQUATE BETRACHTUNG DER MELODIE**

1. Beachtung der Melodie und ihrer traditionellen Formen

- a) Frage nach den grundlegenden immanenten Kräften, Gesetzen, Formprinzipien
- b) Melodie im Studium der diversen Musikkulturen der Welt

2. Zum Ausgangspunkt des Autors: Die Melodie bei den Altsyren

- a) Gemeinsame alte vorderorientalisch-traditionelle Musik
- b) Altsyrisch-traditionelle bzw. aramäische Musik
- c) Melodie im altsyrisch-traditionellen Kult

1. Grenzen der formalen Betrachtung von Kleinstücken

- 2. Das Problem der schriftlichen Fixierung
- 3. Widersetzlichkeit des musikalischen Phänomens

Grundlegende Entwicklungen bei Marius SCHNEIDER und Josef KUCKERTZ

1. Betrachtung der komplexen Vielfalt existierender Rhythmen

- a) Notwendigkeit einer grundlagengerechten Erfassung und Darstellung. Rhythmus und Metrum
- b) Wichtigste elementare monodische Entfaltungstendenzen

2. Untersuchungen zum konkreten Corpus der Melodie
 - a) Genaue Beobachtung und Beschreibung der konkreten Melodiestrecke
 - b) Im realen Zeitverlauf entfaltetes Corpus der Melodie

IV FORSCHUNGSSARBEITEN DES AUTORS ZUM MELODIESYSTEM rf

1. EINFÜHRUNG: Grundlagenforschung
 - a) Geradezu verwirrender Reichtum der orientalischen Akzentik
 - b) Naturmaße und Konstanten gewährleisten Zugang zu den Grundlagen der Melodie
2. SYNOPSIS, eine Übersicht zur komplexen Anlage der Melodie
3. Rekonstruktionen altüberliefelter Melodiekompositionen
 - a) Zu kompakten Kompositionen gefügte Verläufe
 - b) Stadien der kompositorischen Erarbeitung
4. Zusammenhängende Analysen zur Untersuchung der Melodie. Drei grundlegende Analysen aus dem »CHECK-UP« zur Melodie
5. Eine alphanumerische SYSTEMSCHRIFT zur Melodie. Entwicklungen zur differenzierten Darstellung im herkömmlichen Notenbild
 - a) Fein nuancierte Ausprägungen traditioneller Melodien
 - b) Kompakter Satz von Zeichen zur Notenschrift. Kategorien der Zeichen. Besondere Aspekte der musikalischen Bewegungsnatur

Zweiter Teil

WESENTLICHE ELEMENTARE FAKTOREN DER MELODIE

V ELEMENTARE FAKTOREN DES ZEITVERLAUFS

1. Festlegung der konstitutiven Bewegungsquantitäten
 - a) Die ANALYSE DER »PERLENSCHNUR«. Kristallisierungen in der rhythmisch-zeitlichen Bewegung

- b) Zeitaufteilung in eingehend analytischer Betrachtung
 - c) Konsequenzen der Festlegung der Bewegungsquantitäten.
 <Trabantensystem> von Haupt- und Satellitennoten und Implikationen,
 Linguistische Noten
2. Zwei grundlegende Aspekte der Zeitgestaltung
- a) Komposition und proportioniert gestaltete Formung
 - b) Musikalische Prosastile

VI ERFASSUNG DES BETONUNGSGEFÜGES acc

- 1. Besondere Vorbemerkungen zur Erfassung der Akzentik
 - a) Festlegung der Betonungsmechanismen
 - b) Quantitätsrhythmik nach Thrasybulos GEORGIADES
 - c) Kohärent geordnetes Betonungsgefüge
- 2. Systematische Untersuchung der <rhythmischen Felder>.
SPANNUNGSFELD-ANALYSE
- 3. Kräfte der Akzentik und <Rhythmische Struktur>

VII ELEMENTE DER FORMALEN KONSTRUKTION cpz

- 1. Vorbemerkungen zum kompositorisch-formalen Konstruktionsgefüge
- 2. Alte elementare Formansätze
- 3. Rhythmisch-metrischer Formaufbau und Statik der Melodie
- 4. Zusatzzeichen zur strukturierten Darstellung und zur Notenschrift

VIII ASPEKTE DER TONALEN ENTFALTUNG tnl

- 1. Elementare Gegebenheiten tonaler Entfaltungen
- 2. Die tonale Tendenz

IX ZUR SYNTAXE DES MUSIKALISCHEN DENKENS

1. Zur Natur von musikalischen Bewegungsvorgängen
2. Paradigmata des formal-musikalischen Denkens
3. Charaktere musicalischer Natur

X DIE BEIDEN RASTER VON SPRACHE UND MELODIE

tme

ANHANG

ann

- . Abkürzungs-Verzeichnis
- . Transliterations-Tafel
- . Übersicht der Zeichen zur Notenschrift
- . Bibliographie
- . Schlüssel zu den Begriffen der Melodietypologie
- . Register

Adt:index 90 710-415

Erster Teil

ADÄQUATE BETRACHTUNG DER MELODIE

Erstes Kapitel

I. HINFÜHRUNG UND KONKRETER RAHMEN

1. Beachtung der Melodie und ihrer traditionellen Formen

In Behandlung, Analyse und Schrift von irgendwelchem Melodiengut gehen wir notwendigerweise von westlichen technischen Voraussetzungen aus und benötigen diesen Rahmen immer wieder. Wir benützen ein Instrumentarium, welches sich in einem langen geschichtlichen werden herauskristallisiert hat; andere, bessere Werkzeuge gibt es nicht.

Es muss gerade gelingen, alle uns zu Verfügung stehenden Mittel der Erfassung und Darstellung aus der westlichen Musikentwicklung zu nutzen, um die fremden ungewohnten Gegebenheiten möglichst genau aufzunehmen und sodann notwendig werdende Ergänzungen und Präzisierungen in den bereits bestehenden hohen Standard dieses herkömmlichen Systems einbringen zu können.

Dass dies unvoreingenommen und in einer von den Partikularitäten westlich geprägter Eigenentwicklungen und Auffassungen in gänzlich losgelöster Aufnahmebereitschaft für die andern, die fremden Inhalte zu geschehen hat, darin liegt - nicht ohne Brisanz - eine erste größere Schwierigkeit der elementaren Erfassung von traditioneller Musik. Eine sehr wichtige Rolle in der Erfassung werden die Kriterien des Kompositionsgesetzes von Stücken darstellen. Auch hier werden wir nicht ganz ohne eine Analogie zur westlichen Musik auskommen.

Vor allem aber werden wir bei jeder Art der Untersuchung immer wieder sehr schnell auf jene übergreifenden allgemeinen tragenden Bereiche der Musik stoßen, die jenseits aller Partikularität von Stilen und Eigenausprägungen nur noch grundsätzlich behandelt werden können. Bei jeder genaueren Betrachtung von Grundlagen finden wir notwendigerweise, die allen Formen und Gattungen gemeinsamen konstitutiven musikalischen Gegebenheiten vor.

So handelt es sich nicht etwa um eine Verwechslung, wenn diese Hinführung zum eigentlichen Gegenstand mit der Erwähnung der Melodie aus der Perspektive der westlichen Musikkunst beginnt. Der Aspekt wird allerdings nur stichwortartig kurz gestreift.

a) Es gibt heute bei vielen westlichen Musikern eine mit Aufmerksamkeit verfolgte Beachtung der Melodie, wobei wenigstens unterschwellig immer wieder die *Frage nach den grundlegenden immanenten Kräften, Gesetzen, Formprinzipien* auftaucht.

Zu der Zeit, als er gerade an der Sequenz seines Requiems arbeitete, sagte Frank MARTIN einmal in einem Gespräch: "Ich habe die theoretischen Fächer gelehrt, ich habe Meisterkurse für Komposition gegeben, aber die Melodie? Ja, was weiß ich eigentlich von der Melodie? Dabei müsste der Theorieunterricht zur Komposition gerade hier beginnen, bei der Melodie."

Das Anliegen, welches aus dieser Aussage eines angesehenen und weltweit aufgeführten Komponisten unserer Zeit spricht - der sich täglich mit der Formung der musikalischen Sprache, ihren begrenzten Möglichkeiten und ihren Widerständen auseinandergesetzt hat - kann eigentlich nicht überhört werden. Kritisch fragend äußert er die fundierte Erkenntnis bezüglich der bestehenden Schwierigkeiten dieser ungelösten Problematik: Ja, was wissen wir überhaupt

von den Vorgängen und Beziehungen, von den Urkräften und Gesetzmäßigkeiten in melodischen Anlagen?

In der Melodielehre seiner «Unterweisung im Tonsatz» hat Paul HINDEMITH das melodische Geschehen als das Persönlichste und Geheimste eines Komponisten bezeichnet. Auch sagt er dort weiterhin: "Das Erfinden von Melodien greift aber schon über das im eigentlichen Tonsatz erforderliche Maß des Wissens hinaus... Will man Melodien mit derselben Sicherheit konstruieren, die beim Aufstellen von Harmonieverbindungen als selbstverständlich gefordert wird, so ist die genaue Kenntnis der höheren Rhythmik eigentlich unerlässlich." ... "Dass man sich anstelle des Wissens über diesen Abschnitt des Melodienbaues mit dem mehr oder weniger entwickelten Gefühl dafür begnügt, ist bedauerlich, aber bei der schon erwähnten Unerforschtheit des Gebietes erklärlich"⁷².

Über das reine Sammeln von melodischen Materialien hinaus - die den Komponisten letztlich der eigenen Inspiration und Verarbeitung dienen - bringen viele von ihnen einen großen Respekt für die Melodie als solche auf und insbesondere eine Achtung vor der Genialität mancher überlieferten Stücke. Wir werden vielleicht erstaunt sein, aus dem Munde von Johannes BRAHMS zu hören, dass das strenge Strophenlied die höchste aller Kunstformen sei. Er selbst scheint längere Zeit an einem Volkslied gearbeitet und sich im Nachhinein besonders darüber gefreut zu haben⁷³.

Nun wollen wir natürlich hier nicht «Von der Kunst, eine gute Melodie zu machen» sprechen⁷⁴; vor einem praktisch-theoretisch orientierten Bezug muss es um das Studium der Gegebenheiten der Melodie selbst wie um die Betrachtung der im Melodienbau grundsätzlich verwendeten wichtigsten Elemente und Techniken gehen.

⁷² Bibliographie [Hi], Band 1, «Melodielehre», p.211 ss.; und, ibid. p.209

(Eine Zusammenstellung der zitierten Literatur befindet sich am Schluss der Arbeit). Im Zusammenhang ist vom Rhythmus die Rede. Dieser hat sich nach ihm "bisher jedem systematischen Erfassen entzogen".

Es sollte vielleicht in diesem Zusammenhang auch auf jene oft grundsätzlich gleiche Behandlung der Melodieführung bei Komponisten - sowohl in der einstimmigen wie in der mehrstimmigen Komposition - hingewiesen werden.

Igor STRAWINSKY empfiehlt eine ältere Methode, die Züge von polyphon zu verarbeitenden Melodiefolgen der Übersicht oder auch größeren Klarheit halber zunächst auf eine einzige Notenlinie zu reduzieren und von dieser auszugehen. Bibl.[S2], p.191

Paul HINDEMITH sagt dazu in einer sehr dichten Beschreibung des konkreten Verarbeitungsvorgangs: ..."Damit werden dann der melodischen Konstruktion die Eigenschaften ihres Laufes diktiert, gleichgültig ob die Melodie der einzige wichtige lineare Inhalt eines homophon gesetzten Stückes ist oder ob sie als einer der mehr oder weniger gleichberechtigten Linienzüge eines kontrapunktischen Satzes auftritt." - Op. cit. «Unterweisungen im Tonsatz», Bibl.[H1], Band 3, p.197

⁷³ Hans Joachim MOSER berichtet in seiner «Musikgeschichte in hundert Lebensbildern» von der "selbstbewussten Gewissheit", wie er sagt, von Johannes BRAHMS, dass ihm dabei "ein Lied gelungen sei, das ihn unter die von ihm so hoch verehrten namenlosen Melodieschöpfer als Gleichberechtigten einreihe". Bibl. [M1], p.734

⁷⁴ Die Formulierung stammt bekanntlich von Johann MATTHESON, der sich - was zu wissen vielleicht ganz aufschlussreich ist - gelegentlich das Pseudonym »Aristoxen, der jüngere« gab. Sie steht als Überschrift des 3. Kapitels seines «Kern Melodischer Wissenschaft... Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setzkunst» von 1737.

Obwohl diese Sparte natürlich ihren eigenen Approach zur Melodie hat - ihre eigene Art der Behandlung im Oberblick der westlichen Musikentwicklung - ist es aus unserem Zusammenhang aufschlussreich zu verfolgen, wie die Systematische Musikwissenschaft heute nach einer Theorie der Melodie fragt, wobei sie auch dem Rhythmus mehr und mehr Aufmerksamkeit zu schenken scheint. Stellvertretend für diese Fachrichtung sei Carl DAHLHAUS genannt, der in seinem Schrifttum eine komplette musiktheoretische Teildisziplin zur Melodie und eine fundierte Rhythmuslehre fordert⁷⁵.

Theoretische Grundlagen zur Disziplin der Melodie, und wohl eine entsprechende Entwicklung innerhalb der gebrauchsmusikalischen Traditionen, scheint es in Europa offensichtlich noch bis in das späte 15. Jahrhundert hinein gegeben zu haben. Nach Professor Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, der in seiner Behandlung der «...Theorie des gregorianischen Gesanges im Mittelalter» die Traktate zweier Basler Gelehrten erwähnt, hat diese in der damaligen Musikausbildung jedenfalls noch einen zentralen Stellenwert innegehabt⁷⁶.

b) Es ist klar, dass *der Melodie im Studium der diversen Musikkulturen der Welt*, eine besondere Bedeutung zukommt. Die Hauptvertreterin in der Erforschung der Musik der Völker ist die Vergleichende Musikwissenschaft, obwohl noch immer grundlegende und richtungweisende zuweilen bis heute auch einzige - Unternehmungen von zahlreichen einzelnen andern Musikforschern stammen; das Ganze ergibt aber eine grosse Bewegung innerhalb des Studiums der Traditionen und der Lehre der Musik allgemein.

Innerhalb des neueren wachsenden Interesses für die außereuropäischen und alten europäischen Musiksysteme gilt unsere Aufmerksamkeit zuerst jenen Musikgattungen, deren Corpus sich hauptsächlich aus festen monolithischen Formen - meist geringen Ausmaßes -

⁷⁵ In der «Einführung in die systematische Musikwissenschaft» stellt er dazu fest, dass es zu einer Melodielehre noch immer nur verstreute Ansätze gibt, obwohl eine solche seit Jahrhunderten postuliert wird. Bibl. [71], p.117

Aus dem Überblick über den unterschiedlichen, oftmals veränderten Stellenwert der relevanten rhythmischen Faktoren im Verlauf der westlichen Musikgeschichte wird von ihm sodann konsequent eine Lehre zum Rhythmus gefordert. In der Behandlung der sogenannten Energetiker schreibt er: "Es scheint, als seien die Schwierigkeiten, in die der Versuch einer Beschreibung und Analyse des Tonraums und der musikalischen Bewegung gerät... erst entwirrbar, wenn man von der Hypothese ausgeht, dass in dem Komplex von Raum- und Bewegungseindrücken der Rhythmus - und nicht, wie Kurth annahm, die Melodie - das primäre Moment darstellt". «Musikästhetik», Bibl. [72], p.119

In Weiterführung dazu lesen wir in seiner «Einführung...»: "Manche Theoretiker suchen nach einer Vermittlung zwischen den Kategorien der antiken Metrik und den rhythmischen Phänomenen der Gegenwart. Andere sind überzeugt, dass nicht die Gruppierung von Längen und Kürzen, sondern der regelmäßige Wechsel zwischen schweren (oder akzentuierten) und leichten (oder nicht akzentuierten) Zeiten das Grundphänomen des musikalischen Rhythmus sei.". Bibl.[71], pp.118 s. - "Vor allem gruppieren sich die Merkmale, die zum musikalischen Rhythmus gehören können, in den einzelnen geschichtlichen Typen so verschieden, dass es schwierig ist, eine Systematik zu entwerfen, eindeutig zu bestimmen, welche Momente zusammengehören oder sich ausschließen und welche Fundierungsverhältnisse zwischen ihnen bestehen. Die Schwierigkeit zu lösen, wäre allerdings das Ziel einer Theorie des musikalischen Rhythmus als systematischer Wissenschaft". Ibid. pp.119 s.

⁷⁶ "...obwohl seit dem 13. Jahrhundert die 'musica mensuralis' gegenüber der 'musica choralis', 'plana' oder 'gregoriana' das Interesse der Theoretiker zunehmend in Anspruch nahm, haben auch noch am Ende des Mittelalters Autoren ausschließlich den Choral behandelnde Traktate veröffentlicht, z.B. die beiden Basler Universitätslehrer Michael Keinspeck ('Lilium musicae planae', Basel 1496) und Balthasar Prasberg ('Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio', Basel 1501), denn der Choral war immer noch die Grundlage aller Kunstmusik." - Bibl. [NI], p.331 (Die hier in einfache Anführungszeichen gesetzten Stellen stehen im zitierten Text-original in italischer Schrift).

konstituiert. Die Art der wurzelhaft verwachsenen, konzentrierten alten Musik ist von Béla BARTÓK auf seiner Konzertreise 1927 in Amerika in einem Vortrag beschrieben worden und kann mit seinen eigenen Worten etwa wie folgt zusammengefasst werden:

"Der ungarische Bauer und auch die übrigen Bauernstämme Ungarns vor dem Weltkrieg wie z.B. die rumänischen und slowakischen Bauern besitzen in ihren Volksmelodien einen unglaublich reichhaltigen Musikschatz" ... "zu jeder Gelegenheit gibt es...ganz spezielle, häufig außerordentlich charakteristische Melodien" ... "Meiner Überzeugung nach sind unsere echten, in engeren Sinnen genommenen Volksmelodien samt und sonders wahre Musterbilder höchster künstlerischer Vollkommenheit. Ich betrachte sie im kleinen als ebensolche Meisterwerke wie im Reich der großen Formen eine Fuge von Bach oder eine Sonate von Mozart". Und: "Ich könnte noch die geradezu beispiellose Mannigfaltigkeit des Rhythmus dieser Volkslieder erwähnen."

Er beschreibt dort also Art und Wesen dieser Formen wie die Schwierigkeit des Zugangs und ihrer Einschätzung⁷⁷.

Béla BARTÓK hat solche bäuerlich-ländlichen Musikgattungen vor dem Ersten Weltkrieg auch in Nordafrika kennengelernt und gesammelt. Es trifft sich, dass auch der erste arabische Musik-Kongress von 1932 in Kairo diesem Bereich der Kleinformen eine besondere Beachtung geschenkt hat, was für die traditionelle Musik und die entsprechend den Gattungen einen einzigartigen Einschnitt darstellt.

Diese Art von Musik sei schon von Interesse, weil sie alter einheimischer Tradition sei, hieß es da u.a. in einer Schlussresolution. Und der Charakter ihrer alten Herkunft erlaube darüber hinaus auch, die klassische Musik besser zu verstehen⁷⁸.

Auf die gleichen Ergebnisse wie Béla BARTÓK anlässlich seiner Forschungsreisen kommt auch Professor Simon JARGY bezüglich des Vorderen Orients bzw. der betreffenden Bereiche der arabischen Musik. In zwei von breiten Kenntnissen getragenen Arbeiten in Übersicht - in der Encyclopédie de la Pléiade und der Collection «Que sais-je?» der Presses Universitaires de France - weist auch er auf den vielfältigen Reichtum und die Verbreitung der »musique populaire«, wie er sie zusammenfassend nennt, hin⁷⁹.

⁷⁷ SZABOLCSI: «Béla BARTÓK, Weg und Werk», Bibl.[BT], pp.158 ss. Fügen wir jene kritischen Hinweise bezüglich einer breiten Nichtbeachtung hinzu: "Es sind aber gerade diese Workargkeit und ungewohnte [bündige] Ausdrucksform der Melodien, die bei Durchschnittsmusikern oder Musikfreunden nicht viel Verständnis finden" ..."Bedenken wir nur einmal, dass der sogenannten städtischen Intelligenz dieser unerhört reiche Schatz der Volksmusik vollkommen unbekannt war; sie ahnte nicht einmal, dass es eine solche Art Musik überhaupt gibt." - Ibid.

⁷⁸ Siehe u.a. Simon JARGY: «La Poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe», Bibl.[J3], p.21; vgl. ders. «La Musique arabe» Bibl. [MA], p. 97 - Die von König Fwād I. einberufene "Conference of Orientalist musicologists", wie sie Afif Alvarez BULOZ in seinem konzisen «Handbook of Arabic Music» nennt, hat vor allem Fachleute aus der arabischen Musikwelt zusammengeführt. Vgl. Bibl. [BA], p.7

Wir dürfen bei aller Schwierigkeit, in der komplex gelagerten Verschiedenheit den Fundus der Theorien zur arabischen Musik zu bewältigen oder nur zu beurteilen, nicht vergessen, dass sehr viele wie auch immer überlieferte grundlegend wichtige Punkte eines Konsenses bestehen und dass de facto die Melodie in den arabischen Traditionen nach wie vor im Zentrum der Musikausbildung steht.

⁷⁹ Seine beiden Arbeiten ergänzen sich. «La musique populaire du Proche-Orient arabe» in ...la Pléiade, Bibl. [JP], pp.545 ss.; und «La musique populaire», in seiner: «La Musique arabe», Collection «Que sais-je ?», Bd. 1436, Bibl.[JA], pp.97 ss.

Er spricht von einer doppelten Diglossie, mit der wir es heute zu tun haben, wie in der Sprachüberlieferung - d.h. in den Formen des hochsprachlichen und dialektalen Sprechens und in der Poesie - so gibt es da auch in der Musik eine Zweisprachigkeit: einerseits die klassische arabische Gelehrtenmusik, die Unterhaltungsmusik und mit diesen verbundenen moderneren Entwicklungen, und andererseits den Bereich der altüberlieferten gewachsenen Traditionen.

Trotz zuweilen fließender, schwer zu unterscheidender Grenzen und natürlich auch interaktiver Vorgänge stellen diese Zweige heute eigene Entwicklungen dar.

Es ist jedoch kaum so, dass die traditionelle Musik eine volkstümliche Vereinfachung einer vermeintlichen früheren klassischen Hochform wäre; vielmehr ist anzunehmen, dass - wohl immer - eine umgekehrte Entwicklung zu den breiter angelegten evoluierten Gelehrten-Formen hin stattgefunden hat. Herr JARGY nimmt mit den arabischen Theoretikern bzw. Historikern zusammen an, dass es einen - beiden Zweigen gemeinsamen - »fond primitif« gibt.

Unser Interesse gilt nun vor allem dieser Tatsache, dass neben der verbreiteten sogenannten klassischen arabischen, öffentlich und von Gelehrten, Professionellen und Autodidakten ausgeführten virtuosen Musik - und ebenso neben den kommerziellen Sorten usf. - eine anders geartete, wie in sich ruhende und von den Zeitströmungen kaum berührte Musik existiert, in der sich die einzelnen ethnischen und religiösen Gruppierungen artikulieren, was natürlich an den Rändern der Wüste, bei den Bauern oder im Gebirge noch besonders klar ausgeprägt geschieht.

Professor JARGY stellt das betreffende traditionelle Gut in seinen Betrachtungen als ein Mosaik von großem musikalischem Reichtum dar. Er hat die diversen traditionellen Formen und Gattungen bis in präzise Details monographisch festgehalten. Man möchte ihm spontan zustimmen, wenn er gegen jegliche verbreitete Meinung den selbständigen Reichtum der weithin verstreuten, schwer einzugrenzenden und schwer zu definierenden musikalischen Dialektformen auf besondere Weise hervorhebt. Die reelle bunte Vielfalt der traditionellen Überlieferungen steht weitgehend im Gegensatz zur älteren oder jüngeren Gelehrtenmusik und zur Unterhaltungsmusik. Aus der Beschäftigung mit ihren spezifischen Manifestationen geht eigentlich schon bald hervor, dass ihre elementaren Konstruktionen innerhalb der musikalischen Gattungen von Bedeutung sein müssen⁸⁰. Überdies haben wir es hier mit langen gewachsenen Traditionen zu tun: "...la musique populaire comporte...les plus grandes variétés. Celles-ci sont la conséquence des différentes civilisations qui se sont succédées au cours de l'histoire de cette terre d'Orient appelée à juste titre 'mosaïque de peuples et de races' ".

Vor allem aber lässt sich diese Art von Musik nicht in den Kategorien der evoluierten Formen unterbringen - etwa bezüglich ihrer Modi. Sie sprengt diesen Rahmen. Sie lässt sich auch nicht von dort her beurteilen⁸¹.

Auch er spricht von einer bestimmten Einstellung der Betrachtung sowohl bei arabischen wie bei westlichen Musikgelehrten, welche - jedenfalls lange - das systematische Studium der traditionellen arabischen Musik verhindert habe. - Bibl. [JA], P.97

⁸⁰ «La Musique arabe», Bibl.[JA], pp.98 ss.; ...la Pléiade, Bibl.[JP], pp. 546 s.

⁸¹ Op. cit. ...la Pléiade, p.546 s.; vgl. p.559

Zu dieser Thematik insgesamt - der Vielfalt der Formen, des reellen Reichtums der traditionellen Musik innerhalb der arabischen Welt, der Prädominanz der Vokalmusik usf. - vgl. auch die Einführung von Professor Amnon SHILOAH in «The New Grove Dictionary ...» unter dem Stichwort 'Arab music' (II. Folk music), Bibl. [NG], Bd. I, pp.528 ss.

2. Zum Ausgangspunkt des Autors: Die Melodie bei den Altsyryern

(Da der Autor in seinen melodietyologischen Forschungen von den vielfältigen Manifestationen der altsyrischen traditionellen Melodiesysteme und ihrem Rahmen einer spezifischen alten vorderorientalischen Musik ausgeht, wird diesem Bereich hier natürlich etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Es erscheint dem Verfasser vor allem wichtig, die konkrete gebrauchsmusikalische Umgebung etwas näher zu beschreiben. Wir können diese nicht nur als ein mehr oder weniger bunt gefärbtes, begleitendes Korollar betrachten. Zumal im ländlichen Milieu erweist sie sich nämlich als ein ergiebiger Nährboden, aus dem sich determiniert "Schulen" der Improvisation und Komposition eigentlich unbegrenzt ressourcieren können. Die überlieferten Melodien bekommen oft erst in dem lebendig ausgeführten Kontext den endgültigen Bezug ihrer eigentlichen Bestimmung, nämlich fundamentaler musikalischer Träger des übergeordneten gehobenen Ereignisses der gemeinschaftlichen Ausführung zu sein.)

a) Über die aus gemeinsamer Herkunft gemutmaßten Gesänge lesen wir bei Professor JARGY noch: "Il suffit d'y remarquer que la rencontre de ce que nous croyons être le premier noyau des chants d'Arabie avec les musiques populaires chrétiennes, syriaque, chaldéenne, hébraïque, persane, turkmène... a vraisemblablement aidé à une osmose dont les résultats subsistent jusqu'à nos jours"⁸². Besonders in den gedrängten, dichten und oft transparent schillernden Erscheinungsformen mögen uns die vorderorientalischen Überlieferungen, von außen her betrachtet, einmal als unfassbares flüchtiges Phänomen, ein anderes Mal vielleicht als eine über den Bewegungen der Zeit stehende, unvordenklich alte gemeinsame musikalische Sprache erscheinen, die von den Gebieten der Levante, des alten Assyrien und bis zum Arabischen Süden reicht.

Unsere Betrachtungen setzen hier an. Es weist alles darauf hin, dass nur konkrete Untersuchungen an die musikalischen Morphe selbst und an den elementaren Gegebenheiten dieser Art von Musik helfen können, weiterhin zu unterscheidende Eigenheiten, formale, geographische oder gar historische Anhaltspunkte herauszuarbeiten.

Es muss zunächst versucht werden, die traditionelle Musik, die wir im relativ klar begrenzten Raum des kulturhistorisch-syrischen Vorderen Orients vorfinden, genauer zu definieren. Der Verfasser hat seine Beobachtungen in diesem Areal angestellt. Es gilt vor allem, Kriterien zur unmittelbaren Unterscheidung der Systeme und Stile zu finden und diese im Genius ihrer Grösse zu betrachten. Einige Unterscheidungen bezüglich der spezifischen Charakteristiken der Musik selbst werden dabei unerlässlich sein⁸³.

Aus unserer Perspektive drängen sich im Prinzip zunächst zwei grosse Bereiche eigentlich wie von selbst auf und bieten uns gute Möglichkeiten eines Einstiegs zu genauen Untersuchungen: einerseits der Bereich der syrisch-traditionellen und andererseits der Bereich der *gemeinsamen*

⁸² Siehe op.cit. «La Musique arabe», Bibl.[JA], p. 100

⁸³ In der Orientierung der musikalischen Situation gehen unsere Erkenntnisse von Forschungsaufenthalten in Syrien und Libanon aus und entsprechen insbesondere der Lage einiger nordlibanesischer Gebirgsdörfer und den Gegenden am Orontes und um Aleppo, in den 70 er Jahren.

Vgl. auch später - im 2. Abschnitt von Kapitel III - die Beschreibung des konkreten Ausgangspunkts dieser Forschung.

Zum Begriff des kulturhistorischen Syrien siehe z.B. Horst KLENGEL.: «Geschichte und Kultur Altsyriens», Bibl. [KL], p. 9 und Kontext; oder vgl.: ders. "Syrien zwischen Alexander und Mohammed", Bibl. [K2], p.9

alten vorderorientalisch- traditionellen Musik Arabiens und der Levante, aus deren Fundus auch die altsyrisch-traditionelle Musik erwächst.

Wenn wir uns, von der heutigen Zeit ausgehend, ausschließlich auf die traditionell überlieferten Systeme konzentrieren und alle relativ klar kontrastierenden komponierten modernen wie kommerziellen und auch augenscheinlich heterogenen und fremden alten Formen ausschließen, finden wir im kulturhistorischen Syrien selbst in diesem engeren Rahmen - nicht weniger als bei ersten flüchtigen Kontakten mit der Musik dieses Raumes insgesamt - wiederum eine sehr bunte Vielfalt vor. Wir haben es jedoch noch immer mit einem zusammengewürfelten Melodiengut zu tun, welches sich in genaueren Untersuchungen auf verschiedene Weise aufteilen lässt. Aber wir bezeichnen jetzt alle Stile in dem engeren Sinne als "syrisch-traditionell". Allerdings wird der Begriff vom Autor gerne in Abgrenzung zur spezifisch altsyrisch-traditionellen und gemeinsamen alt-vorderorientalischen Musik gebraucht, obschon diese letzten im kulturhistorisch-syrischen Raum vom Zugang her auch "innerhalb" der syrisch-traditionellen, d.h. also auch der syrisch-arabischen Stile, vorgefunden werden. - Im Zusammenhang der syrisch-traditionellen Musik von "neusyrischer Musik" zu sprechen, würde nur erneut andere Schwierigkeiten verursachen.

Einen guten Einblick in die syrisch-traditionelle Musik vermitteln zwei Melodiensammlungen, die erste von Fw'ād MAHFWZ: «'al-'ağāny' (l) -ša'abyah 'al-'arabyah» - in der zusätzlich die instrumentalen Obligatstellen angegeben sind - die zweite von 'Abad '(l)-Rahman JABQAJY' «'al-fulkwr "al-'araby w'al-qudwd 'al-halaby-iah». In der ersten allgemeineren levantinischen Ausgabe wird eigens auf das syrische bzw. libanesische Melodiengut verwiesen; die zweite ist eine Ausgabe vorwiegend nordsyrisch-aleppinischer Tradition. Beide Sammlungen enthalten sowohl Noten wie Texte⁸⁴.

Ein zweiter, stilistisch nochmals eingegrenzter Bereich bietet sich für uns sodann "innerhalb" dieser syrisch-traditionellen Musik an - er sprengt nun aber den Rahmen des definierten geographischen Gebiets und öffnet sich auf ganz andere Räume hin.

Es steht uns kein Terminus zur Verfügung, der die Kompositionen und das unterschiedliche prämodale Melodiengut, welches wir in den überlieferten alten Systemen des Vorderen Orients antreffen, genauer bezeichnen könnte; über einige Spezifika, welche dieser Musik gemeinsam sind, besteht jedoch kein Zweifel. Die Stile kommen mit nur zwei bis fünf Strukturnoten und ohne jeden plagalen Zusatz aus und bedienen sich meist einer schrittweise ausgleichend pendelnden und vorwiegend diatonischen Bewegung.

Trotz des kargen Klangbildes nach außen hin präsentiert sich diese Musik in ihrer kompakten Ausstattung ohne Zusätze als unabhängig und wie über die Peripetien der Zeit erhaben selbständig, wir treffen auf Traditionen, in denen die Stücke von großer Schönheit und besonders kraftvoll ausgebildet sind, wir finden diese Musik ebenso bei den syrischen Bauern wie bei den arabischen Perlenfischern am Golf und jedenfalls auch bis zum Süden des heutigen Saudi-Arabien. Um ein Bild zu gebrauchen, könnte die Verbreitung dieser tonal sehr stark eingegrenzten alten Musik der Levante und der Völker Arabiens etwa mit der Verbreitung der romanischen Dialekte und Sprachen in Europa verglichen werden. In der Musik erscheinen die einzelnen Traditionen wie untereinander sehr nahe verwandte Sprachen und Dialekte.

⁸⁴ Vgl. Bibl. [MA]; und Bibl. [JA] - (Zur altsyrischen und arabischen Transliteration siehe die Hinweise im Anhang)

Die Forscherinnen und Forscher, welche mit den Gebieten des Vorderen Orients vertraut sind, werden bei verschiedensten Gelegenheiten etwa die oft sehr alt anmutenden "gewöhnlichen" Gesänge aus dem Alltag kennengelernt haben. Was wir in den verschiedenen gebräuchlichen Manifestationen des Alltags finden, dürfte einen nicht geringen Teil der alten vorderorientalischen Musik ausmachen. Zur Beachtung ihrer musikalischen Grösse sind jedoch ganz offensichtlich bereits eine besondere Aufmerksamkeit und eine eigene Aufnahmefähigkeit erforderlich⁸⁵.

b) Nun gehören zu diesem letzten gemeinsamen alten Fundus auch die *altsyrisch-traditionelle* bzw. *die aramäische Musik*. Sie scheinen

aus dem Stadium eines sehr konzentrierten, starken musikalischen Bewusstseins hervorzugehen, wohl aus musikalischen Hochkulturen, in welchen der Melodiekomposition grosse Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Wie auch immer diese Stadien einmal genauer definiert werden, hier dürfte die Kunst der Melodiekomposition eine ihrer höchsten Entwicklungen überhaupt erreicht haben.

Die altsyrisch-traditionellen Überlieferungen im kulturhistorisch-syrischen Raum haben die Besonderheit, zu altsyrischen Texten oder im Rahmen dialektaler Formen der altsyrischen bzw. aramäischen Hochsprache überliefert zu sein, oder aber in Rahmen jenes abgewandelten, z.B. arabischen "dialektalen Sprechens auf der Basis des Altsyrischen", wie es der bekannte Linguist P. Henri FLEISCH von der Université Saint-Joseph in Beirut in Fall der Dialekte südöstlich des libanesischen Tripoli einmal bezeichnet hat (vgl. Anm. 23). Zudem scheint der fortgesetzte unmittelbare Gebrauchskontakt von altsyrisch-traditionellen Melodien zu altsyrischen Texten unter ganz bestimmten Voraussetzungen den Bestand von differenziert ausgeprägten Rhythmus Strukturen aufrecht zu erhalten, wie in Bezug auf die Musik noch gezeigt werden soll. Nicht zuletzt von daher dürfte der beste Garant für eine musikalische Konstanz dabei wohl der Kult sein - in der Generationenabfolge und zumal noch im ruralen Milieu.

Es gilt nun zu beachten, dass ein Melodiengut, um in der erwähnten musikalischen Weise altsyrisch zu sein, zumindest den beschriebenen engbegrenzten typologischen Rahmen der alten prämodalen Musiksysteme des Vorderen Orients aufweisen muss. Die Diskussion der musikalischen Terminologie zur altsyrischen Musik gehört sicher nicht in diese kurze Erwähnung, trotzdem sollte im Zusammenhang zumindest auf die großen diesbezüglichen Schwierigkeiten hingewiesen werden. Sie beginnen mit der Bezeichnung "altsyrische Musik".

Insofern die Orientalistik den Begriff "syrisch" für altsyrische Texte verwendet, ist dies sicher etwas anderes, als wenn wir es in den musikalischen Bereichen tun. Für die Musik ist die

⁸⁵ Bezeichnungen wie "alltäglich", "üblich", "gewöhnlich", die zuweilen von Sängern, Priestern, Lokalgelehrten, Forschern in einem durchaus positiv bezeichnenden Sinne gebraucht werden, bekommen bei andern - selbst noch bei etablierten Wissenschaftlern - gelegentlich einen abwertenden pejorativen Beigeschmack als "wertlos banal" und "von keinem Interesse". Es ist aber in Kreisen von Orientalisten, Archäologen, Linguisten etc. auch immer wieder die mit Vorsicht vorgebrachte und fast besorgt formulierte Fragestellung zu vernehmen: "Ja wie kann denn eigentlich die Musik dieses Gebiets eingeschätzt werden"? "Befindet sie sich nicht in einer Outsider Rolle isoliert? Wir kennen die verschiedenen Forschungsrichtungen, die Sparten der Kunst... Aber die Musik? Welche Rolle spielt eigentlich die Musik?" usf. Sodann kommt es ja nicht selten vor, dass gerade solche Forscher irgendwie auf Verdacht hin, oder wie auch immer begründet, am Rande ihrer eigenen Forschungen sehr wertvolle Musikstücke aufzeichnen und in ihre respektive Länder mitbringen.

Bezeichnung zumindest dann irreführend, wenn es sich nicht wirklich um jenes beschriebene gemeinsame Erbe handelt oder um ein wenigstens im kulturhistorischen Syrien oder in den alten Räumen altsyrisch-aramäischer Sprachextension traditionell gewachsene Gut. Das Phänomen der Musik wird in seinem Werden ohnehin nicht wie geschriebene Texte ohne weiteres von festen historischen Berührungspunkten aus beurteilt werden können⁸⁶.

Es sollte uns nicht überraschen, wenn vieles, was heute bei uns noch unter der Bezeichnung "altsyrische" oder gar "syrische" Musik behandelt wird, von der Vergleichenden Musikforschung einmal als griechisches oder türkisches, persisches oder noch anderes Melodiengut definiert wird. Dies könnte u.a. mit der erheblichen Entfaltung des Altsyrischen zusammenhängen oder mit der Tatsache, dass unter Missachtung der Feinheiten einer überlieferten eigenen Musik - oder wo die entsprechenden Prinzipien in Vergessenheit gerieten - mit der altsyrischen Sprache auch in fremden und in nicht adäquaten breiteren Stilen komponiert wurde. Ähnliches dürfte sich auch in Stilen im Zusammenhang mit dem Oktoëchos zutragen - in jenen Tonweisen, die bereits Abraham Z. IDELSOHN als "die sogenannten acht Töne" bezeichnet hatte⁸⁷.

⁸⁶ Das Altsyrische, auch Sprache der aramäischen Christen genannt, ist, von geringen Ausnahmen abgesehen, vorwiegend als Sprache christlicher Autoren vor allem seit dem 2. Jahrhundert n.Chr., als Liturgie- und Literatursprache wie als Umgangssprache in verschiedenen Sprachverzweigungen verbreitet. Wie das biblische Aramäisch, die Sprache des babylonischen Talmudes oder das Mandäische wird es mit dem Sprachzweig des Ostaramäischen in Verbindung gebracht.

Das Aramäische wird von der Orientalistik zur Gruppe der nordwestsemitischen Sprachen gezählt, es soll sich von der syrischen Wüste her ausgebreitet haben und war bereits zu Beginn des 8. Jh. v. Chr. als sogenanntes Gemeinaramäisch in Gebrauch. Nun werden wir in der Musik bis zur Gewinnung von diesbezüglichen Kriterien ohne genaue Analysen kaum einen Unterschied machen können und ein besonderes, äußerst hoch verwandtes Melodiengut sowohl als altsyrische wie als aramäische Musik kennenlernen – wobei diese wiederum nur als einstweilige Sammelbegriffe verstanden werden dürfen. Auffallender Weise berufen sich zahlreiche Informanten der entsprechenden musikalischen Bereiche zuweilen unterschiedslos auf ihre »aramäische Kultur«.

Immerhin war das sogenannte Reichsaramäisch zur Zeit der Achämeniden die auch von Nichtaramäern verwendete allgemeine Verkehrs- und Verwaltungssprache des ganzen persischen Weltreiches. Selbst nach der Ablösung durch das Griechische und bis zum Sieg des Islam, bzw. bis zur allmählichen Verdrängung durch das Arabische, blieb es weiterhin die offizielle internationale Verkehrssprache der semitischen Völker.

⁸⁷ Vgl. «Der Kirchengesang der Jakobiten», in: AfMw 4 (1922), Bibl. [IA], p. 389

Während wir in den kirchlichen nestorianischen, chaldäischen wie syrisch—unierten (mit Rom unierten) Riten unter den bekannt gewordenen Melodien immer nur vereinzelt Gesänge finden, die den Fakturen der altsyrisch-traditionellen Musik gerecht werden - in den bäuerlichen Traditionen des Irak scheinen sie wenigstens verstreut, noch in breiterem Maße vorhanden zu sein - entsprechen im Prinzip die syro-maronitischen und ein guter Teil der koptischen Gesänge den geforderten Kriterien, die syro-maronitischen, wo sie noch ganzheitlich erhalten und nicht durch "neuerlich" kolportierte europäische Einflüsse verzeichnet oder sonst wie entstellt sind. Die Traditionen weisen sehr unterschiedliche Qualität auf. Musikalisch rein erhalten sind nur wenige Zweige monastischer - hauptsächlich der Antonianischen "vom heiligen Isaias" - und bäuerlicher Traditionen.

Den existierenden Veröffentlichungen und persönlichen Nachfragen gemäß gibt es gute Gründe anzunehmen, dass die altsyrisch-traditionelle Musik noch bis zu Beginn unseres Jahrhunderts im ganzen kulturhistorischen Syrien verbreitet war. Hernach sind die letzten Zentren und wichtigsten Verbreitungsgebiete etwa um 1920 vor allen noch Aleppo, einige Dörfer am Mittellauf des Orontes, Zghartā und der libanesische Norden sowie einige Dörfer nord- und süd-östlich von Beirut und um Zahlé.

Aufgrund ihrer Ursprünge von Qal'at 'al-Madyq am Orontes, verstehen sich die Syro-Maroniten als syrisch-antiochenische Tradition.

Die Musik der orientalischen Kirchen im weitesten Sinne hat Professor Heinrich HUSMANN behandelt und z.T. selbst editiert. Man vergleiche seine Zusammenfassungen und seine eigenen Literaturangaben - z.B. in «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Bibl.[H1], Band 13, Spalte 1 ss.; oder in «Kleines Wörterbuch des Christlichen Orients», Bibl. [H2], p.167 ss. usf.

Dann stiftet die Übertragung von Termini aus dem Bereich der Literatur auf die Musik grosse Verwirrung. Wir können im Vorderen Orient in ein und derselben Überlieferung unter derselben Formbezeichnungen die unterschiedlichsten musikalischen Formen finden⁸⁸.

Es trifft sich, dass ein wichtiger Teil der syrisch-traditionellen Musik der altsyrisch-traditionellen Musik entspricht, d.h. dass ein spezifisches gemeinsames Melodiengut vorliegt. Wir werden in der syrisch-arabischen Musik Melodien finden, welche sich in der Analyse als mit altsyrisch-traditionellen Stücken deckungsgleich erweisen. Die unterschiedliche Art der Ausführung, die Instrumentalbegleitung, viele klangbezogene vordergründige Eindrucksmomente machen jedoch aus, dass eine Gemeinsamkeit aus dem Vortrag allein nicht erkannt werden kann.

Es genügt in dieser Art von Musik natürlich nicht, wenn sich einige Melodiepassagen oder Strophenausschnitte - einzelne Ausschnitte von "festen Strophenteilen", wie wir noch genauer definieren werden - entsprechen. Einander entsprechende Melodien sind im Prinzip in ihrer Substanz und in wesentlichen Verlauf identisch, ihre Grundrhythmen können jedoch erheblich variieren. Eine Reihe von Beobachtungen führen uns zur Feststellung, dass der heute nicht-altsyrische syrisch-traditionelle Anteil der beschriebenen gemeinsamen Musik dabei die Tendenz hat, rhythmische Verläufe "auszutreten" - zu glätten und zu vereinfachen. [Ex. Halālā lalāyā w’]

Angesichts sehr verbreiteter gängiger Verwechslungen, insbesondere was ihre Formen betrifft, sind wir heute in der Musikforschung auf einige gesicherte Anhaltspunkte bezüglich der morphologischen Gegebenheiten der Musik selbst angewiesen. Die Musik entlässt eine grosse Anzahl an Kriterien aus sich selbst, was für die Untersuchungsvorgänge ausreichen muss⁸⁹.

Professor JARGY hat nicht zuletzt wegen des Fehlens von geschriebener Musik von den fast unüberwindlichen Schwierigkeiten gesprochen, die uns das Studium der orientalischen Überlieferungen aufgibt⁹⁰. Es ist von daher erstaunlich, dass wir altsyrisch-traditionelle Musik in einer schon vor der letzten Jahrhundertwende aufgezeichneten festen Zusammenstellung

⁸⁸ In dem zur Veranschaulichung dieser Tatsache sehr gut geeigneten Bereich der Liturgie werden die Melodien gebrauchsmusikalisch "verwendet". Das Gedächtnis der Mönche oder der Bauern orientiert sich an den liturgischen Zeiten und an den dazu vorgesehenen Texten. Die Musik ist nur oral tradiert; eine bestimmte Melodie wird im Zusammenhang der liturgischen Handlung bzw. eines bestimmten Textes assoziiert und sodann anlässlich der Ausführung gleichsam vom Text her "aufgerufen". Zu gleichen Texten können verschiedene Melodien verwendet werden, oder derselbe Melodieverlauf - rein tonal betrachtet - existiert in abweichenden eigenen Formen. Die jeweils gleichen literarischen Bezeichnungen werden nun aber ganz einfach auf die unterschiedlichsten Melodien und musikalischen Formen übertragen, wobei für die Ausführenden wenigstens die Zeiten im liturgischen Ablauf ein zusätzlicher Unterscheidungshinweis sind.

Diese Beschreibung trifft z.B. für syro-maronitische Überlieferungen zu. Die Bezeichnungen, welche in diesem kirchlichen Ritus in Gebrauch sind, hat Professor P. Louis HAGE in seinem «Le Chant de l'Eglise Maronite» zusammengestellt und erläutert, Vgl. Bibl. [HA], pp.35 ss.

⁸⁹ Es sollte für "die Musikforschung eigentlich absolute Voraussetzung sein, dass sie nicht bei den geringsten Schwierigkeiten, die Musik selbst zu beschreiben, ohne jede Bedenken direkt auf benachbarte Gebiete - z.B. auf die Literatur oder auf geschichtliche Betrachtungen usf. - ausweicht und den eigentlichen Untersuchungsgegenstand dabeistehen lässt. Dies schiebt die Erforschung der rein musikalischen Gegebenheiten nur auf, ist bei der schwer zu handhabenden Materie und den außerordentlich zeitraubenden Rahmenbedingungen, die es hier noch immer zu berücksichtigen gilt, allerdings begreiflich.

⁹⁰ "Nous nous trouvons en face d'un monde pour ainsi dire inconnu et inexploré... Il est vrai que la tâche est ardue et se heurte à des difficultés presque insurmontables. On a déjà suffisamment insisté sur l'absence de notation musicale qui paralyse l'étude des musiques d'Orient en général". Encyclopédie de la Pléiade, Bibl. [JP], p.546

finden können. Es handelt sich um die «Collection de chants orientaux» von Dom Jean PARISOT, eine sehr sorgfältige Arbeit, in der vor allem syro-maronitische Gesänge aus dem libanesischen Süden und aus Beirut einen nuancierten Überblick über Traditionen und Ausführungsweise vermitteln. Selbst die Varianten wurden von ihm berücksichtigt. Die Sammlung - die gelegentlich mit anderen Veröffentlichungen von Jean PARISOT verwechselt wird - dürfte sehr wertvoll und von einer hohen Fiabilität sein. Aufgrund der Erforschung der Rhythmen von Parallelen, d.h. von neueren Aufnahmen, kann die Disposition der Akzentik dieser Melodien entziffert werden. Sie zeigt eine gänzlich unveränderte kompositorische Struktur der entsprechenden Gesänge⁹¹.

Die Tatsache, dass überhaupt sehr enge tonale Strukturen wie von zentripetalen Kräften gehalten und rhythmische Konstruktionen, kompakt gefügt, über mutmaßlich gewaltige Zeiträume hinweg Bestand haben können, dürfte ganz allgemein ein besonderes Phänomen sein. Es muss dazu gesagt werden, dass die Prinzipien der Kompositionen wohl nicht zuletzt deshalb Bestand haben, weil sie tonal, metrisch-zeitlich, akzentisch, logisch wie formal nach graduell elementaren Prinzipien gebaut sind. Wegen der dicht gepackten stufenweisen Bauweise aller Komponenten und ihrer Verzahnung ineinander sind die Formen von Dauer. Sie scheinen solange konsistent zu bleiben, bis einzelne Bausteine des Gefüges durch Vergessen wegfallen. Wo dies geschieht, sind im Prinzip auch die übrigen davon bedroht, nur noch in einem losen Zueinander zu existieren.

Die komponierten Formen der christlichen Zeit, so wie wir sie heute in der altsyrisch-traditionellen Musik finden, dürften in der Erforschung der alten Musik des Vorderen Orients und Arabiens zu einer sehr wichtigen Hilfe werden, wobei musikalisch alles reichlich dokumentiert werden kann. Wegen seiner kompakten Kompositionen kann aus diesem Melodiengut eine hohe Anzahl an festen Kriterien und dadurch sodann auch ein Einblick in andere Traditionen gewonnen werden. Zu beachten ist bei den Altsyrrern auch der reich entwickelte Apparat von Textmetren, welche in vergleichenden Arbeiten eine zusätzliche Hilfestellung bieten.

Wenn wir uns - wie im typologischen zweiten Teil gezeigt werden soll - nur auf die Analyse der rein musikalischen Grundlagen beschränken und also nur von der Musik ausgehen, scheint sich uns auf diese Weise trotzdem ein Tor zu der unüberschaubaren Vielfalt der alten Systeme zu öffnen, zum Handwerk, zu den Stilepochen der alten musikalischen Kunst des Vorderen Orients und des arabischen Südens.

c) Trotz aller noch so reichen Eigenausstattung und obwohl sie gleichsam das musikalische Herzstück sind, erweisen sich die meist festumrissenen Formen historischer traditioneller Melodien nun als Einzelmomente eines übergeordneten musikalischen Ereignisses. Sie sind einerseits das beständige Element, welches die Generationen verbindet und im Gedächtnis der alten und jungen Musiker aufbewahrt wird, andererseits finden sie erst in der Ausführung ihre lebendige eigentliche Bestimmung und Bedeutung.

In der traditionellen Aufführung spielen also weitergesteckte Zusammenhänge und Faktoren eine prädominante Rolle. Die komponierten Melodien bleiben zwar prägender fester

⁹¹ Cf. Jean PARISOT ; «Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie», Bibl.[PA], pp.297 ss.

Bestandteil des Ganzen, sie sind jetzt aber eingebunden und nur noch Teil der höheren musikalischen Gestaltungsordnung^{92 93}.

Anhand verschiedener Begebenheiten im Dorf, u.a. anlässlich besonderer Ereignisse, Begegnungen, Festlichkeiten werden altüberlieferte Melodien immer wieder gleichsam zum Motor einer auf verschiedenste Weise improvisierten aktuellen musikalischen Gestaltung. Am ausgeprägtesten lässt sich dies noch in dem bäuerlichen alt-syrischen Gottesdienst verfolgen. Er gibt uns einen unmittelbaren Einblick in die überkommene einzigartige Musikpraxis. Auch wird eine kurze Beschreibung der Modalitäten des traditionellen Kults genügen, um uns eine Vorstellung von jener Rolle zu vermitteln, welche die Musik in alten Liturgien und Kulten innehaben mochte.

Auf den *altsyrisch-traditionellen Kult* in seiner nicht veredelten lebenskräftigen Form stieß der Verfasser anlässlich seiner Investigationstätigkeit zur altsyrischen Musik zu Beginn der 70 er Jahre in einer sich autark gebenden Dorfgruppe mit halbnomadischer Struktur südöstlich des libanesischen Zghartā, in Morh und Kfar-Şghab. Die näheren Umstände des Kultes dieser Gegend gehören in den Kontext einer Monographie, das musikalische Geschehen soll jedoch kurz skizziert werden.

Es mag sonderbar klingen, dass dort 1972 noch immer eine Situation anzutreffen war, wie sie in einer schriftlich festgelegten Bestimmung von 1059 gefordert wurde. Darnach war auch die Bevölkerung gehalten, bestimmten Gebetszeiten am Tag beizuwohnen - mit einer besonderen Regelung für den Freitag und die Sonn- und Feiertage⁹⁴.

Der Kult muss hier als ein Ganzes im Zusammenhang mit dem Leben im Dorf gesehen werden. Dort hat er die Stelle einer gehobenen, offenen aber auch passageren, d.h. zwar primären, aber doch vorübergehenden singulären Handlung inne. Es wird dem Beobachter z.B. auffallen, wie rasch sich das Gotteshaus zu den einzelnen Gottesdiensten des Tages füllt und

⁹² Wie in der arabischen Kunstmusik viele heute oft weithin verstreute einzelne Stücke , z.B. die '(I)-taqāsym, ursprünglich in den Zusammenhang der großen, ebenso berühmten wie seltenen Aufführungen der '(I)-nawbāt gehören - die angeblich auch in Aleppo etwa alle fünf Jahre stattfinden sollen - und deren Ausführungszeiten zuweilen nur durch physische Möglichkeiten begrenzt sind, d.h. ganz einfach dann enden, wenn die Musiker erschöpft sind, so gehören bereits in der traditionell altsyrischen Musik die Melodien in solche Aufführungszusammenhänge und haben dort ihre Funktion, ihren bestimmten Platz.

⁹³ In den frequenten Zusammenkünften vieler wohl weniger bekannter Kreise und Gruppierungen mit privatem bzw. religiösem Charakter, -spielt die Musik ebenfalls eine zentrale Rolle. Auch hier hält das Gedächtnis ein oft umfangreiches Spektrum von zusammengehörigen, manchmal über die Modi oder- auch anderswie zusammenhängenden Melodien bereit. Musiker wie der wenigstens durch einige Schüler - so z.B. Sabāḥ FAKHRI - bekannte Aleppiner Bakry KURDY, pflegen ihre oft hochfeinen Improvisationen anlässlich der Zusammenkünfte aufgrund solcher "bekannter" Melodien im Wechselgesang und buchstäblich im Kreis mit ihren Schülern aufzuführen.

⁹⁴ Vgl. Bibl. [HA], p.16

Bereits 1688 hatte ein gewisser Herr DE LA ROQUE die musikalische Situation im libanesischen Norden beschrieben. In neuerer Zeit hat der französische Linguist P. Henri FLEISCH in der Gegend südöstlich von Tripoli über längere Zeit Sprachforschung betrieben. Im Zusammenhang mit Kfar-Sghāb nannte er das Sprechen einiger libanesischer Dörfer (u.a. Zahlé und Shḥym) sogar eine "Krönung der arabischen Dialekte auf der Basis der altsyrischen bzw. aramäischen Sprache". Nach ihm konnte auch die Musik dieser Gegend südöstlich von Zghartā nicht ganz ohne jede Bedeutung sein; er äußerte sich jedenfalls erstaunt darüber, dass sich die jüngere Musikforschung bis zu diesem Zeitpunkt nicht dafür interessiert hatte. Vgl. seine linguistische Arbeit zu Morphologie und Verwendung des besonderen Sprechens: «Le Parler Arabe de Kfar-Sghāb», Bibl. [FH], pp.95 ss.

auch wieder entleert; die Werktagen eilen gleichsam zu den Gebetszeiten und wiederum zurück zu ihrer Arbeit.

Nach überlieferten einmal notwendigen, einmal eher fakultativen Teilen wird der Gottesdienst je nach Erntearbeit und Jahreszeit z.T. noch frei und unmittelbar ad hoc zusammengestellt. Altüberliefertes Brauchtum kann hier auch wie selbständige in die liturgischen Handlungen einfließen oder bestimmt sie, so z.B. eine szenische Darstellung des »Begräbnisses Christi« am Karfreitag.

Grundsätzlich wird das musikalische Werk des altsyrischen Gottesdienstes im Kreislauf der Tage und Jahre im Dorf aber zur höchsten integrierenden Kraft, die in ihrer Einheit die Bezüge des Lebens sammelt. Man kann wie geschehen diesbezüglich eine Parallele zum Kunstwerk des Tempels ziehen und gerade in der Musik sinnvoll von einem lebendig gestalteten "Bauwerk" sprechen.

Dazu nun die kurze zusammenfassende Beschreibung dieses Kultes, wie ihn der Verfasser 1972 angetroffen hat:

Es gibt hier kein gesprochenes Wort; der ganze Gottesdienst ist ausschließlich gesungen. Der Gesang der Gemeinde ist generell von einer seltenen mehrstimmig gemischten Fülle und breitgefächerten Dynamik getragen. Mehrstimmigkeit darf dabei nicht in dem scharf umrissenen, aber etwas eingegrenzten europäischen Sinne verstanden werden. Allein die bekannten Grundmelodien werden von den einzelnen Mitgliedern der Gemeinde je nach dem gerade gegebenen Können und musikalischen Verständnis - und immer zur selben Zeit - tonal u.U. sehr unterschiedlich ausgeführt.

In den auch so schon lebendigen räumlichen Klangreichtum mischen sich zu feierlichen Bekundungen noch häufig oder nur gelegentlich verwendete Instrumente - an den Ketten von Rauchfässern eingewirkte und im Takt gerüttelte Glöckchen, zimbelähnlich törende, an einer Feinmetallscheibe über dem langen Marwaba'-Stab angebrachte Rasselplättchen, grosse Becken, geschlagene und an einem Metallstab befestigte halbkugelförmige Doppelglocken.

Es gibt in diesem traditionellen Gottesdienst einmal die Aufteilung der Gemeinde in Frauen und Männer und darin die treyn gwde', nämlich die "zwei Chöre" der »Diakone« der Sänger von ca. elf Jahren an aufwärts bis zum hohen Alter, die die Grundgesänge besonders gut kennen und sich kreisförmig um jene beiden großen Textbücher aufzustellen pflegen, welche beidseitig vor der Gemeinde angeordnet sind. Im Altarraum selbst halten sich gemäß der Anzahl der Priesterfamilien im Dorf und präsidiert von demjenigen, der in Turnus für ein Jahr dazu bestimmt ist, nur die Priester auf⁹⁵.

⁹⁵ Der Autor ist bei seinen Forschungsarbeiten im Libanon bis hin zum Süden überraschend immer wieder auf die Beziehung der verschiedensten syro-maronitischen Traditionen zu Aleppo gestoßen. Aleppo muss für die Syro-Maroniten jedenfalls bis zum Beginn des Jahrhunderts in praxi ein wichtiges Zentrum für altsyrisch- traditionelle Musik gewesen sein. Im ersten Quartal unseres Jahrhunderts hatten z.B. die bekanntesten musikalischen Träger des beschaulichen Ordens der Antonianer noch direkte Verbindungen mit einem solchen aleppinischen Zentrum. Auch in Morh und Kfar-Sghāb gibt es eine solche unmittelbare Beziehung. Ein erstaunliches dauerndes Bemühen dieser Bauerndörfer um die Reinerhaltung ihrer Tradition und eindeutige Aussagen über alte Verbindungen mit Aleppo - im Besondern ein bis heute andauernden Zwist und Anspruch auf einen Kodex, der von einem aus Zghartā stammenden Mönch der Familie der DOUAIHY 1721 in Aleppo geschrieben wurde - bezeugen, dass die jeweils verantwortlichen Musiker wohl bis in die 30 er bzw. 20 er Jahre immer wieder nach Aleppo gekommen sein müssen.

Die musikalischen Initiativen gehen von den beiden Sängergruppen aus, die Gestaltung besteht auch in einem dauernden Hin und Her zwischen Gemeinde und Solisten, d.h. Priestern, Lektoren oder in stillere Zeiten hinein vor sich hin improvisierenden einzelnen Personen. Zu altüberlieferten litaneiartigen Gesängen alternieren Frauen und Männer immer wieder. Oft gibt es ein eigenartiges Zugleich von Gemeinde und Priester gesängen, und ebenfalls unkontrolliert entstehen im Gemeinde gesang jene fremdartigen Parallelen aus irgendwelchen Intervallen - es wäre abwegig zu sagen, dass sie nur aus bestimmten Intervallen zustande kommen.

Dazu durchwirken nun noch die vielen solistischen Beiträge das bereits sehr dichte natürlich-heterophone Klangphänomen: Praktisch zu jeder Zeit begeben sich nämlich Mitglieder aus der Gemeinde vor den Altarraum und bringen dort ihr persönliches Klangopfer dar, oder sie tun es an Ort und Stelle - Frauen mit Kindern, andere und auch ältere und junge Leute. Das oft isorhythmisch orientierte Statische in den Gemeinde gesängen wird durch diese jetzt meist kräftig vorgebrachten Einzelimprovisationen noch wie ein fester Gewebeschnitt durch freilaufende Verbindungen angereichert.

Man braucht noch nicht einmal auf die besonderen rhythmischen Höhepunkte zu achten, die sehr unterschiedliche Dynamik selbst ist ein erstaunliches Faktum. Sie kann mit dem Hin- und Herwogen in einem Ährenfeld verglichen werden, welches einmal bewegter, einmal ruhiger weht.

Es gibt, zumindest in jedem Hauptgottesdienst jene besonders dichten und vor allem intensiven, nicht unbedingt lauten, eigenartigen Momente des "Ur-Rufs" der Gemeinde: Durch den notwendigen Ausdruck im Gesang scheint die Gemeinde wie im Staunen eine Art Aufladung zu erfahren, welche nun an diesen bestimmten Stellen - die natürlich in jedem Gottesdienst zu einer unterschiedlichen Zeit erfolgen können - ihre sonderbare, auch für Außenstehende nachvollziehbare "ekstatische" Lösung findet, als habe da wirklich eine ungewohnte physisch-geistige Begegnung stattgefunden.

Nun erscheinen die festgeprägten Grundmelodien dort als die beständigen fundamentalen Bausteine des lebendigen "musikalischen Bauwerkes". In der Ausführung der Gemeinde haben die in ihrer Rhythmusstatik und in den essentiellen Tonstufen festumrissenen Melodien die Funktion, den Gesang insgesamt zu konsolidieren. Sie sind aber nicht nur das Beständige der Überlieferung, ihre Elemente bilden ebenso den alltäglichen Nährboden für die verschiedenen Arten von konkreten musikalischen Entfaltungen. Die improvisierten musikalischen Äußerungen gehen von hier aus in die Formentfaltungen und natürlichen polyphonen Erscheinungsformen der Gemeinde über, z.B. nach den vielen gesungenen kurzen Antworten und Akklamationen.

Im Zusammenhang der Ausführung in der Kultgemeinde hat der altüberlieferte Grundgesang eine regulierende, einmal belebende, ein anderes Mal ausgleichend-hemmende Funktion. Die zurzeit überaus reichen überlieferten rhythmischen Bewegungsimpulse der Kompositionen führen die musikalische Entwicklung insgesamt an und rufen in einer Umgebung, in weicher das gesungene Wort der Improvisation gepflegt wird, zur

Zu Beginn der 70er Jahre war der Bürgermeister von Morh, Youssef RIZQ, zugleich der Singmeister im Gottesdienst. Einige besonders sichere Sänger waren seine Helfer und Stellvertreter. Man kann sich eine Fahrt zu den Quellen der Tradition unschwer als eine kleine Delegation von solchen Sängern vorstellen, die nach Aleppo fahren, um sich im Einzelnen informieren und anhand geschriebener Texte von bekannten Mönchen und Sängerdiakonen musikalisch instruieren zu lassen.

Eigengestaltung auf. Hier wird in einer Art Schule die elementare Formung im Modell erfahren, eingeübt und täglich praktiziert. Obwohl nur oral tradiert und im Gedächtnis der Generationen bestehend, bilden die alten Melodien bis heute den Unterbau des Werkes. Sie sind zugleich überlieferte Lehre wie sie auch immer musikalische Unterweisung für die aktualisierten Kreationen sind. Die Verwirklichung der Gesänge wird aber durch die Grundmelodien auch stabilisiert. Irgendwelche aufkommenden fremdartigen Erscheinungsformen - etwa partikuläre enthusiastische und als Fremdkörper erscheinende musikalische Momente - werden neutralisiert. In ihrer Konsistenz geben die alten Melodien dem Strom des überlieferten allgemeinen Ausdrucks der Gemeinde den Halt. Ihr Platz im Gesamtgefüge ist auf diese Weise sehr genau bestimmt.

Es ist klar, dass die Einzelmelodien mit ihrem reichen Betonungsgefüge gänzlich in die dynamischen Bewegungsvorgängen der Gemeinde einfließen und dort aufgehen, obschon sie die Impulse des Ganzen weitgehend bestimmen. Erst in diesen dicht gefügten und trotzdem breit angelegten Zusammenhängen von lebendig gestalteten Gottesdiensten entfalten sie ihre spezifische eigentliche Kraft.

Die gesamten Vorgänge dieses einzigartigen gesammelten musikalischen Ereignisses im Kult müssen wie gesagt immer im Zusammenhang mit dem Jahresablauf im Dorf gesehen werden: als ein notwendiger Ausdruck und ein sublimer Vollzug, der in dieser Weise von einer Generation zur anderen weitergegeben wird.

Zweites Kapitel

II. SCHWIERIGKEITEN DER ERFASSUNG

1. Grenzen der formalen Betrachtung von Kleinstücken

Die formale Entwicklung kann in den Kleinformen der traditionellen Musik nicht in vergleichbarer Weise verfolgt werden wie in den breitgestalteten klassischen Entfaltungen der Kunstmusik. Die großangelegten Konzepte kunstmusikalischer Systeme zeigen oft in eindrucksvoller Weise, dass die formale Gestaltung im Großen nicht punktuellen Zufällen musikalischer Phantasien überlassen ist. Wenn z.B. die formale Ausgestaltung der Nuben einmal im Einzelnen gezeigt werden kann - und obwohl diese nur gedächtnismässigt tradiert wurden - werden sie uns vielleicht Städtebauplanen vergleichbar, wie grosse Anlagen erscheinen, in deren Bereichen den vielfältigen Formenvariationen schon im Voraus und bis in die Details ein fester Platz eingeräumt wurde.

Während nun die größeren Entfaltungen in der Kunstmusik wie auch immer ihre Formen in charakteristischer Weise determinierend ausbreiten und der Untersuchung und Darstellung von dieser Extension her eine günstige Angriffsfläche bieten, sind die musikalischen Faktoren der Kleinstücke bei weitem nicht mehr in einem vergleichbaren Sinne apparent.

Obschon in der Völkermusikforschung heute natürlich allenthalben eine differenzierte Betrachtung von traditionellen Melodiesystemen zu finden ist⁹⁶, bleibt weiterhin die Versuchung zur Genüge verbreitet, das musikalische Denken und Gestalten der traditionellen Kunst im Kleinen auf eine niedrige und gleichsam mehr oder weniger dem Zufall überlassene Ebene eines aus Formeln bestehenden Musikverständnisses zu degradieren.

Von der Gelehrtenmusik ausgehend, mag es vielleicht scheinen, die formale Gestaltung traditioneller Verläufe bleibe weit unter dem kunst- musikalischen Niveau zurück. Dabei müsste schon die Tatsache zu bedenken geben, dass - wie etwa im kulturhistorisch-syrischen Bereich - die größeren Entfaltungen oft ganz natürlich aus der Verwendung von mehr oder minder fest konzipierten Stücken der musikalischen Kleinkunst oder aus den bäuerlichen Traditionen der Improvisation hervorgehen⁹⁷.

Die Forschung erweist sich in diesen Bereichen als mühsame Aufgabe, weil ja nicht nur aufgrund einiger Versionen oder partikulärer Gegebenheiten räsoniert werden darf. Die gerne anhand weniger Beispiele abstrahierende Schlussfolgerung verkürzt die Realität und die Apparenz der tonalen Erscheinungsweise für sich allein genommen täuscht. Die konstitutiven Teile einer Melodie sind musikalisch nicht nur durch ein gerade zufällig gegebenes und geordnetes Aufklingen und Pausieren gekennzeichnet, sie sind durch eine "Charakteristik der

⁹⁶ In ihrem Aufsatz «La forme architectonique de la musique populaire» hat z.B. Frau Professor Emilia COMISEL, Bukarest, wichtige Momente für eine nuancierte Betrachtung der Melodie festgehalten. Sie nennt u.a. auch Namen von Fachleuten, die sich in der Erforschung der traditionellen Melodie verdient gemacht haben. Bibl. [CO], pp.260 ss. [genaue Seitenangabe unsicher!].

⁹⁷ Gut veranschaulicht ist der Zusammenhang zwischen Kleinform und größeren Formen der Entfaltung in der Dissertation von Jan REICHOW. Dr. REICHOW hat seine Transkriptionen der syrischen Kleinstücke an den Anfang gestellt, während die kunstvoll verzierten Entfaltungen dort in der Folge ansetzen. Vgl. die Transkriptionen und dazu die Ausführungen zu einem Kernmodell und den entsprechenden Ausprägungstendenzen. Bibl. [60] - zum Zusammenhang von Kleinform und größeren Formen vgl. ibid. Text, p.3 und Kontext

Stelle" - des Ortes ihres Auftretens im Stück - und durch ihre charakteristische rhythmische Verlaufsprägung genau bestimmt. Irgendeine melodische Formulierung hat im Hintergrund immer auch ein konkretes rhythmisch-zeitliches Gepräge, und das Bemühen, nur anhand von Tonstufen vermeintliche gemeinsame Gesetzmäßigkeiten finden zu wollen erscheint von unserem heutigen Standpunkt aus als eine Illusion. Der voreilige Trugschluss beruht gerade auf der Nichtberücksichtigung des Zeitlichen und weiterer damit verbundener wichtiger rhythmischer Komponenten.

Wir bleiben sodann die Antwort schuldig, was wir genau meinen, wenn wir überhaupt von Formeln sprechen. Was den Vordern Orient betrifft, mag man zugegeben geneigt sein, auch in der Musik nach einer Kombinatorik zu suchen. Es ist wahr, dass orientalische Melodien, die mit ganz wenigen Tonstufen auskommen und immer wieder Verläufe produzieren, die untereinander eine hochverwandte Ähnlichkeit haben, geradezu herausfordern, dieses Spiel zu durchschauen. Der eigentliche elementar-konstruktive "kompositorische" Ansatz liegt jedoch anderswo.

Es ist, z.B. nicht schwer nachzuweisen, dass einige heute nur noch in festen Geleisen verlaufende und überwiegend aus abgegriffenen musikalischen Gemeinplätzen bestehende Überlieferungen des Vorderen Orients die letzten Ausläufer einer einstmals lebendigen Kultur sind. Wenn wir nun solche schadhaften Überlieferungen in synoptischer Darstellung in den Kontext ihrer entsprechenden differenziert überlieferten Versionen vergleichend zurückzustellen, so ergeben sich sehr auffallende Unterschiede.

Einerseits wurden in den lückenhaften Versionen die in Vergessenheit geratenen Teile durch Bekannte ersetzt, es ergibt sich andererseits, dass sich die kulturspezifische eigentliche musikalische Kombinatorik in einem zu berücksichtigenden und nur sehr schwer zugänglichen äußerst komplexen Rahmen rhythmischen Gesamtzusammenhangs abspielt⁹⁸

In größeren Formentwicklungen finden die jeweils gleichen formbildenden Elemente notwendigerweise auch häufiger Verwendung. Genau gesehen, kommen dort viele rhythmisch feste Formulierungen und viele Repetitionen im Kleinen vor. (Dies ist allerdings selbst in breiter angelegten syrisch-traditionellen Kleinformen noch typisch).

In der altsyrisch-traditionellen Kleinkunst von differenzierter Gestaltung dagegen werden die rhythmischen Faktoren meist nur noch konzentriert verwendet. Nach gewissen altsyrischen Überlieferungen zu schließen, sollen sich offenbar die musikalischen Aussagen innerhalb eines Stücks oder sogar innerhalb bestimmter Gruppen von Stücken nicht wiederholen. In dieser Art der musikalischen Gestaltung wird eine sehr strenge Kohärenz verlangt.

⁹⁸ Wenn im Zusammenhang der altsyrischen Musik in einer jüngeren Publikation zu lesen ist, die Prinzipien dieser Musik, seien leicht zu erlernen, so kann diese Schlussfolgerung nur aufgrund von verstümmelten nichtssagenden Versionen zustande gekommen sein. Die Kenntnis eines ganzen Repertoires von altsyrischen liturgischen Grundgesängen setzt eine erhebliche geistige Anstrengung und eine dauernd aktualisierte Gedächtnisarbeit voraus -vergleichbar vielleicht mit der bei den Alten wohlbekannten großen Leistung, ganze Teile der Heiligen Schriften auswendig zu können.

In den mangelhaft überlieferten Traditionen wird geflickt -im Frühstadium durch Repetieren von geläufigen Partien und später durch Aneinanderreihen von letzten gängigen Gedächtnisresten. Die Anspielung an die Centones, an das Lappenwerk aus Kleiderstücken, ist in diesem Fall nicht abwegig. In musikalisch nur sehr lückenhaft tradierten altsyrischen Liturgien, etwa in größeren Ortschaften und Städten, werden die Texte auch heute partout weiterhin gesungen, obwohl die genauen melodischen Zusammenhänge schon längst in Vergessenheit geraten sind.

In gut ausgeformt überlieferten komponierten Kleinstücken aus altsyrischer Tradition verändern sich die rhythmischen Schwerpunkte und Aspekte dauernd. Der äußeren Betrachtung gemäß bleiben die musikalischen Kriterien dabei aber wie hinter einer dichten akustischen Wand verborgen, als sei die allzu reiche Akzentik niemals fassbar. Jedenfalls dürfte hier nur von der tonalen Gestaltung her und "von außen betrachtet", d.h. ohne entsprechend adäquate analytische Arbeiten, zur Rhythmusstruktur oder zum Kompositionsgeschehen kaum mehr Relevantes ausgesagt werden können.

2. Das Problem der schriftlichen Fixierung

Syrische und altsyrische traditionelle Gesänge werden auch heute, genauso wie zur Zeit ihrer ersten Veröffentlichungen um die Jahrhundertwende, nur in Tonschnitt-Folgen geschrieben. Diese Art der Aufzeichnung von Verläufen gibt aber keinerlei Auskunft über den realen plastischen Ausdruck und die in der klingenden Wirklichkeit oft fein differenzierten rhythmischen Unterschiede wie über die unverkennbar eigenständig geprägten elementaren Formen und Rhythmen von Stücken.

Die Frage nach der genauen Beschaffenheit von Melodien, nach den Dimensionen und Kräften, die im Hintergrund wirken, stellt sich gerade in den ostmittelmeerischen Traditionen oder in verwandten Musikkulturen: In ihren mutmaßlich alten, bis in unsere Tage hinein traditionell überlieferten Entfaltungen, kennen sie nur ganz wenige benachbarte Tonstufen; sie sind jedoch damit imstande, ein sehr breit gefächertes Spektrum des menschlichen und des geistigen Ausdrucks zu berühren und zu vermitteln.

Das in der europäischen Kunstmusik geschulte Hören und Verstehen wird einen nur aus Tonschritten bestehenden geschriebenen Verlauf aus fremdem Erbe immer ganz nach Gudünken deuten; es wird ihn notwendigerweise mit eigenen, also falschen Hörmödellen verzeichnen und anreichern. Von daher kann man den Ausspruch von Béla BARTÓK verstehen, der sagt: "Die Melodien in Handschriften oder gedruckten Sammlungen sind im allgemeinen totes Material"⁹⁹.

⁹⁹ Vgl. Bence SZABOLCSI: «Béla BARTÓK, Weg und Werk», Bibl. [69], p.160

1. Ein normal konstituiertes und geschultes musikalisches Gedächtnis vermag einem einmal gehört Stück aus vorderorientalisch-bäuerlicher Tradition auch von einem allzu skizzenhaften Notenblatt im Nachhinein wieder die reale plastische Verlaufstiefe des Originals zu verleihen und dieses im Geiste zu rekonstruieren. Aber was geschieht, wenn das Stück vorher nicht gehört wurde? In einem solchen Fall werden notwendigerweise musikalische Größen hinzugefügt. Die Art aufzuteilen und vor allem zu betonen, wird sich ganz gehörig verändern, und es werden dann sogar einzelne Prägungen neu dazu erdacht; aber niemals kann eine solche freie Interpretation der notwendigen Aussage der ursprünglichen tönenden Wirklichkeit gerecht werden.

2. Für gewöhnlich wird erwartet, dass eine europäische Musikausbildung dazu befähigt, ebenso die Bereiche irgendwelcher traditioneller Musik zu handhaben. Dies ist jedoch ein Irrtum, und man wird eine gute Handhabung der Notenschrift zur korrekten Erfassung selbst bei kritischen Forschern nicht etwa generell voraussetzen können.

3. Wir mögen lächeln, wenn uns eine "intuitive Transkription" vorgelegt wird, die nur manchmal zusammenfassend etwas von der erkenntnistümlich aufgenommenen Klangwirklichkeit wieder spiegelt, ohne die Schallvorlage jedoch ganz andere Vorstellungen weckt. So einfach ist die Angelegenheit jedoch nicht. Abgesehen von all den Problemen, welche die systematische Erfassung bringt - z.B. welche Faktoren überhaupt als wesentlich zu betrachten sind - gibt es bereits im Bereich der Aufzeichnung und Schrift eine ganze Reihe von schwerwiegenden Missverständnissen.

4. Wir müssen auch wissen, dass Notenschrift nicht gleich Notenschrift bedeutet, und dass Zusammenstellungen von traditionellen Stücken wie Ausgaben von Kunstmusik im Orient oft nach einem ganz bestimmten Verfahren als allgemeine Partiturstimmen gesetzt sind.

Eine klingende Vorlage hat indes ihre partikuläre Bestimmung und ihr Anliegen. Sie stellt eine unverwechselbare Wirklichkeit aus realen Größen dar und ist auch immer in einem ganz bestimmten geistigen Umfeld gewachsen, wie sie ihre damit verbundene eigene Aussagekraft und Schönheit besitzt.

Ein Lehrgesang aus alter syrischer Tradition, bei dessen Vortrag grundsätzlich alle Membren und Teile, sowohl im Kleinen wie im Großen, immer gegen Ende der jeweiligen Gliederung hin betont sind, wird bei einer Erfassung in Tonschritten allein gerade in jenem wesentlichen Teil verändert, der zum konstitutiven Kern des musikalischen Inhalts gehört und in diesem Bereich nicht als zweitrangig angesehen werden darf: im Rhythmus und seiner Organisation.

Eine genauere schriftliche Fixierung ist - zunächst für die größeren Entfaltungen der Kunstmusik - von den Gelehrten immer wiedergefordert worden. Thrasybulos GEORGIADES hat das Problem der Schrift einmal in einem Vortrag behandelt und von seiner Vordringlichkeit, gesprochen - dies allerdings im Zusammenhang der westlichen Musikhistorie. In der Niederschrift von ostmittelmeerisch traditioneller musikalischer Kunst und zur Einsicht in traditionelle Systeme drängt sich die Notwendigkeit einer Lösung direkt auf; hier wird sie sogar zu einer unumgänglichen Bedingung. Eine Aussage des erwähnten Musikwissenschaftlers kann in diesem Falle wörtlich übertragen werden: "Ein echter Zugang ist allein dann möglich, wenn man die Frage nach der musikalischen Schrift als das zentrale Problem begreift und die Folgerungen zieht"¹⁰⁰.

Die Tatsache, dass die über das "Fenster" der Schrift zu übertragender Wirklichkeit durch unzulängliche Erfassung u.U. bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird und geschriebene Musik sodann zu völlig beliebig gewordenen Verwendungen Anlass gibt, zeigt einmal die Schwierigkeiten und den Stellenwert der schriftlichen Fixierung auf. Die Fragestellung zielt jedoch weiter. Denn welche sind die Kriterien und Grenzen einer genauen Festlegung und der Präzisierungen im Notenbild? Wo beginnt die Berücksichtigung der rhythmischen Komponenten, wo hört sie auf?

Die Erfassung stellt einen längeren dynamischen Prozess dar und kann überhaupt nur in sukzessiven Arbeitsstadien bewerkstelligt werden. Die Lösungen können nur aus der vertieften Beobachtung anhand von konkreten Klangverläufen und aus der ständigen Ausrichtung auf die tönende Wirklichkeit gewonnen werden. Entsprechend erscheint jeder Versuch, das Metrum oder gar eine genauere Betonungslage aus dem Gutedünken oder Empfinden festlegen zu wollen, als völlig ausweglos, weil die Komponenten und Aspekte, die im konkreten Verlauf ineinanderwirken viel zu zahlreich sind. Schon jeder Versuch, dies anhand von Schallaufnahmen tun zu wollen, muss an den zu mannigfaltigen Gegebenheiten und an den akustischen Täuschungen scheitern - obschon Schallaufzeichnungen wegen ihren vielen im Hintergrund gegebenen Gegensätzlichkeiten, Kontrasten und charakteristischen Ausprägungen

Arabische Musikgelehrte - wie etwa der weithin bekannte Musikpädagoge aus Lattakya, Herr Maḥmwd AJJAM - die sich selbst an eine hohe Präzision des existierenden internationalen Standards gewöhnt haben, setzen die Kenntnisse der gesanglichen Ausführung oder der Lage und sogar der Technik der Instrumente voraus. Eine gegebene schriftliche Vorlage, welche den allgemeinverbindlichen Verlauf und gelegentliche instrumentale Obligatstellen enthält, wird von den einzelnen Musikern je nach Instrument und überliefelter "vorgeschrriebener" bzw. fakultativer oder möglicher eigener Ausführungs- und Umspielungs-Technik in der Realisation sehr unterschiedlich ausgeführt.

Nur die entsprechenden Kenntnisse vorausgesetzt, wird man eine solche geschriebene "Stimme" als Vorlage und Information verstehen und überhaupt "lesen" können.

¹⁰⁰ Vgl. Thrasybulos GEORGIADES: «Musik und Schrift», Bibliographie [60], p.26

eigentlich immer eine Fülle von Anhaltspunkten aufweisen. Umso auswegloser erscheint ein solches Unterfangen dort, wo Rekonstruktionen noch ganz unabhängig von den klingenden Vorlagen vorgenommen werden sollen.

Den Forschern dürften jene fertigen Vorschläge zum Metrum von traditionellen Stücken bekannt sein, wie sie gelegentlich vor Ort von Musikern, selbst von kundigen Fachleuten als angeblich einzige korrekte Lösungen meist in Analogie zur Kunstmusik angeboten werden - wobei das Metrum natürlich immer in einem ganz bestimmten Schema zu verlaufen hat.

Im Vorderen Orient weisen solche Patentlösungen gerne eine bestimmte reguläre Anzahl von Zählzeiten auf, z.B. von 7, 10 oder sehr häufig auch von 13 Schlägen. Die Erfahrung lehrt, dass die betreffenden Musiker, wenn man mit ihnen zusammen ein solches Stück in unmittelbarer Gegenprobe überprüft, meist damit beginnen, den Stellenwert der bei ihnen verwendeten Taktstriche herunterzuspielen — diese bekommen nun plötzlich die unterschiedlichsten Bedeutungen, etwa als Anfänge, als Gliederungszeichen, sie werden zu Trennungsstrichen oder sogar zu Pausenzeichen, und es geschieht nicht selten, dass jetzt auch die Hauptbetonungen an ganz andere Stellen verlegt werden als von ihnen ursprünglich notiert.

Solche Applikationsversuche aus einer "geometrischen Vorstellung" heraus sind bekanntlich auch als akademische Konstruktionen sehr verbreitet. Der tiefere Grund für die grassierenden und oft äußerst groben, ja plumpen Verzeichnungen ist aber sicher in der Tatsache begründet, dass wir in Wirklichkeit noch nicht auf feste, definierte Bezugspunkte und Großen in den Grundlagen zurückgreifen können. Die Konturen der Aufzeichnungen von musikalischen Verläufen gleichen heute noch immer jenen ersten rudimentären Versuchen der kartographischen Skizzierung von unerschlossenen geographischen Gebieten. Wohl in der gutgemeinten Absicht konzipiert, irgendeine verborgene Kohärenz der Ordnung aufzudecken, entpuppen sich viele der Versuche als eine Art intellektuelles Spiel. Es wird ganz offensichtlich nicht immer realisiert, dass eine rein gedachte Lösung etwas ganz anderes ist, als die real verlaufenden Impulse der Musik selbst. Die musikalische Realität der Verläufe wird sich natürlich dagegen nicht wehren können. Wir sollten indes nicht vergessen, dass durch eine freie Festlegung aus dem Empfinden heraus, die Urkräfte und Impulse, die Figuren und Aussagen der musikalischen Grundlagen, d.h. wesentliche Vorgänge im Hintergrund dadurch übergangen werden: es sind die gestalteten eigentümlichen Formen der traditionellen Melodien selbst, die verfälscht werden.

Die altsyrisch-aramäischen Musiksysteme stellen für die Erforschung eine massive Herausforderung dar. Konkret bieten die Melodien dieser kulturhistorischen Areale und Stadien, im Großen betrachtet, eine solch komplexe Fülle von rhythmischen Feinheiten, Kombinationen, Betonungs-Aspekten, dass eine schriftliche Fixierung, die über die verzeichnende Vereinfachung nur in Tonstufen hinausgehen wollte, allein für die Betonungs-Abstufungen etwa zwölf verschiedene Größen eines in der analogen herkömmlichen Notenschrift verwendeten Akzentzeichens benötigen würde. Dies wäre natürlich absurd und würde noch nicht einmal eine echte Problemlösung erbringen. Es scheinen jedoch schon in etwa die erheblichen musikalisch-technischen Fragen durch, die grundsätzlich aufgeworfen werden.

Es geht also nicht nur um irgendwelche ephemeren graphischen Probleme, sondern um grundlegende Fragen bezüglich der qualitativen Erfassung - von phonotechnisch aufgezeichneten altüberlieferten Systemen wie von einzelnen Corpora oder Fragmenten und Teilen von Melodien, von musikalischen oder sprachrhythmischen Strecken ganz allgemein.

3. Widersetzlichkeit des musikalischen Phänomens

Wir können uns analog zu einem Terrain in der Natur, und analytisch betrachtet, auch die sehr komplex existierende Strecke eines traditionellen Melodieverlaufs wie plastisch ausgebildet und mit ihrem unterschiedlichen und gegensätzlichen Gefalle vorstellen. Eine präzise beschreibende allgemeine Erfassungs- und Darstellungsmethode - die den systematischen Aufnahmeverfahren in der Erdkunde und einem zur Orientierung unerlässlichen guten Kartenmaterial in etwa vergleichbar wäre - steht uns für ein solches musikalisches Klangrelief allerdings nicht zur Verfügung.

Das Fehlen von genauen, die Hintergründe berücksichtigenden Erschliessungs- und Aufzeichnungsmethoden, spricht jedoch eher für den komplexen Reichtum des musikalischen Phänomens. Dieses hat bis heute etwas Unbezwigbares bewahrt. Sowohl in Gestalt von jeweils individuell geprägten konkreten Infrastrukturen wie natürlich auch in den Eigenschaften der zugrunde liegenden allgemeinen Ordnungen selbst erweist es sich weiterhin als refraktär und äußerst schwer zu fassen, und die Melodiegrundlagen sind - so gesehen - von einer geradezu undurchdringlichen Widersetzlichkeit.

Der Widerstand des Phänomens wird auch von der physikalischen Erfassung her bestätigt. Hier besteht zwar die Möglichkeit, Lautdauer- und Melodie-Parameter, u.a. Kadenzen auszufiltern. In den rund 100 Varianten der automatischen Sprachverarbeitung werden Anwendungen solcher Art bereits genutzt. Das Gebiet wird weiterhin weltweit mit dem Ziel erforscht, leistungsfähige Gesamtsysteme zur Sprachwahrnehmung zu entwickeln. Dazu ist allerdings ein sehr hoher materieller Aufwand erforderlich¹⁰¹.

Wenn es nun aber darum geht, Genaueres über den elementaren Aufbau im Hintergrund zu erfahren und Einsicht in formale Zusammenhänge zu bekommen, sind die Grenzen der Erfassung rasch aufgezeigt. Selbst dann, wenn der Mantel von messbaren dynamischen Parametern einwandfrei feststeht, können die Grundlagen von musikalischen oder sprachrhythmischen Systemen noch lange nicht als für die formale Betrachtung genügend und adäquat erfasst betrachtet werden. Von der analogen Betrachtung her gehorchen die Infrastrukturen in Wirklichkeit geistig-extensiven Gesetzen, z.B. Prioritätsgesetzen der Akzentik, und einzelne Schritte können eine sehr grosse geistig-dynamische Breitenwirkung haben, obwohl sie als physikalisch messbare Kadenzen keine Rolle spielen oder sogar pausierende Werte sind usf.

Der französische Klangforscher Pierre SCHAEFFER stellt in seinen interdisziplinären Darlegungen zur Musik, «Traité des Objets Musicaux», fest, dass Spektrogramme von Schallsignalen in Bezug auf die Klangwirklichkeit anamorphistisch verzerrt grob bleiben. Sie sind kaum verständlich, und es scheint hier jedenfalls einstweilen keine Brücke zu geben

¹⁰¹ LOCHSCHMIDT B.: «Spracherkennung für Spracheingabe», Mitteilungen aus dem Forschungsinstitut der Deutschen Bundespost, Bibl. [01], p.9 und p.57; und, WOLF H.E. und SCHUMACHER K.: «Sprachsynthese für Sprachausgabe», ibid. pp. 96-104

Bibl. Minicomp.

Bedingt durch höhere Rechnerkapazitäten ist auch die Genauigkeit der Spracherkennungsprozesse in letzter Zeit erheblich verbessert worden. Die verschiedenen Forschungszentren in diesem Bereich bedienen sich heute, kombiniert mit Expertsystemen, u.a. der Sprachmustererkennung und einer Entwicklung von Sprachmodellen.

zwischen den bestimmenden latenten Größen und Beziehungen in den Grundlagen der Melodie und einer entsprechenden formalen Darstellung¹⁰².

Nach demselben Autor wird die Musik der Völker viel zu wenig beachtet. Allerdings ist nach ihm die Lehre der Musikwissenschaft auf eine Darstellung des musikalischen Phänomens und der einzelnen Traditionen kaum vorbereitet¹⁰³.

Sicher weisen die Traditionen ein z.T. sehr differenziert bestehendes Melodiengut auf. Alte traditionelle Musiksysteme dürften nicht nur als jeweils originelle eigenständige Gebilde oder als musikalische Erscheinungsformen an sich, sondern ganz allgemein von Belang sein. Sie sind u.U. sogar Träger von wichtigen kulturhistorischen Informationen. Das Verständnis von Form und Konstruktion, die Verarbeitung von Aussagen und Inhalten, all diese Hinweise sind jedoch im Medium selbst enthalten, und ihre diesbezüglichen Organisationen können nur durch besondere Analyseverfahren in den Gründen der ausgeformten Substanz der Melodien gefunden werden. Dafür gibt es aber keine aus herkömmlichen Konzepten und Methoden unmittelbar ableitbaren Wege.

Verschiedene Lehren und Methoden der Erfassung streben zwar heute geradezu notwendig auf eine Lösung des Problems einer exakten Erfassung und Darstellung zu - dies könnte leicht gezeigt werden. Trotzdem ist keine direkte Lösung von Grund aus in Sicht, es gibt keine Ansätze und keine herkömmlichen oder neueren Erfassungsverfahren, die auf irgendwelche Möglichkeiten einer kohärenten Weiterentwicklung hinweisen würden.

Von verschiedenen Methoden her gibt es zwar einen zunehmenden "Druck" in Richtung auf eine genaue Erfassung, und jene alten, zuweilen abenteuerlich anmutenden freien Interpretationen über Melodie-zeichnungen werden mehr und mehr durch konkrete Untersuchungen ersetzt, trotzdem sind zur elementaren und qualitativen Erfassung neue empirische Verfahren notwendig, deren Kriterien den realen Größen entsprechen und in den Fundamenten der klingenden Corpora unbedingt nachgeprüft werden können.

¹⁰² Ihm gemäß sind jedoch die "stummen" graphischen Karten der dynamischen und "harmonischen" Kurve des Baty- und Sonagraphen wenigstens aufschlussreich, was die Zeitaufteilung betrifft. Vgl. Bibl. [02], p.697 s.

¹⁰³ Die Musikethnologen hätten sich statt dem eigentlichen Gegenstand eher völkerkundlichen Fragen zugewendet; dabei würden die traditionellen musikalischen "Sprachen", wie er sie nennt - also die musikalischen Inhalte selbst als Spuren der Völker eine umfassende Lehre (universalisme musical) ergeben. Vgl. «Traité des Objets Musicaux», Bibl. [02], p.18

Drittes Kapitel

III. KONSEQUENTE ERFORSCHUNG DER MELODIE

Grundlegende Entwicklungen bei Marius SCHNEIDER und Josef KUCKERTZ

1. Betrachtung der komplexen Vielfalt existierender Rhythmen

a) Zugleich mit seinen ausgedehnten Arbeiten zum Symbol der Musik hat sich der bekannte musikalische Völkerkundler Marius SCHNEIDER seit den 60 er Jahren noch besonders mit Fragen bezüglich einer genaueren schriftlichen Fixierung von Melodien beschäftigt. Das neuere Erscheinen des SQUARCIALUPI Codex durch Johannes WOLF¹⁰⁴ mag dabei eine Rolle gespielt haben. Jedenfalls hat diese Ausgabe sein nachhaltiges Interesse gefunden, zunächst im Zusammenhang der musikalischen Geographie - wegen der Einflüsse und Interdependenzen in und um die mittelmeerischen Traditionen - in der Folge jedoch noch vermehrt wegen der wichtigen offenen Fragen rein technischer Art, gerade in Bezug auf die Schreibweise von Melodien und ihrer rhythmisch-metrischen Gliederung¹⁰⁵. Dies hat sich in mehreren Veröffentlichungen niedergeschlagen.

Die Erkenntnis *der Notwendigkeit einer grundlagengerechten Erfassung und Darstellung* tritt bei ihm immer klarer in Erscheinung¹⁰⁶. Eine diesbezügliche Entwicklung lässt sich in seinen konzentrisch integrierend abgefassten und leider weithin verstreut publizierten Arbeiten verfolgen. Was die Aspekte des Rhythmus betrifft, geht der Weg des Autors weitgehend von der Synthese und auch von persönlichen Anregungen durch Marius SCHNEIDER aus, zumal von den konkreten Arbeiten zur Melodietypologie. Wo es um die Annäherung an das klingende Phänomen der Melodie geht, erscheint es überhaupt als unerlässlich, auf die Arten der potentiellen Vielfalt rhythmischer Gegebenheiten hinzuweisen, wie sie in der Lehre dieses großen Musikforschers durchscheinen.

In den «Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus» gibt er uns einen Einblick in die Werkstatt, wie er an seiner großen persönlichen Melodiensammlung den Versuch einer musikalischen Klassifizierung von Rhythmen unternimmt. Er zeigt die Bandbreite der komplexen Problematik, die sich in der Bestandsaufnahme von den rhythmischen Inhaltsträgern her ergibt¹⁰⁷. Dazu sollten zwei wichtige Begriffe aus seiner Terminologie im

¹⁰⁴ Vgl. Bibl. [56]

¹⁰⁵ In seinen Kolloquien von Beirut und Hammamet (Tunesien) mit Fachleuten vorwiegend der arabischen Musik, ging es ihm zunächst darum, in frühen Aufzeichnungen solcher Art, u.a. anhand dieses Antonio SQUARCIALUPPI zugeschriebenen Codex, die Beziehungen zwischen dem östlichen und dem westlichen Mittelmeer zu untersuchen, um dabei Stilareale und Eigenständigkeiten genauer determinieren zu können.

Vgl. auch die Einführung seiner Ausgabe: «Die tunesische Nuba ed Dhil», Bibl. [57]

¹⁰⁶ Siehe Anmerkung 42 und Kontext - Vgl. dazu vielleicht noch seine Ausführungen zu jener von von Johannes WOLF 1926 herausgegebenen Motette, die er im letzten Teil seines Aufsatzes «Über das Wachstum des Rhythmus...» im Jahre 1970 selber neu editiert hat. Bibl. [04], p. 211 ss.

¹⁰⁷ Bibl. [03], p. 269 - Die dortige Auflistung muss noch durch andere dazugehörende Beispiele und Erläuterungen aus seinen technischen Abhandlungen ergänzt werden, etwa durch die Betrachtung «Über das Wachstum des Rhythmus...», Bibl. [04], p.205 ss., oder durch jene Zusammenstellung von Kompositionsprinzipien (wie er sie nennt), im hinzugefügten dritten Teil der «Geschichte der Mehrstimmigkeit», Bibl. [51], usf. Dabei erschließt er,

Voraus wenigstens kurz erläutert werden: *der Begriff vom Rhythmus* und jener andere *vom Metrum*.

In «El Origen Musical de los Animales-Símbolos...» vergleicht er den Rhythmus mit einer Quelle und beschreibt ihn als eine in Fluss befindliche unteilbar homogene Bewegung¹⁰⁸. An anderer Stelle sagt er: [Der musikalische Rhythmus ist] "eine primäre Gegebenheit und ein einmaliges psycho-physisches Geschehen, eine geistig-durchwirkte physikalische Erscheinung"¹⁰⁹. Dann ist der Rhythmus nach ihm "die eigentliche Realität... die Art und Weise oder die Qualität, mit der sich eine Melodie auf der Bahn des Metrums bewegt"¹¹⁰. Sodann "schafft, prägt und qualifiziert" der Rhythmus "eine konkrete Zeit...", und zwar dadurch, dass er mittels wechselnder Funktionen, die der leeren Zeit einen Sinn geben, einen dynamischen Verlauf mit realem Anfang, Höhepunkt und Ende ins Leben ruft"¹¹¹

Ohne die schwierige Ebene von Symbol-Interpretationen weiter betreten zu müssen, lässt sich die einende und formgebende kreative Kraft des Rhythmus anhand jenes sehr schönen Beispiels vom gesungenen Storch veranschaulichen.

Der Musikethnologe kannte das »Lied vom Storch« wenigstens dem Namen nach, als es ihm eines Tages Bawle-Musiker vortrugen. Man muss selbst Bewegungsstudien der Gangarten von Totemtieren transkribiert und analytisch verglichen haben, um die Faszination zu verstehen, die dieses Lied noch im Nachhinein auf ihn ausgeübt hat. Die einzelnen Momente lassen sich sowohl in ihrer Individualität wie auch als Übergänge sehr präzise festlegen:

Mit Gesten imitierten die afrikanischen Sänger Bewegungen des Storches, sie sangen jedoch zugleich den wesentlichen Rhythmus des Tieres, das heißt, seine einzelnen Bewegungsrhythmen, angefangen von den ersten unterschiedlichen Flügelschlägen zu Beginn und bis zum Abflug, den Flug selbst und entsprechend wieder die Gleit- und Landebewegungen bei seiner Rückkehr. Marius SCHNEIDER hat diesen Imitations-Gesang in der Folge in verschiedenen Zusammenhängen vorgestellt¹¹² und legt vor allem Wert darauf festzustellen, "dass der »gesungene Vogel« nicht die Körperform darstellt, sondern lediglich den Rhythmus seiner Bewegung". Der Rhythmus ist demnach der eigentliche Substanzträger, und die Wahrheit des Objekts wird an seinem spezifischen Bewegungsrhythmus erkannt, der letztlich akustischer Natur ist¹¹³.

der ursprünglich Komponist werden wollte, immer wieder neue musikalische Tiefen. Seine synoptischen Anordnungen zeigen eine Vielzahl von Betrachtungsweisen, und die Einzelbeobachtungen und Grundthesen verdienen besondere Aufmerksamkeit — sie sind zumeist von einer überragend luziden musikalischen Perzeptibilität.

¹⁰⁸ "...porque el ritmo...es un fenómeno indivisible, un movimiento continuo y homogéneo comparable a un manantial." Bibl. [05], p. 19

¹⁰⁹ « Le Symbole Sonore dans la Musique Religieuse non-européenne», Bibl. [52], p. 53

¹¹⁰ «Prolegomena ...», Bibl. [03], p.265

¹¹¹ «Über das Wachstum des Rhythmus...», Bibl. [04], p. 205 "Natürlich entspricht diese Zeit nicht einem reinen Quantitätsbegriff (arithmetische Teilung), sondern jener qualifizierten Dauer, welche die grundlegende Dimension jedes musikalischen und organischen Rhythmus ist und als die Präfiguration aller Bewegungsformen angesehen werden muss". «Natur und Ursprung des Symbols», Bibl. [06], p.14 - Es geht im Zusammenhang um die unteilbare Dauer in der Melodie, deren Kontinuität weiter besteht, obwohl Neues hinzugefügt wird.

¹¹² Im op.cit. «El Origen Musical...», p. 18; in «Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen», Bibl.[53], p. 12; und in «Hören und Singen», Bibl. [54], p.32

¹¹³ Der Klang, in dem sich der Rhythmus realisiert, ist das "Sieb" oder das "Netz", welches das Wesentliche vom Unwesentlichen trennt, also die akustische Substanz freilegt und "alles andere...fallen lässt". «Hören und Singen [vgl. Anm. 38], p. 32 - Siehe auch Anmerkung 37

Nun ist nach ihm - im Gegensatz zu dem lebendigen Phänomen des Rhythmus - das Metrum nichts anderes als eine Konvention, ein Maß, in dessen elementarer Teilung sich bereits solfierende Kinder einzuüben verstehen¹¹⁴. Die Unterscheidung zwischen Rhythmus und Metrum hat er z.T. sehr drastisch herausgearbeitet¹¹⁵; daran hält er im Prinzip fest, obwohl ihn gerade in seinen letzten Vorlesungen und Seminaren die Betrachtung der Asymmetrie und die konkreten Untersuchungen von Verläufen zu einer sehr differenzierten Behandlung des Metrums hinführen (vgl. dazu seine späten technischen Abhandlungen)¹¹⁶.

In den Kollegs und Seminaren zur Melodietypologie ging es vermehrt darum, einen Weg zu finden, um den gegebenen Verlauf einer Melodie möglichst kohärent und präzise darzustellen. In der Arbeit «Zur Metrisierung des altdeutschen Liedes» sagt er dazu etwa - dies gilt nach unserer Meinung natürlich auch in der textbezogenen Musik nur unter bestimmten Voraussetzungen - "...wer sich singmassig, dem Wortakzent entsprechend, seinen Text vorträgt, wird, trotz der üblichen, falsch metrisierten Ausgaben, den wahren Rhythmus immer erfühlt haben. Der Sinn dieses Aufsatzes liegt also darin, diesem richtigen rhythmischen Empfinden auch notationstechnisch die entsprechende Grundlage zu geben"¹¹⁷.

Das Metrum wird uns weiterhin beschäftigen; wir halten jedoch fest, dass das wesentliche musikalische Geschehen in den schwer determinierbaren geistigen Hintergründen des Rhythmus verwurzelt ist. Sowohl in Melodieganzheiten wie in Einzelaussagen kann dieser unter der Rücksicht betrachtet werden, musikalische Ursache, Urkraft oder Symbolträger usf. zu sein.

b) Hervorgebracht durch das immanente oder übergeordnete Prinzip des Rhythmus scheint die klingende Wirklichkeit der Musik der Völker eine fast unüberschaubare Vielzahl an Gestaltungsmöglichkeiten bereitzuhalten.

Nun gehen wir in unserem Zusammenhang immer von der phonotechnisch aufgezeichneten Melodie aus und befassen uns mit den Umständen der Annäherung an die klingende Realität. Die Problematik, welche das lebendige Geschehen aufgibt, kann in einigen herausragenden Grundtendenzen zusammengefasst werden. Ohne die Mehrstimmigkeit (vgl. Anm. 33) und die damit, verbundenen parallelen oder auch besonderen Erscheinungsformen zu berühren, wo

¹¹⁴ «El Origen Musical...», p.19

In seinem in Barcelona verfassten Werk «El Origen Musical...» prägt Marius SCHNEIDER den Begriff von der Imitación ritmica. Im Unterschied zur analytischen Betrachtung und zu verstandesmäßigen Vergleichen geht die aktualisierende Nachahmung intuitiv vor. Er unterscheidet von daher zwischen dem ritmo vivido und dem ritmo sabido (conocido). Bibl. [05], p.19. Zum ritmo vivido sagt er: "Para vivir un ritmo de tambor, por ejemplo, es indispensable entregarse sin reserva a este ritmo durante un rato muy largo, descartando toda clase de intervención de la inteligencia discursiva". (Ibid.). Die Nachahmung beschränkt sich natürlich nicht auf die totemistische Welt, aus der unser Beispiel stammt; in einer seiner letzten Zusammenfassungen zum musikalischen Symbol hat er das Phänomen der Raffung und Reduktion von disparaten Erscheinungen auf der einen wesentlichen und gemeinsamen Ebene des Rhythmus eingehend und allgemein besprochen. Vgl. «Natur und Ursprung des Symbols», Bibl. [06]: vgl. pp. 9, 11 usf

¹¹⁵ "Das Metrum ist eine aus der rhythmischen Realität abstrahierte adynamische, sinnleere und neutrale Streckenteilung...". «Über das Wachstum des Rhythmus...», Bibl., [04], p.205. "Wir können der Natur des Rhythmus nicht gerecht werden, solange wir ihn nicht bewusst von dem Begriff des Taktes trennen, der doch nur als ein Mittel anzusehen ist, das uns erlaubt, die Zeitteilung darzustellen." (Ibid.)

¹¹⁶ Vgl. Insbesondere die « Studien zur Rhythmik im 'Cancionero de Palacio' », Bibl. [07]; «Zur Metrisierung des altdeutschen Liedes», Bibl. [08]; und «Über das Wachstum des Rhythmus ...», Bibl. [04]

¹¹⁷ Bibl. [08], p.277

Stimmen völlig unabhängig voneinander verlaufen können, lässt sich die Liste des ethnologischen Befundes von *wichtigsten elementaren monodischen Entfaltungstendenzen* nach Marius SCHNEIDER etwa wie folgt raffen¹¹⁸:

- Der Vortrag eines gleichen Stücks kann jeweils mit verschiedener Gliederung erfolgen, z.B. durch Umverteilen der Grundzählwerte oder durch Auffüllen mit verschiedenartigen Zählzeiten zur gleichen arithmetischen Summe, oder selbst durch homologe Umbildung, in der die Proportionen nur ungefähr gewahrt sind usw.
- Es gibt die verarbeitungstechnisch verschiedenartig gestalteten Verlaufsprinzipien - in progressivem Aufbau oder in fluktuerender zyklisch-periodischer oder aperiodischer Abwechslung, z.B. die Prallrhythmen, bei denen durch allmähliches Vorstoßen und Zurückprallen ein Thema schliesslich vervollständigt wird. In den agglutinierenden Rhythmen werden im Prozess des Konsistentwerdens immer wieder neue Teile angehängt. Schnittrhythmen dagegen enthalten nur bestimmte konstante Stellen (Harteile), während die übrigen Teile (Weichteile) einem dauernden Wechsel unterworfen sind. Dann gibt es die isolierenden oder die hinkenden Rhythmen
- einmal wird der glatte Fluss durch bestimmte Motive immer wieder für kurze Zeit unterbrochen, das andere Mal sind es geschlossene Reihen, die einseitig durch 1 oder 2 Zeiten verlängert werden etc.
- Sodann sind Dilatations- und Kontraktionserscheinungen generell sehr häufig. Sie kommen z.B. durch geringe Veränderungen an den Grundeinheiten zustande oder durch vorausgewusste lokale Erweiterung oder Verkürzung der Phrasendauer oder noch durch progressives Wachsen und Schrumpfen der Grundeinheiten usf.
- Ein bestimmtes metrisches oder melodisches Gefüge kann sich auch durch progressives Ersingen, Erspielen erst allmählich herausstellen - das bedeutet, dass eine normierende Bahn sich in diesem Fall überhaupt erst im Lauf des Stücks herausbildet
- Vom Sprachgesang her kann schliesslich eine rhythmische Differenziertheit von hoher Komplexität entstehen. "Je näher der Gesang der Sprache steht, um so lockerer ist sein Metrum"¹¹⁹.

In der Analyse und in Vergleichen begegnen wir dem Rhythmus in der Gestalt von verdichteten tragenden Strukturen bis in die geringsten Details der Melodien, wir begegnen ihm vor allem zunächst immer in den hervorquillenden Betonungs- und Kadenzkräften. Hier haben wir es mit jenen regelmässigen und unregelmässigen oder hybriden Formen von konkret produzierten Rhythmen zu tun, deren Bestimmung und Einordnung grosse Schwierigkeiten bereiten.

Die irregulären Formen im Klein-Zusammenhang verdienen besonders hervorgehoben zu werden, denn gerade hier zeigt sich das ganze Problem wie im Brennpunkt.

Marius SCHNEIDER nennt da etwa die Umgliederung von Werten und die Umwandlung in analoge Werte, z.B. 5+7 bzw. 4x3; 12/8 bzw. 12/4; 8/8 bzw. 9/8; sodann die homologe Umbildung in nur fast gleiche Werte oder ungefähr gewahrte Proportionen, z.B. 4/8 + 4/(1.5x8)

¹¹⁸ Siehe dazu vor allem «Prolegomena...», Bibl. [03], pp.264 ss.; «Über das Wachstum des Rhythmus...», Bibl. [04] pp.206 s.; «Variation and types of melody» in: «Primitive Music», Bibl. [Spl], p. 23 ss.

¹¹⁹ «Die Musik der Naturvölker», Bibl. [MN], p.96

+ 4/8; und (6+7)/13 bzw. (6.5 + 7.5)/14 - im letzten Beispiel handelt es sich um eine asymmetrische Zweiteilung eines jeden Taktes, wobei nach ihm die heterochronen Zählzeiten praktisch identisch sind. Zu den jeweils nur in etwa entsprechenden Werten kommt, nun bereits in den konkret implizierten Sukzessionen im Kleinen die konstante Möglichkeit von Dehnungs- und Schrumpfungsvorgängen, von kurzzeitigen plötzlichen oder progressiven Veränderungen der Grundeinheiten usf¹²⁰

In der Untersuchung von Klein- und Kleinstsystemen und von modalen, besonders noch prämodalen Techniken, wird die Unterscheidung zwischen den Beständen von Melodieelementen, die wie "in Reserve ruhend" existieren, und der jeweils konkret determinierten Strecke einer Rhythmusverwirklichung noch eine besondere Rolle spielen. Das folgende Zitat betrifft diese "Reserve" von Elementen in der modalen Musik:

"Es gibt ... neben den klar umrissenen Melodien auch andere, denen nur ein bestimmtes motivisches Material zu Grunde liegt, ohne dass sich dieser Stoff jemals in einer ein für alle Mal feststehenden Norm stabilisierte. Es sind Motive, die bei der Phrasenbildung nie in ein endgültiges Verhältnis zueinander treten, sondern als wandernde Elemente, einzeln oder zu mehreren, in den verschiedensten Liedern erscheinen und sich selbst innerhalb des gleichen Liedes dauernd in neuen Kombinationen und Variationen miteinander verbinden"¹²¹.

In einem wohl sehr wichtigen Satz - im Zusammenhang mit der Asymmetrie in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts - lässt Marius SCHNEIDER die höchst feinen und schwierigen Gegebenheiten erkennen, mit denen wir bei den verschiedensten Rhythmen prinzipiell konfrontiert sind. "Man muss sich allerdings bei dieser Musik stets bewusst sein", so schreibt er hier, "dass eines ihrer wesentlichen Fortschreitungsprinzipien darin liegt, einen gegebenen Melodieduktus dauernd rhythmisch zu variieren und infolgedessen auch identisch wiederkehrende Linienzüge keineswegs immer in der gleichen rhythmischen Gestalt wieder auftreten zu lassen"¹²².

¹²⁰ Vgl. nochmals: op.cit. «Prolegomena ...», pp. 265 s. und «Über das Wachstum des Rhythmus ...», p.206

¹²¹ Marius SCHNEIDER: «Das Gestaltypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino», Bibl. [55], p.2

¹²² «Zur Metrisierung des altdeutschen Liedes», Bibl. [08], p.280

2. Untersuchungen zum konkreten Corpus der Melodie

a) Nun hat in dieser Schule, welche der Musikethnologe Professor Robert A. GÜNTHER in seinem biographischen Beitrag in «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» unter dem Stichwort 'SCHNEIDER Marius' die »Cologne School« nennt, in neuerer Zeit Professor Josef KUCKERTZ ganz selbsttätig auf die Methode einer genauen Beobachtung und Beschreibung der konkreten Melodiestrecke gesetzt. Innerhalb der herkömmlichen analogen Behandlung von musikalischen Inhalten, scheint sich von daher ein Weg anzubahnen, der sich von intellektualisierenden Betrachtungsweisen trennt, dagegen aber eigentlich die Voraussetzungen für eine unbegrenzte Anzahl von exakten Untersuchungen schafft.

Soweit der Verfasser dies von seinen eigenen Arbeiten her beurteilen kann, ist es hier vor allem die eingeführte unbeirrbare Berücksichtigung des Zeitgeschehens, welche die geistig-analoge musikalische Untersuchung so wohl zum ersten Mal in die Nähe der exakten Wissenschaften rückt. In zweiten Teil dieses Abschnitts wird dies kurz dargestellt. Dazu gilt es auch, ein ganzes Umfeld der Behandlung der Materie zu beachten.

Obwohl die Forschung noch immer in ethnologische Studien integriert bleibt und die Melodieanalyse nicht gesondert betrieben wird, hat diese Richtung bereits Kriterien zur Melodie entlassen, die man schon heute kaum mehr ernsthaft wird umgehen können. Als Beispiel bietet sich etwa das »Melodiemodell« an: Die diesbezüglich von ihm selbst oder von Schülern aus unterschiedlichen Perspektiven angestellten Untersuchungen müssen notwendigerweise zur Klärung von Vorstellung, Absicht und konkret realisierter Ausführung in der modalen Komposition und Improvisation führen. In der weithin geführten Diskussion und in der schwierigen Entschlüsselung der Mechanismen des modalen Prinzips selbst sind die dabei bereits erbrachten Ergebnisse sicher von grundsätzlicher Bedeutung¹²³.

Die Erforschung traditioneller Melodien beginnt bei Professor KUCKERTZ mit behutsam gehandhabten Aufnahmeverfahren, die sich immer wieder an den Ortstraditionen orientieren¹²⁴.

Sodann durchzieht die Fragestellung nach der genauen Beschaffenheit von gegebenen Melodieverläufen die Arbeitsphasen, angefangen von der Exploration bis zur Analyse. Oftmals muss diese Frage im Unterschied zu irgendwelchen allgemeinen Beschreibungen gestellt werden, selbst wenn sie von Fachmusikern kommen oder fest formulierten Musik-theoretischen Aussagen entstammen. Die Frage nach den musikalisch wesentlichen Vorgängen und nach der Faktur rückt auf diese Weise in den Vordergrund der Beobachtung.

Die Verläufe werden bei Herrn KUCKERTZ sehr genau transkribiert und die Melodien exakten Betrachtungen unterzogen; es wird eine den Erkenntnissen entsprechende präzisierende Terminologie verwendet. Die ganze Erarbeitungsweise schafft die

¹²³ Zu seinen eigenen Ausführungen zum »Melodiemodell«, vgl. op.cit. «Form und Melodiebildung...», Bibl. [KI], Band 1, pp.51 ss.

¹²⁴ Diese Art vorzugehen, indem ein fester geographischer Standort bezogen wird, bringt notwendigerweise eine Objektivierung mit sich: Die immer mehr oder minder akademisch gefärbten Voraussetzungen und die sich einer gegebenen Kultur notgedrungen von außen her näherrnder Betrachtungsweise der Forscher erfahren dadurch eine erste wichtige Korrektur. Während natürlich auch die persönliche Beziehung zur Sache, und die Hörerfahrung wachsen, können im Nachhinein in der Hauptsache Stilkriterien und Zusammenhänge, homogenes Melodiengut und Fremderscheinungen und können auch fremde Kulturreale von einem solchen konkreten Standpunkt aus ganz anders beurteilt werden.

Voraussetzungen für systematische Einzelbetrachtungen¹²⁵. Seine Art, in der Verifikation fortzuschreiten ist anspruchsvoll aber lässt sich in den einzelnen Publikationen gut nachvollziehen.

In der Untersuchung zu einem mutmaßlichen dialektalen Zweig alt-syrischer Musik wird z.B. die von ihm selber angefertigte Transkription einer jüngeren Aufnahme der existierenden älteren Aufzeichnung von Melodien gegenübergestellt. Die Melodien werden sodann im Einzelnen verglichen und ihre Verläufe auf die Übereinstimmung mit einer Theorie von Typen - innerhalb des jakobitischen Oktoëchos, um das es dort letztlich geht - überprüft¹²⁶. Die Ergebnisse der Auswertung sind erheblich. Auf geringem Raum gelingt es, die wirklichen tonalen Verlaufsvorgänge zu beschreiben und diese von rein theoretischen Vorstellungen und von geläufigen Verwechslungen zu trennen.¹²⁷.

b) In der entschieden verfolgten neuen Betrachtungsweise wird bei Professor KUCKERTZ vor allem der Zeitfaktor berücksichtigt. Die Melodien werden natürlich weiterhin als gegebene Ganzheiten betrachtet, in der Untersuchung spielen jedoch die aufeinanderfolgenden Abschnitte als zeitlich gefügte Corpora-Teile nunmehr eine wichtige Rolle. Durch Herausarbeiten von Periode und Zeitabschnitt im Stück werden die Tonstufensukzessionen zugunsten des Zeitfaktors transparent gemacht. Das zeitliche Gefüge wird dadurch aufgewertet und direkt in die Betrachtung einbezogen.

Dass der Zeitfaktor zu berücksichtigen ist, mag oberflächlich betrachtet als selbstverständlich erscheinen; in Wirklichkeit erhält er hier künftig den Stellenwert einer festgelegten Referenzebene. Das Bemühen, das musikalische Phänomen zeitadäquat zu beschreiben, bringt zunächst eine Ernüchterung. Wenn gezeigt werden soll, was in einem gegebenen Verlaufsrahmen konkret geschieht, so verflüchtigen sich viele von jenen voreilig gezogenen Schlussfolgerungen und letztlich nicht mehr an der musikalischen Wirklichkeit, sondern an livresken Anschauungen und an Deutungen orientierten verabsolutierenden oder ästhetisierenden Synthesen und Mutmaßungen.

Die entschiedene Hinwendung zur Untersuchung und Beschreibung der Realität ist schwierig, aber paradoxausweise führt die Begrenzung in diesem Fall zu einem Angelpunkt der Erschließung: Von der Zeitkomponente her betrachtet, bietet sich das im realen Zeitverlauf entfaltete Corpus der Melodie - die klingende Strecke - einladend zu jeder Art von Untersuchungen an. Der zeitliche Rahmen präsentiert sich dabei als Angriffsfläche, als eine

¹²⁵ Seine eigenen Transkriptionen sind von einer großen Exaktheit. Um tonale Verläufe zum Studium und zu Untersuchungszwecken anhand des Notenmaterials weiter zu verfolgen, werden begleitend bereits wenige Hörmodelle einer Klangvorlage genügen; ihre schriftliche Fixierung erreicht bei ihm eine Genauigkeit, die es anderswo kaum gibt. Vgl. dazu etwa die Transkriptionen zu seiner Habilitationsschrift: «Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik», Bibl. [58], Band 2

¹²⁶ Josef KUCKERTZ: «Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge», Bibl. [09]. (Die Transkription ist das beigelegte Beispiel 11).

¹²⁷ Man vergleiche die Auswertungen, die hier u.a. ergeben, dass das Tonsystem nicht etwa mit den europäischen Kirchentonarten in direkte Verbindung gebracht werden kann. Im Gegensatz zu einen breiten theoretischen Anspruch erlaubt es die genaue Unterscheidung und die Erläuterung der Begriffe, die relevanten musikalischen Unterschiede auf ganz wenige Prinzipien, sogar auf ganz wenige konkrete Figuren zu reduzieren. In den Aussagen von Perioden ergibt sich nur eine geringe Zahl von charakteristischen Endformulierungen, und anders als vielleicht gemeinhin vermutet, finden auch nur auffallend wenige Typen Verwendung.

erste exakt festgelegte Komponente, und erstaunlicherweise fordert dies nun gleichsam dazu auf, die zahlreichen anstehenden Grundprobleme eines nach dem andern zu lösen¹²⁸.

Der Autor versteht die neue Betrachtungsweise als eine Stufe der Erforschung, die grundlegende musikalische Fragen aufwirft und in vielerlei Hinsicht gewichtige unmittelbare Folgen haben muss. So zeichnet sich da etwa die Notwendigkeit ab, die qualitativen Unterschiede von Abschnitten genauer zu beschreiben und die einzelnen rhythmischen Bewegungsabläufe und ihr formales Gefüge grundsätzlich in die Betrachtung einzubeziehen usf.

Der Verfasser ging selbst noch von einer synthetisierenden musikalischen Betrachtungsweise aus, als er mit der Art der Untersuchung bei Herrn KUCKERTZ konfrontiert wurde. Der Autor beschäftigt sich seit den 70 er Jahren mit mittelmeerischen und vorderorientalischen, vorwiegend mit altsyrisch-traditionellen und verwandten Kleinsystemen und machte ihre Prinzipien zum Gegenstand eingehender Untersuchungen¹²⁹.

Aus einer ausgedehnten eigenen Aufnahmetätigkeit im arabischen Vorderen Orient, den damit zusammenhängenden Transkriptionsarbeiten an geschlossenen Sammlungen wie der Erstellung von analytischen Schlüsseln stellte sich immer mehr die Frage nach genauen rhythmischen Analysen der Klangvorlagen. Dabei haben die in ihren spezifisch orientalischen Strukturen oft sehr prägnant ausgebildeten ländlichen Überlieferungen eine solche Untersuchung direkt aufgedrängt¹³⁰.

Es bestand keine Schwierigkeit, dieses Melodiengut in der herkömmlichen Weise in Tonstufenfolgen aufzuzeichnen. Aus der Transkription nur in Tonstufen wurde aber immer deutlicher, dass die z.T. erheblichen Unterschiede der konkreten Überlieferungen dadurch verzeichnet, verfälscht wurden. Von Marius SCHNEIDER her gab es auch genügend genau gehandhabte Techniken zur synoptischen Darstellung von tonalen Unterschieden, aber alle Versuche, die Verläufe festzulegen oder zu vergleichen, zu ordnen, scheiterten hierbei genauerer Betrachtung immer schon im Ansatz. Die Verläufe zeigten sich als zu dicht, es gab zu viele Vorgänge, Kräfte, Nuancen, die nicht erfasst, nicht genauer umrissen und dargestellt werden konnten.

¹²⁸ Bei konstanter Berücksichtigung des konkreten Zeitgeschehens erfährt die Analyse eine starke Einschränkung. Im Gegensatz zu jenen beliebt gewordenen und oft großzügig gehandhabten synoptischen Darstellungen, die jedenfalls sehr leicht zu Illustrationen von irgendwelchen gefälligen Vergleichen wie zu freien Beweisführungen herangezogen werden können und zu beliebigen Anwendungen geradezu verleiten - fordert der Rahmen des Zeitverlaufs, die musikalischen Abschnitte oder Aussagen auch immer unter der Rücksicht ihrer partikulären Gegebenheit im Gesamt Zusammenhang zu sehen.

¹²⁹ Aus einer Seminar-Veranstaltung von Herrn Professor Josef KUCKERTZ zusammen mit Herrn Dr. Michael BREYDY, Libanon, an der Kölner Universität gingen mehrere unveröffentlichte Arbeiten hervor, Transkriptionen zu einer Sammlung von nordlibanesischen syro-maronitischen Grundgesängen (qole') und Untersuchungen zu den in dieser und verwandten Überlieferungen verwendeten Melodiefiguren. Herr Dr. Dr. BREYDY, hat außer kirchenrechtlichen Arbeiten auch Texte zur syrischen Liturgie publiziert, u.a. «Kult, Dichtung und Musik im Wochenbrevier der Syro-Maroniten», Bibl. [59]. Selbst aus einer dieser Traditionen stammend, hat sich Herr BREYDY für eine gründliche Erforschung der traditionellen religiösen und musikalischen Überlieferungen seines Landes persönlich verwendet.

¹³⁰ Im Anschluss an die vorliegende Arbeit sollen konkret veranschaulichte Kompositionsanalysen, dabei verwendete elementare Rhythmen und Formen aus altsyrisch-traditionellen Sammlungen veröffentlicht werden sowie weitere typologische Studien zur altsyrisch- und syrisch- traditionellen Musik. Die Arbeiten entstanden aus zwei sich ergänzenden und durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Projekten.

Eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Faktor der Zeit begann für den Verfasser im zweiten Viertel der 70 er Jahre, als sich trotz des dauernden vortastenden Bemühens um irgendeine Ordnung in dieser orientalischen Akzentik weiterhin hartnäckig keine Zugriffsmöglichkeit abzeichnen wollte.

In einer etwas weitergesteckten grundsätzlichen Beschäftigung mit den Anlagen von Musik und Sprache - mit Laut und Schrift, Grundelementen und Aufbau allgemein - wurde dem Autor jetzt aber der besondere Stellenwert des Zeitfaktors als feststehender Komponente bewusst und zwar in Anlehnung an die Entwicklung bei Professor Josef KUCKERTZ, der in seiner Art der Betrachtung nicht davon abwich, die Melodie als eine im Zeitgeschehen entfaltete Gegebenheit zu betrachten - als eine sich in der verlaufenden Zeit wie körperlich verwirklichende klingende Gestalt, d.h. also nicht in einer losgelösten abstrakten Sicht des Musikalischen, sondern immer anhand dieses im Hintergrund gleichsam als Absolute vorgegebenen Zeitrasters.

Ohne der Entwicklung im Nachhinein eine genau geordnete Folgerichtigkeit verleihen zu wollen - die es in Wirklichkeit zu diesem Zeitpunkt noch nicht gab - führte die veränderte Betrachtungsweise für den Autor jetzt zu einer Serie von neuen Versuchen anhand des konkreten Zeitgeschehens und sodann zu ersten Ansätzen, in denen sich nunmehr Stufen der Differenzierung von Betonungsunterschieden eindeutig festlegen ließen.

In der Folge werden das Procedere dieser besonderen Forschung von den Anfängen an - die wichtigsten Ergebnisse, die Problematik des Zugangs zu den Grundlagen von traditionellem Melodiengut sowie jene naturkonstanten Gegebenheiten, wie sie vom Autor in den langjährigen Arbeiten dazu beobachtet wurden - kurz beschrieben.

Da es sich bei klingenden Vorlagen um objektiv wahrnehmbare Prinzipien handelt, die physikalischen Hintergründen zugeordnet sind, scheint es, dass es der Wissenschaft gelingen muss, alle konstanten Elemente und Großen der Melodie allmählich zu definieren und allgemein zugänglich zu machen. Die relevanten allgemeingültigen elementaren Reduktionen werden sich jedoch auch hier erst als Frucht langwieriger schwieriger Bemühungen ergeben, nicht zuletzt wegen der Fülle akustischer Täuschungen, denen unser Ohr unterliegt - die analytische Hörerfahrung ist noch kaum entwickelt, geschweige denn, dass es dafür schon systematisch geordnete Hilfswerkzeuge geben würde.

Viertes Kapitel

IV. FORSCHUNGSSARBEITEN DES AUTORS ZUM MELODIESYSTEM

1. EINFÜHRUNG: Grundlagenforschung

Eine Reihe von auffallenden Beobachtungen bildet den Ausgangspunkt von besonderen Forschungsarbeiten, die der Autor durchgeführt hat. Während diese grundsätzlich von der Lehre und den Untersuchungen der Musikethnologen Marius SCHNEIDER und Josef KUCKERTZ ausgehen, und in der entsprechenden Melodietypologie beheimatet sind - und sodann wie zuletzt beschrieben auf der neuen Entwicklung der ständig zu berücksichtigenden physikalischen Komponente der Zeit beruhen - wurde vom Verfasser die Grundlagenforschung initiiert, um den *geradezu verwirrenden Reichtum der orientalischen Akzentik* sowie die vielen vereinzelten Erkenntnisse und zahlreichen unentwirrbar offenen Fragen klären zu helfen.

Eine über ein Jahrzehnt dauernde eingehende Auseinandersetzung mit den Elementen und Verflechtungen in den Grundlagen der Melodie ist der Preis für den vom Verfasser eingeschlagenen Weg. Rein erkenntnismässig konnten tiefere Einblicke in Aspekte der berührten vorderorientalischen Melodietraditionen schon relativ früh gewonnen werden; trotzdem gelang es in der konkreten Arbeit über Jahre hinweg nur, ganz wenige Kriterien genauer festzulegen.

Obschon die zuweilen einzigartigen musikalischen Manifestationen der alt syrisch-traditionellen und der syrisch-traditionellen Musik eine uns entgleitende geordnete Welt voll des schöpferischen Reichtums vermuten ließen, präsentierten sich diese in der eingehenden konkreten Beschäftigung mit den Klangmaterialien selbst immer wie in ihren nicht mehr fassbaren refraktären und geradezu undurchdringlich komplexen Erscheinungsweisen.

In einer immer eingehenderen Auseinandersetzung mit den latenten Ordnungen und Beziehungen in der Melodie standen jedenfalls die Grundlagen selbst immer mehr im Vordergrund der Beschäftigung. Für den Autor begann damit ein neuer Abschnitt in der Betrachtung von Melodievorlagen.

Die Art der Forschung wollte, dass noch nicht bekannte Größen und Vorgänge zuerst einmal als konstante Ereignisse genauer beobachtet und ihre Wirkungsweise im konkreten näheren und weiteren Umfeld untersucht werden mussten, sodann galt es auch, das Ganze irgendwie begreiflich zu fassen. In den kontinuierten Arbeitsgängen mussten bei jeder geringsten Neuerkenntnis die vorher festgelegten Kriterien nochmals überprüft und die Analysen wiederum von vorne begonnen werden. Zu dieser Überprüfung bedurfte es es nicht zuletzt eines breiten Spektrums von klingenden Materialien.

Die Einzelerkenntnisse waren auch schlecht geeignet, der Öffentlichkeit vorgestellt zu werden und es dürfte müßig sein, die Stadien Kriterium für Kriterium nachzeichnen zu wollen, die nach rund einem Jahrzehnt, schliesslich zu jenem Punkt der Synthese geführt haben, von wo aus nun die Einzelheiten genauer eingestuft und in ihrem Kontext erforscht werden konnten.

b) Von ihrem konkreten technischen Anlass her geht die Grundlagenforschung von Beobachtungen aus, die sich wie zufällig aus Vergleichsarbeiten ergaben. Als der Verfasser nämlich sprachliche Modelle auf bestimmte rhythmische Gemeinsamkeiten überprüfte, löste u.a. die Feststellung von Regularitäten am Grundraster der Verläufe - der Begriff wird im typologischen zweiten Teil erläutert - eine ganze Reihe von eng zusammenhängenden Erkenntnissen aus. Es geht genauer betrachtet um konstante tragende Komponenten in der wie plastisch ausgebildeten Realität klingender Verläufe, und die ersten Beobachtungen ermöglichen sodann das Auffinden von Naturmaßen und Konstanten, die einen sicheren Zugang zu den Grundlagen der Melodie gewährleisten.

In den Analysen waren auch asiatische, mittelmeerische, afrikanische und "alte" europäische Klangmaterialien einbezogen worden, u.a. auch Sprachrhythmen. Über den Umweg von Texten, d.h. anhand klar ausgeformter französischer, deutscher und ungarischer Sprachverläufe, gelang es vor dem Hintergrund der konkret zugrunde liegenden Zeitstrecke zum ersten Mal, die erwähnten Regelmäßigkeiten festzustellen¹³¹.

In der Folge lösten die Beobachtungen eine ganze Kette von weiteren Erkenntnissen aus, ohne dass diese allerdings vorerst in direkte Beziehungen zueinander hätten gebracht werden können. Die Analysen der 70 er-Jahre dokumentieren, in welch unscharfer Art der Hörerfahrung die Versuche noch immer vorgenommen wurden. Von einem heutigen Standpunkt aus erscheint diese Entwicklung aber als eine Konsequenz in der geistig-analogen Erschließung von latenten Zusammenhängen klingender Strecken und kann natürlich nicht etwa als abgeschlossen betrachtet werden.

Dabei galt es vom ersten Zeitpunkt an, eine Anzahl von unmittelbar zusammenhängenden Faktoren zu verfolgen, welche die tönende Gestalt aus sich entlässt. Gerade weil sich die Kriterien aus den Grundlagen selbst ergeben, waren der Forschung hier Bedingungen gestellt. Diese verlangten auf jeden Fall z.B. eine den Größen entsprechende Art der Annäherung. So konnte diese Forschung nur ganz unabhängig von im voraus zeitlich begrenzten Arbeiten betrieben werden, d.h. sozusagen nur um ihrer selbst willen und in dem besonderen, den Bereichen latenter Faktoren adäquaten Forschungsrahmen¹³².

Wenn sich aufgrund fester Kriterien heute der Weg eines nahezu selbstverständlichen direkten Zugangs zu den Grundlagen eröffnet, so sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass, um dahin zu gelangen, es dieses beschwerlichen Weges bedurfte.

Der Widerstand der Schallmaterie bleibt weiterhin bestehen. Die Ordnungen in den Infrastrukturen werden als Bereiche einer gleichsam unbekümmerten und in sich ruhenden Wirklichkeit erfahren, in der die Dimensionen und Elemente äußerst dicht ineinandergreifen. In den langwierigen Versuchen der Grundlagenforschung gelang es jedoch, jene

¹³¹ Für notwendig gewordene Zusatzuntersuchungen haben der Leiter der Niederlassung der schweizerischen Stellavox S.A. in der Bundesrepublik, Herr Gisbert DINGLER, und Frau Karin, in einer aus dem Interesse für diese Forschung erwachsenen eher ungewöhnlichen Hilfsbereitschaft, dem Autor bestes Aufnahmegerät zur Verfügung gestellt.

¹³² Dazu gehört z.B., dass die Art der Forschung eine eigene Hördisposition und besondere Erfahrung wie eine den gegebenen Feinheiten angemessene Sorgfalt verlangte. Schon grober akustischer Täuschungen wegen wurden z.B. wichtige Einzelheiten lange Zeit überhört, andere wiederum konnten nur gebündelt statt einzeln wahrgenommen werden usf.

Naturkonstanten zu finden, die nunmehr einen sicheren und nach objektiven Normen geordneten Zugang zu den Infrastrukturen ermöglichen.

- Eine Anzahl von wichtigen Komponenten wird im nachfolgenden zweiten Teil dieser Arbeit vorgestellt. Sie betreffen im Wesentlichen den Zugang zu den Größen und Beziehungen der Melodie oder der klingenden Strecke, ihre Erfassung, ihre Abstimmung und ihre Schreibweise.

Nach dem Stand dieser heutigen Erkenntnisse sind in den gelegentlich äußerst komplexen und letztlich pro-biologischen Organismen von Melodien naturnahe interaktive Kräfte und Gesetze tätig, die sich weder übergehen noch verändern lassen. Die Melodie ist demnach grundsätzlich als eine Art mehrdimensionale Einheit zu betrachten, als ein reich ausgestattetes komplettes Corpus, in welchem ausser den apparente erklingenden und physikalisch messbaren Komponenten noch die Entfaltungen einer z.T. sehr hoch entwickelten latenten tragenden geistigen Ordnung wirken. Die Gegebenheiten und Prinzipien in ihrer Ganzheit - so scheint es zumindest heute - können aber ausschließlich über den Weg geistig-analoger Verfahren erschlossen werden.

2. SYNOPSIS, eine Übersicht zur komplexen Anlage der Melodie

Die Arbeitsphasen der Forschung verlangten, die einzelnen fundierten Erkenntnisse in eine erste Synthese einzubringen, während eine bestehende Synthese von erkannten Zusammenhängen ihrerseits wiederum am Ausgangspunkt von ausgedehnten notwendigen Überprüfungsarbeiten steht. Bereits zu Beginn gab es natürlich das Bemühen, die vielen Einzelergebnisse zu ordnen, und es gab den Zeitpunkt, an dem der Autor zur eigenen Orientierung begann, die zusammenhängenden Aspekte und Einzelfaktoren zusammenzutragen. Die erkannten einzelnen Elemente wurden in eine in Übersicht angeordnete Gesamtdarstellung zu einer Partiturähnlichen exemplarischen SYNOPSIS ZUR MELODIE zusammengestellt. Diese macht den Unterschied zwischen den Erkenntnissen und den eigentlichen Ergebnissen aus den oft äußerst schwierigen aber notwendigen Verifikationsarbeiten sichtbar.

Von einem bestimmten Stadium an ergaben sich die Erkenntnisse über die Zusammenhänge in den Grundlagen der Melodie in einer ausreichenden Zahl, so dass sie jetzt weitgehend systematisch dargestellt werden konnten. So wurden z.B. ausgehend von einem einzigen Ausschnitt eines vorderorientalischen musikalischen Prosastückes - es handelt sich um einen einzigen Großtat von insgesamt 26 Schlägen, mit den entsprechenden Binnenzyklen - die latenten tragenden und die „apparenten“ klingenden Faktoren exemplarisch nach Einzelaspekten geordnet und wie in Partiturform synoptisch zusammengestellt, immer von den geringsten bis zu den gewichtigsten und in die Breite wirkenden Erscheinungsweisen.

Eine solche detaillierte Auflistung allein ergibt ein stattliches kleines Heft im DIN A4-Format. Die Hauptaspekte dieser Zusammenstellung entsprechen der Aufteilung zur Melodie, an der sich der Autor prinzipiell orientiert:

- Zeitaufteilung
- metrische Ordnung
- Kräfte der Betonung
- rhythmischer Spannungsverlauf
- Syntaxe der Bewegungsvorgänge
- rein tonale Aspekte
- formale Gestaltung

und dazu:

- Textkomponenten, Textrhythmus
- zu Vergleichen notwendige Größen

(Unsere Art der Hinführung zu den Grundlagen - im zweiten Teil dieser Arbeit - will, dass sich diese Hauptaspekte aus der SYNOPSIS z.T. überschneiden oder dass die hier aufgelistete Ordnung gelegentlich umgestellt ist. So werden in der vorliegenden Arbeit etwa tonale Aspekte schon von Anfang an behandelt, was im Kontext als selbstverständlich erscheint, oder wichtige Ansätze der Form werden im Zusammenhang des kompositorischen Konstruktionsgefüges impliziert usf.)

Der Zeitaspekt der SYNOPSIS und seine Unteraspekte als Beispiel:

Die Zeitaufteilung mag uns als Beispiel dienen, um zu veranschaulichen, wie die Aspekte oder Dimensionen der Melodie ihrerseits wiederum in Teilespekte zerfallen. Schon an der Diversität und Dichte der Unteraspekte dieses einen Hauptaspekts der Zeit lässt sich die Komplexität des Ganzen erahnen. Die detaillierte SYNOPSIS macht das vielfältig verästelte Zugleich von auf unterschiedliche Weise wirkenden Faktoren sichtbar, und allein zur Darstellung des ersten Hauptaspekts - also des Zeitverlaufs - bedarf es in der partiturähnlichen SYNOPSIS bereits mehrerer Seiten.

- In der analytischen Betrachtung erscheint unter dem Aspekt der Zeitaufteilung zunächst eine Gegenüberstellung. Im Hintergrund formt sich nämlich ein eigenes konkretes musikalisches Grundrasternetz und hebt sich nun in seinen Verengungen und Dehnungen vom "absoluten" physikalischen Zeitraster ab.
- Sodann kristallisieren sich, an diesem konkreten Grundraster Bewegungsquantitäten heraus, spezifische binäre und ternäre Zähleinheiten - wie sie in dieser Arbeit genannt werden - und proportioniert gestaltete Kombinationen oder aber freiere Verkettungen aus solchen Zähleinheiten.
- Auch die metrische Ordnung muss zunächst im Zusammenhang der Streckenaufteilung unter dem Zeitaspekt gesehen werden, bevor sie als solche an sich, und wiederum mit anderen Aspekten zusammen, wie der Akzentik, dem Spannungsverlauf oder formalen Aspekten usw. betrachtet werden kann. Als Ordnung der Streckenaufteilung konkurriert sie oftmals mit der Aufteilung von sogenannten konkreten musikalischen Ausschnitten. Die metrische Ordnung teilt die Strecken in Groß- und Binnenzyklen und weiterhin eingelagerte besondere Arten von proportionierten Kombinationen, bzw. von konkreten metrischen Gruppen auf.
- Eine logische und syntaktische musikalische Aufteilung der Zeit betrifft die konkreten musikalischen Ausschnitte. Diese werden als gebündelte musikalische Aussagen erkannt und tragen dabei eine Art charakteristische Inhaltsbezeichnungen, die wir auch »Namen« nennen könnten, welche Konturen Ausschnitte als unverwechselbar auszeichnen.
- Ein weiterer Aspekt in der Betrachtung der Zeitaufteilung betrifft die Arten von Trennungen, angefangen von minimen geistigen Trennungen bis zu einer Reihe von besonderen spezifischen Trennungen und konkreten Pausenwerten.
- Als ein wiederum anderer analytischer Teilespekt können die Arten des Zählens und Ausmessens von Strecken betrachtet werden.
- Diese qualitativ immer auf einmalige Weise differenziert ausgeprägten Streckenzusammenhänge lassen sich der Naturvorgänge gemäß schliesslich noch bis in die geringsten noch feststellbaren Details ihrer jeweils spezifischen Zusammensetzung verfolgen.

Nun ist diese exemplarische SYNOPSIS - jetzt mit allen andern Hauptaspekten zusammen gesehen - aber nicht eine Zusammenstellung von überprüften, sondern nur von grundsätzlich vorhandenen, aus einzelnen Erscheinungsweisen gesammelten und systematisch geordneten

Größen. Es handelt sich aber trotzdem nicht etwa um eine Deutung oder Interpretation von musikalischen Vorgängen, sondern um Erkenntnisse, die in den Beobachtungen, in Hörprozessen direkt aus den akustischen Grundlagen gewonnen wurden.

Es wurde hier also versucht, jene Bahnen systematisch zusammenzustellen, die von der physikalisch messbaren Ebene in die geistigen Bereiche hinein, oder umgekehrt, von diesen her zu den vordergründigen Erscheinungsweisen verlaufen. Unser Ohr nimmt sie in ihrem einmaligen Erklingen grundsätzlich auf diese Weise wahr. Dabei werden in der Empirik die Hörvorgänge zu einer Brücke, die die akustische klingende Welt und Ihr Umfeld, d.h. die in geistige Bereiche oder Beziehungen hineinführenden Hintergründe deutungslos verbindet. Die entsprechenden Züge, Perspektiven, Dimensionen können, grundsätzlich aus dem tönenden Phänomen der musikalischen Strecke gewonnen werden.

In der Praxis der konkreten Erfassungs- und Vergleichsarbeiten werden dabei nicht alle erkannten Größen wirklich eine Rolle spielen; zudem gelingt es heute, die früher als unscharf oder aber als untrennbar dicht und in unüberschaubarer Fülle existierende Vielfalt durch wenige Stufen von zusammenhängenden Analysen gebündelt zu erfassen.

Die ständige Überprüfung von Materialien hat schliesslich zu Erfassungs- und Darstellungsverfahren geführt, in denen sich jetzt auf vorher ungeahnte Weise komplexe vielgestaltige Vorgänge ohne Verzeichnung und Verzerrung wesentlich vereinfacht gruppieren und veranschaulichen lassen, und die aus sehr vielen Erkenntnissen gewonnenen neuen Reduktionen der Applikationsverfahren dürften sich jetzt auch für die praktische Arbeit bestens geeignet sein.

3. Rekonstruktionen altüberliefelter Melodiekompositionen

a) Einen wichtigen Einschnitt in der Arbeit der Erforschung bedeuten erste Versuche der Rekonstruktion von Melodiekompositionen aus mutmaßlich alten überlieferten Traditionen. Schon zu Beginn der Forschungsarbeiten wiesen verschiedene Merkmale auf die Existenz von besonders gut ausgeformten Arten von Melodien hin. Diese sollten sich später als qualitativ z.T. ganz außergewöhnlich hochstehende Formen erweisen.

Es gibt z.B. aus der Werkstatt der Altsyrer Melodiekompositionen, die ausnehmend kunstvoll gearbeitet und dabei geistig bis in die letzten Details vorkonzipiert sind. Obwohl sich ihre einzelnen Realisierungen immer bestimmter elementarer Rhythmusfiguren und Kombinationen von proportionierten Bewegungsquantitäten bedienen, können sie ohne rhythmische Wiederholungen auskommen - was für uns vielleicht schwer erscheint, zumal sie aus rein, oralen Traditionen stammen.

Im Rahmen dieser Arbeit können die Typen und vielfältigen Varianten von Kompositionsprinzipien natürlich nicht vorgestellt werden: dies geschieht nur vereinzelt und im Rahmen der Darstellung der Melodiekomposition an sich. Es kann hier nicht um ästhetische Erwägungen gehen, sondern nur um eine erste Begegnung mit dem Handwerk der Melodiekonstruktion selbst und seinen Elementen der Verarbeitung. In der Entschlüsselung der rhythmischen Vorgänge generell bekommen die *zu kompakten Kompositionen gefügten Verläufe* einen besonderen Stellenwert. Kompositionen dieser Art bieten sich in geeigneter Weise zu "Vergleichen" an, und was die melodietypologische Arbeit betrifft, können wir uns an komponierten Konstruktionen besonders gut orientieren.

Komponierte Stellen gehen - der Verwendung von proportioniert hervorgehobenen Bewegungsquantitäten wegen - leichter zu erfassen. Diese Art der Faktur ist uns von daher eine willkommene Hilfe, und sie wird in unserer ausführlichen Behandlung der elementaren Vorgänge deshalb auch immer im Vordergrund der Betrachtung stehen. Die stilisierte und letztlich eher grob gestaltete Ausprägung muss im Gegensatz zu den immer komplexen Anlagen musikalischer Prosastile betrachtet werden. Im Gegensatz zur musikalischen Prosa stellt die Stilisierung nun so gesehen eine Vereinfachung dar. Zur Beurteilung vordergründig gestalteter stilisierter Bewegungsvorgänge sind nur wenige Analysen erforderlich, während die aufgelockerten oder ständig gemischten Strukturen von "Prosaverläufen" zusätzliche und bedeutend schwieriger zu handhabende Untersuchungen erfordern.

Im Falle der traditionell überlieferten altsyrischen Kompositionsprinzipien kommen bei der Rekonstruktion Techniken und musikalische Konzepte zum Vorschein, deren Arten- und Typenvielfalt uns überraschen. Vom konkreten Weg her, den die Erforschung hier genommen hat und in diesem aktuellen Stadium der Erkenntnis, dienen sie uns jetzt insofern als Exempel, als sie Untersuchungen in anderen Arealen, Stilen, Kulturen, Vergleiche in Analogie zu den vorgefundenen altsyrischen Kompositionen direkt nahelegen. Bereits aus sich selbst werfen sie ein Licht auf ein geographisches und "historisches" Umfeld und natürlich auch auf die Arten von Fakturen selbst.

b) Die Musik wird hier zuerst einmal in ihrer morphologischen Gegebenheit als unabhängige eigene Grösse für sich allein genommen betrachtet - also gelöst von irgendwelchen direkten

historischen, literarischen, geographischen oder anderen Aspekten und Fakten. Aufgrund der elementaren rein musikalischen Gegebenheiten können die Gesamtkonzeption von Stücken oder Sammlungen, die Grundrisse von Melodiestrukturen, ihre Statik, die Details ihrer technischen Verarbeitung usf. sehr genau festgelegt werden. Dies ergibt ein ganzes Netz von grundlegenden Informationen, die als solche genügen dürften und die eigentlich größeren Verzeichnungen ausschließen.

Der Wissenschaft müsste es gelingen, in diesem Punkt noch wesentlich weiter zu gehen, denn die bestehenden Systeme können ja innermusikalisch miteinander verglichen werden: auch müssen sich durch die behutsam gehandhabte gänzliche Rekonstruktion von Stücken aus diesen Gegebenheiten melodiypologische Stufen und - von groben zu präziseren Datierungen fortschreitend - sogar eine Art von spezifisch musikalisch- archäologischen Stadien ermitteln lassen.

Aufgrund unserer Erkenntnisse können wir von *Stadien der kompositorischen Erarbeitung*, d.h. von wichtigen Etappen des Kompositionverständnisses und des "handwerklichen" Könnens ausgehen, wobei natürlich Melodien von hochstehender qualitativer Beschaffenheit bereits als alte frühe Vorlagen zu unterschiedlichen späteren Stadien der Verarbeitung haben dienen können.

Bezüglich einer Reihe von altsyrisch-aramäischen Kompositionen nimmt der Autor an, dass sich Kompositionsstadien auf eine solche Weise vielleicht schon bald genauer festlegen lassen. Wenn nämlich die vergleichenden Arbeiten aufgrund von 5 melodiypologischen Kategorien und von etwa 35 Konstruktionskriterien, d.h. nach feststehenden gemeinsamen Gesichtspunkten durchgeführt werden können. Abgesehen von den Qualitätsunterschieden treten dann eine Vielzahl von Kompositionsweisen, von Applikationen von Techniken, von Auffassungen in Erscheinung.

In den altsyrisch-aramäischen Bereichen lässt sich eine Reihe von geschlossenen Stilen und von klar determinierbaren Konstruktionstechniken als ein "homogenes Ganzes", als Einheit abgrenzen gegenüber früheren Stadien der Erarbeitung oder ganz anders gearteten Kompositionskonzepten - und natürlich auch gegenüber irgendwelchem beliebig zusammengeflickten Stückwerk, bzw. gegenüber Nachahmungen aus nichtssagenden, abgegriffenen gängigen Floskeln.

So ist etwa anzunehmen, dass in den Stadien der christlichen Zeit insgesamt ein Kompositionshandwerk zum Vorschein kommt, welches selbst auf sehr alte Werkstätten, Zentren, Schulen schließen lässt, die sich ihrerseits genauer bestimmen lassen und u.U. von bedeutend früherer Herkunft sind.

In dem Rahmen, den wir uns hier gesteckt haben, können wir nur am Rande auf diese Problematik und die sich ergebenden Perspektiven hinweisen. Im Zusammenhang der formbildenden Ansätze - im zweiten Teil dieser Arbeit - werden wir wenigstens darauf verweisen können, dass sich in den historischen Melodien genaue Phasen der Stilisierung beobachten, festlegen lassen.

4. Zusammenhängende Analysen zur Untersuchung der Melodie

Rund 150 meist direkt zusammenhängende Analysestufen, die in einem Jahrzehnt entstanden sind, dokumentieren den Versuch, die Melodie-Grundlagen systematisch zu erschließen.

In den letzten Jahren konnten aus den vielen Betrachtungsaspekten einfacher zu handhabende Verfahren erarbeitet werden. Es gelang vor allem, einen direkt zusammenhängenden »CHECK-UP« ZUR MELODIE zu entwickeln, dessen erste Analysestufen eine wesentliche und relativ schnelle Erfassung von Anfang an und dazu gezielte, bis zur exhaustiven Betrachtung nach Belieben zu verwendenden Ergänzungen erlauben. Die ersten zwei der nachfolgend aufgeführten drei Analysen scheinen dabei grundlegend und für jede weitere Untersuchungsarbeit unumgänglich zu sein.

Drei grundlegende Analysen aus dem »CHECK-UP« ZUR MELODIE:

1. Die erste der drei Untersuchungen, die ANALYSE DER PERLENSCHNUR bezieht sich auf die Tonstufen und ihre festen rhythmischen Bindungen im Hintergrund, die Bewegungsquantitäten. Diese Analyse erlaubt eine erste sichere "Quantifizierung" der klingenden Strecke, und damit verbunden, eine erste wesentliche Beurteilung verschiedener latenter Vorgänge. Sie wird gleich zu Beginn des nachfolgenden typologischen zweiten Teils vorgestellt.
2. Die nächste Analyse bezieht sich auf die Akzentik und ihre formalen Implikationen. Nach der ersten Analyse werden jetzt die Kombinationen und komplexen Verkettungen von Bewegungsquantitäten sowie ihre konkreten rhythmischen Zusammenhänge erschlossen. Die Analyse wird in zwei Etappen ausgeführt:
 - a) In einer etwas vereinfachten Form betrachten wir zunächst den grundsätzlichen logischen Aufbau des rhythmischen Verlaufs, seine Gestaltungsebenen und die Komplementarität der konkret gegebenen Bewegungsvorgänge. Es geht in diesem Bereich der Annäherung an die Rhythmusstruktur, welche wie plastisch ausgebildet ist, nicht ohne eine erste scharfe Fokussierung, d.h. ohne eine genaue Abgrenzung der rhythmischen Ebenen und der damit gegebenen Aspekte. Mit etwas Übung können die sich als komplementär erweisenden zusammengehörenden Strecken in ihrer genauen Disposition als solche erkannt werden.

Es handelt sich also jetzt zunächst nur um eine vereinfachte Einstellung. Trotzdem erlaubt diese in den betreffenden Bereichen nicht weniger eine sehr scharfe Beobachtung der zu ermittelnden Parameter. Der Autor nennt diese Analyse das SCHEMA DER DREI LIVELLI (von metrischen Ebenen).

 - b) In einer iterativ vorgenommenen weiteren Betrachtung anhand dieses vereinfachten SCHEMAS DER DREI LIVELLI führt uns die Untersuchung sodann in die "plastische Tiefe" des rhythmischen Gefüges, d.h. zur eigentlichen Betrachtung der Statik der Melodie. Hier werden jetzt zusätzlich zum SCHEMA auch die konkreten Abschnitte der rhythmischen Struktur und Ihre Membren im Einzelnen, u.a. die rhythmische Spannung berücksichtigt. Wir können bei dieser zweiten Analyse des gesamten

Rhythmusverlaufs von der ANALYSE ZUR STATIK DER MELODIE sprechen. Hier wird die Analyse zur STRUKTURIERTEN DARSTELLUNG DES METRUMS vorgenommen: wir könnten auch von den METRISCHEN VERSEN sprechen.

Diese zweite eingehende Analyse in zwei Stufen wird im Zusammenhang der Statik der Melodie behandelt.

3. Die dritte Analyse ist zwar zur Untersuchung von "musikalischen Prosastilen" oder allgemein zur punktuellen Klärung von sehr komplexen, undurchsichtig dicht erscheinenden Stellen der musikalischen Verläufen bestimmt, sie wird jedoch ebenfalls vorgestellt, weil sie einen unmittelbaren Einblick in die elementaren Verhältnisse erlaubt, und höchst feine Vorgänge im Hintergrund und die eigentliche Problematik der unmittelbaren Verarbeitung im Kleinzusammenhang direkt verfolgen lässt. Diese Analyse vermag die elementaren Faktoren schon im Ansatz zu trennen und wird als SPANNUNGSFELD-ANALYSE oder als analoge RASTERPUNKTANALYSE zur Untersuchung von rhythmischen Feldern im Zusammenhang der Akzentik vorgestellt.

Systematisch betrieben, muss die elementare Erfassung in kurzer Zeit eine Fülle von hochinteressanten Erkenntnissen Ergebnissen erbringen. Da eine solche Erfassung eine genuine und nicht-artfremde musikalische Behandlung erlaubt, können die Kriterien abseits jeder Deutung und auch kulturübergreifend zusammengestellt, gehandhabt werden. Die Argumente verlangen geradezu danach, sowohl kulturspezifisch wie allgemein- musikalisch aufgelistet, verglichen, in Darstellungen veranschaulicht und als Information über die Vorstellung und die Ausübung von Kunst und "Handwerk" auch im Zusammenhang mit anderen Kunstgattungen zu Kenntnis gebracht zu werden.

5. Eine alphanumerische SYSTEMSCHRIFT zur Melodie

Es dürfte kaum überraschen, dass mit der wachsenden Einsicht in die vielschichtige musikalische Matrix mit ihren hunderten von Komponenten und Beziehungen eine eigene SYSTEMSCHRIFT ZUR MELODIE entwickelt wurde, wobei sich die uns vertraute alltägliche lateinische Schrift und - zur Verwendung in der Datenverarbeitung im Besonderen – der internationale ASCII-Zeichensatz (American Standard Code for Information Interchange) vorzüglich dazu anboten.

Intern steht die SYSTEMSCHRIFT in unmittelbarer Verbindung mit der beschriebenen Entwicklung in der Forschung. Wie sollten die beobachteten latenten Größen der Melodie bezeichnet und in eine Synthese gebracht werden, wenn nicht über Listen von zugeordneten Symbolen? Die Aufstellungen mussten allerdings anhand der klingenden Wirklichkeit in eigenen Untersuchungen immer wieder korrigiert und einzelne Zeichen modifiziert werden. Der nächste Schritt in Richtung auf einen Vorschlag zu einer genormten und für die Datenverarbeitung zu verwendender Schrift ergibt sich sodann eigentlich von selbst.

Die Beschreibung der SYSTEMSCHRIFT gehört nicht in den Zusammenhang dieser Arbeit, es gilt jedoch zu bedenken, dass sie in sehr vielen Fällen die Beobachtung oder die Festlegung von Größen begünstigt, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht hat - nicht zuletzt wegen einer dadurch gegebenen streng folgerichtigen Straffung und Übersicht in der Betrachtung latenter Vorgänge.

Der Verfasser hat die wichtigsten konstanten Gesetzmäßigkeiten aus den Analysen auch in die Funktionen von Computerprogrammen übertragen, was erlaubt, die Analyseaspekte bzw. die Kompositionskriterien von irgendwelchen einmal in SYSTEMSCHRIFT elementar erfassten Verläufen jederzeit nach Wunsch zu veranschaulichen. Die zu erfassenden Größen können nach Art ihres Auftretens und den Klanggrundlagen direkt entsprechend geschrieben werden.

Die SYSTEMSCHRIFT kann zu allen Arten von musikalischen Untersuchungen und Arbeiten verwendet werden und besteht jetzt vor allem als Verlaufsschrift zur klingenden Strecke. Mnemotechnisch aufgebaut, ist sie leicht zu erlernen, sodann soll jede Art der Darstellung oder Analyse immer übersichtlich bleiben und in dieser alphanumerischen Form selbst jederzeit unmittelbar gelesen werden können. Die grundsätzlich verwendeten Zeichen sind den musikalischen Inhalten, z.B. der bereits beschriebenen partiturähnlichen SYNOPSIS ZUR MELODIE zugeordnet und entsprechen natürlich allen Analysen, Formen und Parametern sowie auch den Symbolen in der Verwendung der herkömmlichen Notenschrift.

Selbstverständlich stellt die SYSTEMSCHRIFT in ihrer heutigen Form der Entwicklung keinen Standard dar. Sie verspricht jedoch, ohne viel Modifikationen eine unmittelbare und eigentlich unbegrenzte Verwendung zu finden¹³³.

Von Computerverfahren zur Verwaltung musikalischer Titel oder von Programmen und Hilfen zur Notenschrift weichen die SYSTEMSCHRIFT und die analogen Programme insofern ab, als es sich jetzt um ein formal-musikalisches, d.h. dem Phänomen und einer jeweils gegebenen Morphe der Musik selbst unmittelbar entsprechendes kongenuines Verfahren handelt, das

¹³³ Im gleichen Sinne als Hilfsinstrument für die dezentrale unmittelbare Arbeit mit musikalischen Materialien oder auch für größere Projekte gedacht ist ein Konverter für die herkömmliche Notenschrift, der z.Z. von einem Naturwissenschaftler zur SYSTEMSCHRIFT entwickelt wird.

erlaubt, musikalische Inhalte selbst d.h. jede Art von Vorgängen, Elementen, Synthesen und Analysen auf diese Weise "direkt" zu verwalten¹³⁴.

Wenn es um das Erstellen von Sammlungen von Verläufen, elementaren Figuren, Rhythmen, Formen geht, sowie auch um eine weitere Handhabung - um Vergleiche von Passagen, Strophen, Versionen, um das Erkennen von Verläufen, von Varianten und von Entsprechungen mit und ohne Ornamentik, in Kleinformen und großen Entfaltungen usf. dürfte es von der Datenverarbeitung her kaum grundsätzliche Probleme geben; die Schwierigkeiten in diesem Bereich bleiben rein musikalischer Natur. Hier zeigen sie jetzt die ganzen einschneidenden Konsequenzen einer qualitativen Erfassung - vor allem bezüglich der notwendigen Immanenten formalen Entsprechungen.

Dank der elementaren Erfassung ist es möglich, traditionelle Verläufe wie irgendwelche klassische Musikstücke in allen Einzelheiten zu schreiben: Ornamentik, Tempi, dynamische Angaben usw., aber nunmehr auch ihre metrischen Zyklen und Gruppen. Mit einer qualitativen Erfassung lassen sich darüber hinaus u.a. die tonalen Kadenzen, die rhythmisch-statischen Strukturen, die ganze Faktur und auch alle Details, z.B. die Stilpartikularitäten der kompositorischen Verarbeitungsansätze, jederzeit direkt einsehen. Wegen der konstanten musikalischen Gesetzmäßigkeiten in den Grundlagen, ergeben sich die einzelnen Größen immer auch in einer unverwechselbaren Trennschärfe.

Eine klingende halbe Minute eines schwierigen vorderorientalischen "Prosastückes" mit vordergründig ausgeprägter Ornamentik sowie allen Details wird mit Text und Anmerkungen zusammen, in SYSTEMSCHRIFT geschrieben, vergleichbar höchstens ein Drittel einer DIN A4-Textseite beanspruchen, wobei die Verläufe in einer eigenen, den musikalischen Vorgängen und musikalischem Denken vorteilhaft entsprechenden Form aufgezeichnet und ergänzt werden können.¹³⁵

¹³⁴ Eine Auswahl von Schreib- und Verwaltungssystemen wurde z.B. von Dr. Christoph SCHNELL in der Zeitschrift «Output», Bibl. [01], 1/1986, pp.37 ss. und 5/1986, pp.51 ss. diskutiert. - An der grundsätzlichen Ausrichtung der Verfahren dürfte sich seither kaum wesentliches geändert haben.

¹³⁵ Zwei Beispiele mögen das Gesagte illustrieren: In beiden Fällen stehen die wenigen Hinweise stellvertretend für lange Listen von konkreten Kriterien, die uns als musikalische Information wegen ihrer völlig unerwarteten reichen Vielseitigkeit überraschen: Sie zeigen, dass die »elementare Erfassung« die einzelnen musikalischen Faktoren trennt und uns unmittelbar konfrontiert mit Art und Weise der wichtigen "handwerklichen" Verarbeitung, mit der betreffenden "Schule" und den verwendeten elementaren Materialien der Faktur.

1. Es gibt wohl im Ganzen kulturhistorisch-syrischen Raum verbreitet, eine Anzahl von Melodien, die besonders konzentriert dicht verarbeitet und in der christlichen Zeit ganz offensichtlich gerne als Vorlagen verwendet wurden - ganze Passagen oder Teile davon werden in den Melodiekompositionen immer wieder direkt verwendet. Um die Kompositionsprinzipien veranschaulichen zu können, hat der Autor eines Tages auch eine von diesen manchmal fremdartig alt klingenden Vorlagen in wesentlicher elementarer Verlaufserfassung aufgenommen, jedoch in der Meinung, es handele sich in diesem Fall um ein gänzlich homogen geformtes Exemplar.

Die Analyse erwies sich als verblüffend: In der unmittelbaren Auswertung durch die Programme zeigte sich, dass die mutmaßlich einheitliche Verarbeitung in Wirklichkeit zwei ganz verschiedenen Erarbeitungsstadien zuzuordnen war. Die sehr ausgeprägten unterschiedlichen Kriterien ließen in diesem Fall keinen Zweifel zu. Die Einzelheiten der technischen Verarbeitung und das Kompositionsverständnis konnten ja jetzt im Einzelnen genau verfolgt werden.

2. Vor kurzem wurde ein afrikanischer Gesang, der in 3 Versionen vorlag und von zuständigen Musikwissenschaftlern als "nicht mehr zu analysierende Kreation" bezeichnet worden war, in weniger als 5 Stunden transkribiert, in die elementare Erfassung übertragen und veranschaulicht. Es stellte sich dabei heraus, dass es sich um ein in seinen wesentlichen Teilen und den entsprechenden Tempi gänzlich festgelegtes Stück handelte, wobei nur bestimmte genau umrissene Stellen "frei", d.h. in einer wie auch in Orient gerne gehandhabten

Die SYSTEMSCHRIFT kann das typologische Handwerk natürlich nicht ersetzen, es kann dieses jedoch unterstützen, wenn nicht sogar richtungweisend orientieren. Im Prinzip kann immer an bereits erkannte Eckwerte angeknüpft werden. Jede vom Analytiker erkannte musikalische Information lässt sich genauso wie etwa Tonstufen unmittelbar aufnehmen - im Modus einer ersten wesentlichen Verlaufsaufzeichnung oder in den Wiederholungen zur exhaustiven Erfassung. Die Verwendung von herkömmlichen Schriftzeichen und diese Konstellation als Verlaufs- und Analyseschrift verleihen der SYSTEMSCHRIFT auch eine wirkliche Portabilität, d.h. dass sie sich zu systematischen Einzelarbeiten ebenso eignet wie zu übergreifenden Anwendungen und größeren gemeinschaftsbezogenen Projekten. Weiterführende und größere wissenschaftliche Arbeiten könnten dem Verfahren selbst die Bedingungen einer Norm verleihen.

Variationstechnik ausgeführt wurden - die Strukturtöne bleiben dabei quantitativ fest, sie werden jedoch oft anders umspielt oder ihre logische Aufeinanderfolge ist umgestellt.

Die tonalen und rhythmischen Kompositionsansätze waren in konsequenter und zugleich geistig würziger Weise verwendet: Vorbereitete und lange eingehaltene "Kanäle" zu tonalen Kadenzien - mit z.T. bewusst irreführenden "falschen Kadenzien" - dazu als Kontrast gezielt punktförmige Modulationspassagen mit angesprungenen Terzen, Quarten, Quinten, Sexten; das Ganze, trotz einer aussparenden Ökonomie immer voller Überraschungen.

Was im Hören als beliebige Agogik erschien, erwies sich in der analytischen Betrachtung als äußerst geschickte Verwendung von zwei elementaren Bewegungsprinzipien "hart" und "weich". Es ist für unser europäisches Musikverständnis schwer vorzustellen, dass bereits auf der Ebene der "letzten zeitlichen Orientierung" des Musikers, also ganz im Hintergrund, zwei Bewegungsmodelle immer schon präsent sein können und den Bewegungsablauf auf diese Weise konstitutiv vorprägen - entweder als einseitig harter oder als weicher Bewegungsfaktor, oder, in vielfacher Mischung nach einem der beiden Extreme hin.

Die Statik der Rhythmusstruktur erwies sich als von einer souveränen und zugleich spielerischen, die elementaren Formen und Bewegungsmomente dominierenden Art. Es handelt sich insgesamt um eine einzigartige Komposition - Bezeichnung die ihr übrigens auch von den ausführenden und übermittelnden Musikern gegeben wurde.

Dies sind nur einige Hinweise. Es ist klar, dass uns die fremdartigen Gegebenheiten hier auf eine andere Welt des Musikverständnisses verweisen: die verwendeten Techniken werden sich in dem betreffenden Kulturraum aber auch anderswo finden, und sie müssen aus Überlieferungen von z.T. sehr alter Gepflogenheit stammen.

6. Entwicklungen zur differenzierten Darstellung im Notenbild

a) In unmittelbarer Verbindung mit dem Vorstoß auf die festen Gegebenheiten rhythmischer Strukturen steht auch das Bemühen um eine den Erkenntnissen entsprechende differenzierte Darstellung im Notenbild. Versuche zu einer solchen Darstellung im überlieferten herkömmlichen Notenbild gab es schon von Anfang an, und sie gehen, wie beschrieben von den Arbeiten von Marius SCHNEIDER aus. Die Anstrengungen um die Erfassung der Grundlagen und eine adäquate Darstellung im Notenbild stehen in einem engen Zusammenhang zueinander.

Die Arbeit der Annäherung an die klingende Wirklichkeit verlangt immer mehr eine in ihren sich ausbreitenden Verästelungen genauer differenzierende Bestandsaufnahme. Im Zusammenhang mit der eigens entwickelten SYSTEMSCHRIFT ZUR MELODIE gelang es denn auch, einen kompakten Zeichensatz zu entwickeln, der von einer ersten korrekten und nicht-verfälschenden Skizzierung der Bewegungsfaktoren bis zu sehr genauer Darstellung aller beobachteten Vorgänge reicht.

Um *fein nuanierte Ausprägungen traditioneller Melodien* möglichst präzise darzustellen, hielt sich der Verfasser an ein oberstes Prinzip, nämlich die Gegebenheit der überlieferten klassischen Notenschrift möglichst genau zu respektieren und jeweils nur die sich als abweichend bzw. neu ergebenden Unterschiede dazu zu entwickeln. Trotzdem entstand ein Satz von rund 200 Zusatzzeichen.

Die Notenschrift dient ebenso zu Notizen wie zu wesentlichen und endgültigen Festlegungen. In der Feldforschung z.B. wird sie zu ersten Aufzeichnungen immer schon von Anbeginn an verwendet, wie sie auch am Schluss als fertiggestellte Transkription, zur Information über die erfasste Klangwirklichkeit dient. Nun kann eine Begründung für die Verwendung oder Nichtverwendung von Zeichen natürlich nicht aus einem Gefühl oder Gespür für Vorgänge hergeleitet werden. Sie ergibt sich aufgrund von Erkenntnissen und Zusammenhängen aus den latenten Ordnungen in der Klangwirklichkeit selbst.

In der Erschließung der Grundlagen mussten die Zusatzzeichen immer wieder angepasst, modifiziert werden - sie hatten den einzelnen Schritten der verfeinerten typologischen Erfassungsarbeit zu entsprechen. Auch war in der Entwicklung ein breitgefächertes Anwendungsspektrum ständig zu berücksichtigen, welches von den Kleinstformen bis zu den klassischen großen Entfaltungen reicht. Dazu wurde natürlich eine immer gute Lesbarkeit verlangt, ein übersichtliches ausgewogenes Design wie auch eine Ökonomie in der Verwendung der Zeichen.

Von der Beachtung der tragenden Hintergründe her kann das überlieferte Notenbild - ohne auch nur das Geringste an Qualität einbüßen zu müssen - heute eine konsolidierte neue Begründung bekommen, die auf der Anwendung von objektiven musikalischen Gesetzen beruht. Aus der Beschäftigung mit den Grundlagen erscheint, die Schrift sogar eher als ein Ergebnis denn als Träger - aber dennoch als eine notwendige Konsequenz in der differenzierten und strukturgemäßen Erfassung und Darstellung von abgestimmten fundamentalen Gegebenheiten musikalischer Natur und Äußerung.

b) Erst in den letzten Jahren gelang es, Kriterien zu schaffen, wonach sich *ein kompakter Satz* von wesentlichen *Zeichen zur Notenschrift* einerseits, und eine weitere Reserve von besonderen Zeichen für partikuläre Anwendungen und Nuancen andererseits aufteilen ließen.

– Der Satz der wesentlichen Zusatzzeichen wird im Zusammenhang der Statik der Melodie vorgestellt.

1. Wir können die entsprechend darzustellenden relevanten grundlegenden Größen in Kategorien aufteilen wie in der Folge dargestellt:

Zur nachfolgenden Aufstellung: In dieser Liste stehen unten zunächst die wichtigsten Träger der rhythmischen Strukturen von Verläufen. Diese Eckwerte des Rhythmus sind (aufsteigend gelesen) u.a. gefolgt von den wichtigen metrischen bzw. sogenannten konkreten Gruppen. In dieser aufsteigenden Folge und bis zu den Einzelschlägen oder Sonderimpulsen werden die klingenden musikalischen Momente immer mehr zu partikulären Erscheinungsweisen mit immer weniger Breitenwirkung. Von dort weg weiterhin aufsteigend, ist die musikalische Bewegungsnatur (siehe den nachfolgenden Absatz 2) dargestellt. Diese Momente des attributiv-geistigen Bezuges bekommen jetzt ihrerseits aber immer mehr Breitenwirkung, bis sie schliesslich in die Aspekte der Einteilung der syntaktischen Bereiche im Großen verlaufen.

Die Kategorien der Zeichen zur Notenschrift - wir unterscheiden die Zeichen:

[von unten nach oben betrachtet]

- für syntaktisch-logische Aufteilungen im Großen
- für die qualitative Bezeichnung und Aufteilung von Gruppen
- für die Natur von Einzelbetonungen
- für partikuläre Schläge und Sonderimpulse
- für einzelne Einheiten von Schlägen (mit besonderer Ausprägung des Intensivgefälles)
- für metrische Gruppen und sogenannte konkrete Gruppen
- für zusammenhängende musikalische Aussagen mit besonderen vorausgehenden Trennungsimpulsen
- für metrische Groß- und Binnenzyklen und musikalische Großzusammenhänge

Diese Darstellung des Ganzen in chiastischer Inversion in Form eines X, muss beibehalten werden, weil die beiden Extreme, nämlich die metrisch-kadenziellen Großzusammenhänge (unten) oder aber die syntaktische Großeinteilung (oben), sich nur zuweilen decken. Wir müssen sie grundsätzlich als voneinander differierend betrachten. In der musikalischen "Prosa" konkurrieren sie zu gelegentlich erheblichen Abweichungen. In der klingenden Wirklichkeit bilden die metrischen sowie die konkreten Gruppen aus dieser Rangordnung jeweils eine komplexe "Mitte", wo die Verflechtungsvorgänge der musikalischen Bewegung auf verschiedene Weise im Vordergrund, gleichsam im Verhältnis 1:1 beobachtet werden können.

2. Die **Aspekte der musikalischen Syntaxe und der Bewegungsnatur** bedürfen einer besonderen Erläuterung. Sie geben einen weiteren Einblick in die oft als erheblich, wenn nicht wesentlich erscheinenden qualitativen Unterschiede in der Morphe des Rhythmus. Es wird gelegentlich unumgänglich sein, bestimmte als wichtig erkannte Aspekte im Notenbild

festzuhalten; vor allem aber fließen die Erkenntnisse über die Natur von musikalischen Vorgängen und über grundlegende größere Zusammenhänge und partikuläre Eigenschaften in die Kategorien der Zeichen zur Notenschrift ein. Die Verwendung vieler Zeichen erfährt erst von ihren charakteristischen musikalischen Bewegungs- und Ausdrucksvorgängen her eine eindeutige Klärung.

Alte überlieferte Melodien zeichnen sich oft durch sehr stark ausgeprägte typische Bewegungsmomente aus. Ihrer Bewegungsnatur gemäß und ihrer jeweiligen Breitenwirkung entsprechend lassen sich die einzelnen musikalischen Vorgänge auf allen Stufen in »Charaktere« aufteilen. Es gibt eine sehr grosse Anzahl solcher Bewegungs- und Ausdrucks-Charaktere. In den nuancierten musikalischen Prosastücken von traditionell altsyrischen madroshe' z.B. und in den wohl sehr alten Miniaturen und den litaneiartigen orientalischen Reihungsgesängen allgemein finden wir sie besonders häufig.

Obwohl, wir es hier wiederum mit einer geradezu unüberschaubaren Vielfalt des musikalisch gestaltenden Ausdrucks zu tun haben, lassen sich die charakteristischen Bewegungsvorgänge von den drei Grundkategorien der Bewegungsnatur her in etwa gruppieren:

in:

- zeitlich-lineare, in
- spannungsintensive und in
- akzentisch-kadenzielle

Vorgänge.

Im typologischen Teil werden diese Kategorien erläutert und immer wieder zugrunde gelegt.

Beispiele für linear-zeitliche Charaktere der musikalischen Bewegung:

Nur zur zeitlich-linearen Bewegungsnatur allein gehören etwa über- oder untergeordnete reguläre Anfänge, rhythmische Sequenzierungen, starke schwächere bzw. zugeordnete Weiterführungen, proklitische, in Balance befindliche, enklitische Bewegungsmomente, der klar ausgeprägte oder flüchtig erfolgende »Aufbruch« in Strophenteilen, die vorweggenommene und nur scheinbare Ankunft oder die reale Ankunft am Ende von Abschnitten und von Strophenteilen, der immer wieder auftretende singuläre »Durchbruch« zu vorhandenen oder auch nichtvorhandenen Neuansätzen in

den Schlüssen von Abschnitten, Strophenteilen, Strophen, Stücken.

- Als rein "linear" verlaufende Momente gehören dazu entfernt auch spezifische Charaktere der Richtung, nach oben, nach unten, gehaltene, zurückgeholtene, niedergehaltene Bewegungsmomente usf.

Die Charaktere von allen Grundkategorien zeitlich-linear, spannungs- intensiv und akzentisch-kadenziell kommen auf jeder Ebene der musikalischen Bewegung und des Ausdrucks vor und existieren oft in verschiedensten Mischungen, Häufungen, Kombinationen jeweils auch zugleich. In der ANALYSE ZUR STATIK DER MELODIE gelingt es, die unverwechselbar dominante Charakteristik einer ganzen Reihe von wesentlichen musikalischen Größen eindeutig festzustellen. Dies liegt in den typischen Verlaufseigenschaften des Metrums begründet. Die rhythmischen Verläufe folgen einer ihnen innewohnenden Tendenz, sich in

einander jeweils ergänzenden Rhythmusebenen auszufalten. Dadurch wird die Disposition des Metrums apparent, und die Arten von sich entsprechend verfeinernden rhythmischen Aufgliederungen.

Zweiter Teil

WESENTLICHE ELEMENTARE FAKTOREN

DER MELODIE

Fünftes Kapitel

V. ELEMENTARE FAKTOREN DES ZEITVERLAUFS

(Vielverwendete melodietypologische Begriffe, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung sind, werden in der Folge wiederholt in Winkelklammern gesetzt, z.B. <Zählschläge>, <Zähleinheiten>, usf.: in den ausführlichen Erläuterungen werden sie jeweils im Einzelnen behandelt.

1. Festlegung der konstitutiven Bewegungsquantitäten

Die genaue Festlegung von Bewegungsquantitäten scheint für jede weitere elementare Erfassung zu einer Bedingung zu werden. Es ist klar, dass bei der Betrachtung einer Melodie zuerst die Tonstufen im Vordergrund der Aufmerksamkeit stehen. Am äußeren Erscheinungsbild einer vorgetragenen Melodie sind sie das auffälligste Merkmal. Dies gilt nicht nur für die westliche Kunstmusik, auch in der Erschließung traditioneller Musik werden wir natürlich immer zuerst die Tonstufen und ihre entsprechende Werte aufzeichnen. Die herkömmliche Notenschrift erlaubt eine präzise Darstellung von Tonstufen, Notenwerten, Ornamente.

Nun ist aber eine auf herkömmliche Weise ausgeschriebene Melodie nicht etwa eine geeignete Vorlage, um Betrachtungen über die latenten tragenden Komponenten anzustellen. Wie gesagt, können im Fall der altsyrisch- traditionellen Musik heute im Prinzip nur die Tonstufenaufgezeichnet werden, was zwar eine Information über den Tonverlauf ergibt, aber wir haben es dabei trotzdem nur mit einer Art Epidermis der Melodie zu tun. Andere latente strukturellen Gegebenheiten sind es, die die apparente Oberfläche tragen. Und zu diesen Faktoren muss erst ein Zugang gefunden werden. Von den Zusammenhängen der rhythmischen Komponenten her ist die Fragestellung klar: Es kann in der Erschließung irgendwelcher Verläufe nicht im Voraus feststehen, wie der Rhythmus genau geschrieben werden soll, dies muss jeweils erst geklärt werden. Das Notenblatt ist eine Art Output - eine zusammenfassende Aufgabe von Ergebnissen, welche aus vorausgegangenen notwendigen Analysen feststehen.

a) ANALYSE DER "PERLENSCHNUR" - eine erste Untersuchung:

Eine analytische Betrachtungsweise der tragenden Faktoren bietet sich nun bereits im Rahmen einer ersten Stufe der Untersuchung an. Dabei beschäftigt sich unsere Aufmerksamkeit aber nicht mit geschriebenen Noten, d.h. mit gebundenen oder pausierenden Zeitwerten, sondern mit den "subkutanen" Berührungspunkten des unmittelbaren Hintergrunds. Die späteren Ausführungen werden noch Gelegenheit bieten, dies ausführlicher zu beschreiben, - siehe unter b - der Vorgang sei jedoch schon kurz skizziert:

Die erste Annäherung an eine gegebene Klangstrecke geschieht über Einzelschritte, welche den <Zählschlägen>, den im Arbeitsfall "kleinsten gemeinsamen Hauptnoten" zugrunde liegen:

Die Hörkriterien erlauben uns, in der klingenden Strecke *Kristallisierungen der rhythmisch-zeitlichen Bewegung* zu erkennen. Diese lassen sich als binäre und ternäre <Zähleinheiten> bestimmen, wobei die einzelnen <Zahlschläge> dieser kleinen Zweier- und Dreiergruppen trotz der Einheit immer ihre besonderen eigenen Charakteristika zu bewahren.

1 1 // 1 1 1 (1 = <Zählschläge>)

Um die Zeitwerte festzulegen, spricht die Musiklehre von "Pulseinheiten" und sodann von Atemeinheiten¹³⁶. Wir werden uns grundsätzlich an einem Achtelwert für einen <Zählschlag> orientieren. "Orientieren" will heißen, dass <Zählschläge> selbst keine festliegenden Zeitwert haben. Wir werden z.B. innerhalb der Stücke sehr häufig verschiedene Grundzählzeiten finden. Wir werden auch sehen, dass es zu den natürlichen musikalischen Fähigkeiten zu gehören scheint, jederzeit und oft sogar in äußerst rasch abwechselnden Sukzessionen, von einer auf eine andere Ebene des "Zählsens" überzuwechseln. In den verbreiteten, spezifischen und litaneiartigen reihenden alten orientalischen Stücken des Erzählens, Unterweisens, Gott bzw. die Gottheit Anrufens, dürfte der Grundzählwert meist einem Achtel entsprechen¹³⁷.

¹³⁶ Vgl. z.B. Kurt Johnen: «Allgemeine Musiklehre», Bibl. [JO], p.9

¹³⁷ Vor dem Hintergrund von solchen altorientalischen, im spontanen Ausdruck reihenden Melodieverläufen und ihren Grundzählzeiten, müssen uns die Impulse der episch breiten, feierlichen hymnischen Formungen bereits als Komposita von Bewegungsquantitäten vorkommen - z.B. in der Arda, dem Nationaltanz der Männer in Saudi-Arabien. Dort geschieht unverkennbar auch in der Musik, was die überlieferten alten Gesten ausdrücken: In einer Grundstimmung "seltsam verklärter Nüchternheit" werden zu stets erhobenen Säbeln und harmonisch abgerundeten Bewegungen voller Anmut, die aus der Gemeinschaft hervorgebrachten lange hintragenden Impulse auf natürliche Weise »gehoben« gesungen - in halben oder abwechselnd in entsprechenden punktierten Viertel-Notenwerten.

Diese «'al-'arda» wird vom Autor auch deshalb erwähnt, weil sie in ihrer ganzen Art der Verarbeitung - natürlich nicht als eigenständige Melodie - eine sehr hohe Verwandtschaft zu Gesängen des kulturhistorischen syrischen Westens aufweist. Vor allem dem Norden des Libanons, wo es u.a. auch eine Melodie gibt, die von den maronitischen Bauern zu allen erdenklichen Gelegenheiten gesungen wird: Der schwerfällige breite, fast schleppend hinkende Dreierrhythmus von - nach unserer Vorstellung - dreimal zwei plus ein Viertel wird dabei immer wieder abrupt abgebrochen und an diesen Stellen ein einzelner abgerissener Viertel plus eine Viertelpause eingeschoben. In einer der gut ausgestatteten Traditionen allein ist sie dem Autor unter neun verschiedenen liturgischen bzw. literarischen Namen und Formbezeichnung bekannt, u.a. aks bo'wto' «dmor(y) Ya'qwb», als sw̄gyto' «dmor(y) 'Yshoq», als «'pyosto'», um nur die bekanntesten zu nennen. In einem «sgy hašæ'y » kommt sie auch als zusammengesetzter Grundgesang vor. Rein musikalisch betrachtet existiert sie in dieser Überlieferung im kirchlichen und außerkirchlichen Bereich trotz ihrer vielen Namen als ein Gesang in insgesamt fünf gering voneinander abweichenden Versionen.

Man könnte in diesem Zusammenhang sehr viele andere in der Faktur unmittelbar verwandte Gesänge Arabiens anführen. Vgl. z.B. den einen Gesang aus der Gegend am Persischen Golf (eine Schallaufnahme und Transkription von P.R.OISEN), der bei Amnon SHILOAH zitiert wird und sogar eine gewissen Mittelstellung zwischen den beiden andern erwähnten Stücken einnimmt - vgl. Bibl [SA], p. 532 Beispiel 10.

In den altsyrischen und syrisch-traditionellen Überlieferungen gibt es ein mit der linguistischen Silben-Gemination verwandtes und gern als "typisch syrisch" bezeichnetes Aufteilen der Zeit in diminuierten Werten. D.h., dass jetzt z.B. zwei Sechszehtel anstelle eines Achtels- im nachfolgenden Kontext wird dies noch ausführlich behandelt. Wir können bei den Altsyrern die Grundzählwerte auch von dieser Art der Ausführung herleiten. Sodann entspricht der Achtelschlag als prinzipielle Grundzählzeit in altsyrisch-traditionellen Überlieferungen dem gemeinsamen Zählpunkt von bestimmten alten madroshe'-Lehrgesängen und ebenso von mutmaßlich sehr alten komponierten Kleinstformen unter den Grundgesängen.

Bei dem determinierenden Vorgang der Festlegung der Bewegungsquantitäten gehen wir letztlich immer von den Grundlagen selbst aus. Die ersten Gruppierungen der <Zähleinheiten> zeichnen sich von einer konkreten gegebenen Rasterpunktfolge her ab. Mit etwas Erfahrung lassen sich die Grundzählwerte der <Zählschläge> in den Verläufen genau verfolgen und festlegen. Wir erhalten dabei nämlich immer eine eindeutig gegebene spezifisch musikalische Rasterung, die wir nunmehr als unseren festen Untergrund und als Ausgangspunkt betrachten können. - Die genauen Kriterien einsichtig zu begründen, wonach wir die Kristallisierungen von binären und ternären <Zähleinheiten> herleiten können, geht allerdings nur mit Hilfe der schwierigen Analyse von <rhythmischem Felder> (wie im Zusammenhang mit der Akzentik behandelt wird).

Die <Zähleinheiten> können aufgrund einer besonderen charakteristischen Hervorhebung des jeweils ersten Schlags - in dessen "Schatten" die anderen erfolgen - aus den Verläufen herausgeschrieben werden. In ihrer Abfolge, in der Übersicht des größeren Zusammenhangs ohne Bindungen punktförmig, aber auf diese Weise gruppiert betrachtet, erscheinen sie sodann im Bild einer mehr oder weniger regelmäßig verlaufenden Perlenschnur.

"PERLENSCHNUR" DER BINÄREN UND TERNÄREN <ZÄHLEINHEITEN>

[fig.1]

Die Lage der <Zähleinheiten> ist allerdings nicht immer unmittelbar evident, da oft geringe akustische Täuschungen die Zuordnung der einzelnen <Zählschläge> zu ihrer respektiven Einheit verschleiern. Einzelne <Zählschläge> können z.B. durch eine ausgeprägte rhythmische Eigenständigkeit bildlich gesehen "weit von ihrer Einheit" entfernt, in die Nähe einer darauffolgenden Einheit gerückt" sein, oder die hartnäckige Trägheit im Hören assoziiert im schnellen Wechseln zwischen binär und ternär falsch, indem sie die Zugehörigkeit zu den Einheiten vertauscht-verwechselt.

Ebenso sollte uns das hier wiedergegebenen Bild der "PERLENSCHNUR" nicht über die Tatsache hinweg täuschen, dass musikalische Prosa oder - um einige der häufig wiederkehrenden allgemein immer schwierigen Stellen zu nennen - Anfänge von Stücken, Strophen, Abschnitten, Übergänge, lange gehaltene Schlüsse, dichtgefügte Ornamente oder rhythmisch besonders gestaltete Passagen oft mühsam zu rekonstruieren sind, und abgesehen

Alle drei Gesänge weisen sowohl in der Art ihrer Melodieführung innerhalb einer Terz bzw. Quarte wie auch in ihrer kompositorischen Verarbeitung eine hohe Verwandschaft auf. Es handelt sich um Stücke, die wie "aus dem Teig" sind, und die trotz ihrer sowohl rhythmischen wie tonalen Eigenständigkeit aus derselben meisterlichen Melodie-Manufaktur stammen könnten - was natürlich in Wirklichkeit so kaum der Fall ist.

davon, fremde Kulturen, schlechte Aufnahmen usf. auch immer noch unverhoffte besondere Schwierigkeiten bereiten können.

Man könnte im Vorderen Orient vielleicht manchmal versucht sein, sich mit ungefähren Zählzeiten zu begnügen, gäbe es da nicht die Forderung, dass wir z.B. in den traditionell überlieferten altsyrischen Kultur-arealen die genaue Rekonstruktion von musikalischen Prosastücken sehr dringend benötigen, um uns überhaupt ein Bild von den musikalischen Formen nach Art der uns z.B. aus Morḥ und Kfar-Sghāb überlieferten alten Erzählweisen zu machen. Der Autor meint hier den Vortrag von lokalen Poetinnen und Erzählerinnen. Hier könnte im Gegensatz zur Musik die rein literarische Forschung bereits fortgeschritten sein¹³⁸.

In der folgenden Darstellung, Fig.2, welche die unmittelbare Fortsetzung des Beispiels von Fig. 1 zeigt, scheint sodann ein anderes, im Orient wohl sehr verbreitetes Phänomen durch. Mitten in dem musikalischen Prosastil des Rahmens eines madrosho'-Gesanges - das sind hier dieselben «mele' d'-wsiya'» der antonianischen Syro-Maroniten des Libanon - ist eine stilisiert gestaltete Passage eingewirkt und im Ganzen nach der Art eines Zitats verarbeitet. (Vgl. das Beispiel in Notenschrift, Fig.)

IN "PROSAVERLAUF" EINGEWIRKTE STILISIERTE PASSAGE

(Beispiel in Fortsetzung von Fig. 1)

M.M. 1/4=112 (Der <Zählschlag> 1 entspricht hier normalerweise einem Achtel; innerhalb der Anführungszeichen jedoch einem Sechsdezimalen)

(A) B Tempo II° (1/4=102)

_1 11 / 11_1 111 // "ll ll ll qll ll ll" /

Tempo I°

"ll ll _1" v11_1 111 /11 11 etc.

[Fig.2]

Erläuterung der verwendeten Zeichen: (vgl. dieses Beispiel in Notenschrift, Fg.)

Die <Zählschläge> sind in binäre und ternäre <Zähleinheiten> gruppiert. Das Zeichen / wird für den Taktstrich und // für den Doppelstrich verwendet. Das Zeichen q in der ersten Zeile von

¹³⁸ In seinem «Le Parler Arabe de Kfar-Sghāb» hat P. Henri FLEISCH u.a. Transliterationen aus einem der Dörfer vorgestellt (vgl. Anm. 23) Die typische Vortragsweise besteht darin, den Parlandostil bzw. das rezitierende Erzählen immer wieder in stilistisch festgeprägte Melodiefiguren einmünden zu lassen. Die publizierten Texte allein enthalten natürlich keinerlei Aufschluss über das, was in der Musil geschieht, und nur genaue musikalische Rekonstruktionen werden uns helfen, diese alten Arten des Erzählers angemessen aufzuschlüsseln (vgl. auch Anm. 68)

Strophenteil B steht für eine intensive Gruppen-Kompressionsbetonung, das Zeichen v in der zweiten Zeile für eine normale Aufteilungsbetonung vor binnen-metrischen Gruppen, die wie in Balance zum vorgehenden Zusammenhang hinzugefügt erfolgen. Das Behelfszeichen _ weist nur auf die Zugehörigkeit eines <Zählschlags> zu seiner <Zähleinheit> hin und hat ansonsten keine weitere Bedeutung.

In unserer Darstellung ist die eingewirkte Passage als proportioniert angeordnete zweimalige ternäre Verkettung von binären <Zähleinheiten> zu Beginn des zweiten Strophenteils B des Gesanges zu finden und ist durch Unterstreichung hervorgehoben. Die in Anführungszeichen gesetzten beiden ternären Gruppen von binären <Zähleinheiten> "ll ll ll qll ll ll" erscheinen als vom vortragenden Musiker bewusst detailliert und wie ausgezählt gestaltet und sind mit einer dichten Ornamentik versehen. Die ersten beiden <Zähleinheiten> sind in Wirklichkeit pausierende Schläge und die nachfolgende Gruppe "ll ll _l" ist schon Übergang zum später wiederum aufgenommenen gemischten erzählenden Stil im Tempo I°.

Solche hervorgehobenen, stilisierten und mit einer besonders reichen Ornamentik versehenen Passagen sind natürlich äußerst stark verbreitet, und diese besonders dichte musikalische Ausdrucksweise finden wir als Hervorhebung auch in ... korrigiert überlieferten Stücken.

Die Rekonstruktion des Anfangs der besonders gestalteten Stelle von Fig.2 ist weniger problematisch als ihr "sich verflüchtigender" Schluss. Der Anfang fällt mit dem Beginn der zweiten Periode B des Stückes zusammen und ist von daher eher leicht festzulegen, während das Ende fast nahtlos wiederum in den erzählenden Stil übergeht, was in der Rekonstruktion einige Mühe bereitet: Hier finden wir jetzt einen minimen Sprung und damit verbunden einen geringen Tempowechsel vor (siehe im Tempo II° die Rückkehr zu Tempo I°) ¹³⁹

Wir haben es bei der Analyse der "PERLENSCHNUR" trotz aller Schwierigkeiten mit einer relativ einfachen aufschlussreichen Übung zu tun, die schon deshalb willkommen ist, weil sie einen determinierenden Klärungsprozess einleitet. Korrekt gehandhabt schafft sie die Grundlage für die weiteren Untersuchungen.

Wenn wir uns die unmittelbar tragenden Berührungspunkte des Melodieverlaufs, die <Zählschläge> als in <Zähleinheiten> gruppiert betrachten, so erhalten wir dadurch eine "quantifizierte" qualitative Einstellung der Zeit. Wegen der Bewegungsquantitäten ist der tonale Bezug so in unwiderlicher Weise festgelegt - von der klingenden Wirklichkeit her ist er in rhythmisch herausgearbeitete, regelmäßige, unregelmäßige und auch gegensätzliche Merkmale aufgegliedert. Im Zusammenhang der Betonungskräfte wird zu zeigen sein, wie

¹³⁹ Die altsyrischen Melodiekunst scheint sich oft alter Vorlagen zu bedienen - so legen es jedenfalls die häufig unterschiedlich paraphrasierten Ausführungen in Strophen von komponierten Stücken nahe. Genaue Rekonstruktionen sind notwendig, um die Vorgehensweise dieser Kunst erschließen zu können. In unserem Fall der «mele' d'wsya» - jenes Gesanges, der in Fig.1 und 2 zugrunde liegt und in mehrerer, "geringfügig abweichenden" Versionen überliefert ist - gibt es innerhalb der eingewirkten Strophen zusätzlich immer eine Entwicklung, die von einem musikalisch gemischten narrativen Stil bis zur festen Formung je an den Höhepunkten dieser "Strophen" geht. Die Übergänge der stilistischen Verarbeitung können sehr gut rekonstruiert werden. Wie es in der Improvisation natürlich häufiger vorkommt, gehen auch in dieser in der wesentlichen festgelegten Verwirklichung die ausführenden Musiker zunächst von einer eher lockeren Konzeption aus, um aber sodann zu einer rhythmisch tonal strafferen Form zu finden. Das Stück ist im Ganzen in einen narrativen Rahmen gefasst. Die eingewirkten Strophen wirken jeweils zum Schluss wie die Teile von gänzlich festgeprägten Grundgesängen. Die kompakte Formung zu den Höhepunkten hin wird aber nur allmählich erreicht und jedes Stadium der Entwicklung hat in den Strophenähnlichen Teilen jeweils seine genauen Entsprechungen. Eine ganz außergewöhnlich kunstvolle Behandlung, wenn man bedenkt, dass uns diese Art rein oral überliefert ist.

diese Festlegung auf grundlegende elementare Bausteine der Bewegung, für die qualitative Erfassung einen ersten dezisiven Schritt darstellt. Von hier weg kann nämlich später nicht nur eine, sondern gleich eine Anzahl von unterschiedlichen Stufen der Betonung bestimmt werden. Aus der Perspektive der rhythmischen Bereiche gesehen, ist dies eine entscheidende Voraussetzung für alle weiteren Analysen.

Obwohl wir fein verästelten Betonungsgefüge noch nicht berühren, erhalten wir mit den <Zähleinheiten> bereits die grundlegenden allgemeinen rhythmischen und tonalen Bausteine. Im konkreten Heranarbeiten von <Zähleinheiten> wird der als ungebunden frei vermutete Melodieverlauf in seinen ersten wichtigen rhythmischen Eckpunkten festgelegt. Es ist faszinierend festzustellen, wie durch diesen ersten analytischen Eingriff, die tragenden Berührungs punkte der Grundverbindungen des spezifisch musikalischen Gewirks zum Vorschein kommen.

Bei genaueren Untersuchungen kommt es oftmals vor, dass "die beiden Raster" des Textes und der Musik einzeln verfolgt werden müssen, denn wie soll sonst festgestellt werden, wann ein Sprachsystem und wann die Musik sich gegenseitig beeinflussen oder dominieren und wie das konkret geschieht.

Wir gehen immer von einem musikalischen Standpunkt aus. Texte müssen sich auch von dem ihnen innewohnenden musikalischen Rhythmus her betrachten lassen, und wir können im Zusammenhang der Musik nicht nur Silben und Phoneme eines dazugehörigen Textes untersuchen; von einer musikalischen Betrachtungsweise aus benötigen wir die genauen Werte der Aufteilung: die musikalischen Grundzähleinheiten, die Pausenwerte - und dort wo es um genaue Vergleiche geht eigentlich den Sprachrhythmus in seinem ganzen elementaren Aufbau.

b) Von einem sehr fein unterscheidenden, streng analytischen Standpunkt aus erscheint das klare Bild von festliegenden <Zähleinheiten>, wie wir es in der Analyse der "Perlenschnur" gewonnen haben, wiederum als undifferenziert grob. Darnach erhalten wir mit den <Zähleinheiten> im Prinzip zwar die wesentlichen Träger des Verlaufs, aber diese Bausteine selbst sind wiederum in ein sie tragendes und noch weitgehend latentes Umfeld von vielerlei weiteren elementaren Faktoren eingefügt. Aus der sehr, eingehenden analytischen Betrachtung heraus, hebt sich die Zeitaufteilung, welche einem Stück zugrunde liegt, in konkreten musikalischen <Grundrasterstrecken> von der physikalischen Zeitaufteilung des "absoluten" Rasters graphisch betrachtet immer wieder in ungleichen Dehnungen und Verengungen ab¹⁴⁰

¹⁴⁰ Noch etwas genauer betrachtet, erweist sich die konkret organisierte musikalische Zeitaufteilung als ein Nacheinander von Kleinststrecken, von <Grundraster-Kurzstrecken>, deren Übergangsphasen organischen Gesetzen zu unterliegen scheinen. Der Vergleich mit den Übergängen beim Schrittwechsel drängt sich auf: Dem genauen Einschnitt, wo sich der Übergang von einer Schrittart zu einer andern vollzieht, gehen irgendwelche wenigstens geringe beschleunigende und verzögernde Momente, Schwankungen oder Unebenheiten voraus. Der Übergang ist, wie auch immer, durch eine Vorbereitungs- und Reaktionsphase gekennzeichnet. - Man könnte dies am Beispiel eines konkreten Schrittwechsels von einem flach verlaufenden auf einen plötzlich steil ansteigenden Weg veranschaulichen - etwa an einem Übergang von 130 Schritte auf weniger als 70 Schritte pro Minute. In der Musik haben die Übergangsphasen ihre deutlich gekennzeichneten Merkmale der Vorbereitung und der Reaktion, und die konkreten Einschnitte in den Übergängen und zwischen den unterschiedlichen Kleinststrecken sind in diesem Fall spezifischen musikalischen <Trennungen>.

Die <Grundraster-Kurzstrecken> liefern die eigentlichen Kriterien zur Beurteilung der konkreten Zeitverläufe, sie sind die zwar immer wieder veränderten aber grundlegenden elementaren Messstrecken. Sie liegen immer eindeutig fest, weil sie durch die spezifischen <Trennungen> abgegrenzt sind. Elementare <Trennungen> gehen

In der Notenschrift schematisieren wir die in der klingenden Realität konkret gestaltete Aufteilung und legen als musikalische Aufteilung einander entsprechende Abstände zugrunde. Wir verteilen die Folge der Hauptnoten der musikalischen Grundstrecke. In einer sehr genauen Analyse gehen wir auch von der konkret gegebenen zugrundeliegenden musikalischen Strecke aus, im Gegensatz zu schematisch festgelegten Notenabständen treten jetzt aber gerade die Unterschiede der Raffungen und Dehnungen besonders hervor.

Die RASTERPUNKTANALYSE, welche im Zusammenhang der Akzentik vorgestellt wird, ist es im Rahmen eines <konkreten Ausschnitts> möglich, diese Abweichungen zu betrachten

von minimen geistigen und nur aufgrund von qualitativen Unterschieden festlegbaren Einschnitten bis zu realen Pausenwerten.

Die gewollte stilisierte Gestaltung spielt sich auf einer relativ groben vordergründlichen musikalischen Stufe ab. Die Gestaltung in "Prosastücken" ist bedeutend schwieriger zu verfolgen; es treten ganz andere zeitliche Fluktuationen auf. Schon die Sukzession der einzelnen Zähschläge muss oft mühsam aus der konkreten Rasterpunktfolge rekonstruiert werden. Hier bedarf es der eingehenden Berücksichtigung der maßgeblichen latenten Kriterien. So ist in der Analyse von "Prosaverläufen" und zur Beurteilung schwieriger Stellen u.a. die Kenntnis der genauen Lage der <Grundraste-Kurzstrecken> erforderlich.

8. Movimento Musicale: Liste der für die Analysen verwendeten Symbolen (1995, 12 S.)

Output ysh 1
95 405

M O V I M E N T O M U S I C A L E

1	2	3	7	8	9	4	5	6
---	---	---	---	---	---	---	---	---

PTZ, CON, ENC, RTU, RTO, RTW, CPR, BIL, RPS
ARR/SEP/ZRO/PHI/PSI/RHO

STS

=====

I, II, III, VII, VIII, IX, IV, V, VI
I!, II!, III!, VII!, VIII!, IX!, IV!, V!, VI!

X/H/Z/«!»

DIR

: \\
SEP PLL NVO

i, ii, iii, vii, viii, ix, iv, v, vi

i, ii :: .: :

x/h/z/!

MTR

=====

ptz, con, enc, rtu, rto, rtw, cpr, bil, rps
arr/sep/zer /phi/psi/rho

acc

=====

.i, .n,[.+], .m .u, .o, .w, .c, .v, .r
.x .k

ips

=====

.i, .n, .m!, .u, .o, .w!, .g, .q, .p
.k!

gsc

=====

.i, .n,[.+], .m .u, .o, .w, .c, .v, .r
.x .k
.i, .n, .m!, .u, .o, .w!, .g, .q, .p
.k!

Output ysh 2
95 405

.z, .!

grp

i, n, [+], m u, o, w, c, v, r
 k

l, n, m!, u, o, w!, c, q, p
 k!
x, z, !

MTR

I, In, [I+], Im, Iu, Io, Iw Ic, Iv, Ir
 Ik
Ix/Ih/Iz

II, Ii, Ii!, Iu, Io, Iw!, Ig, Iq, Ip
 Ik!

N, [N+], M, U, O, 'W, C, V ,R
 K
X/H/Z

I!, N!, M!, U!, O!, W!, C!, Q!, P!
 K!

LNE1, LNE2, LNE3

LIV1, LIV2, LIV3

PTE, PGF, LNA, MBR

MM120 VM
95 421

Sedro' dMär(y) Ya'qwb

(lSwtore' dHkad bShabo')

M.M. 1/8 = 165

chv: 3=3b1, (*=1)

[1-] *,,3 o34

A)			F1	P1.1
I	33 x34	54 34		2
\\"	33 ,34 .34	c!234		2.1
X	X54 32 ,,11			3.1
II	33 .3		F2	4.1
:		,34 o54		5.1
	X343			6.1
>>		,,n33		7.1
III	43 o21		F3	8.1
:		.:22 .1	F4	9.1
X	X1- --	-- -* ,,w11	o23	2
			F5	10.1
B')				1)
I	33. 3		F6	11.1
:		n34 o54		12.1
	X34 3*3			13.1
\\"	34 u34	c!234		F7 14.1
	X54 X32 ,,011			2
				15.1

MM120 VM 2
95 421

II	33 .3	F8 16.1
:	,34 054	17.1
	X343	18.1
>>	,,n33	19.1
III	43 021	F9 20.1
::	.:22 .1	F10 21.1
	023	2
(f1)	X X1- --	F11 22.1
	-* *,,3 034	2
(f2)	X X1- --	F11 23.1
	-- -[* **] /y//	2

1)

B)

I	33 .3	F6 11.1
:	n34 054	12.1
	X343	13.1
	,,n33	14.1
\\"	434	F7 15.1
	0234	2
	X54 X32 ,,011	16.1

etc. F8 - F11

MM120 sts
95 422

'MM120' MUSIKALISCHE SYNTAXE

Die Darstellung zeigt die Verkettung der CHARPENTE-Stukturen.

.....

A)	I	(X)	\\"	(X)	II	:	(X)	>>III	::	X	[SUP]				
	/	v	x	/	ø	x	/	v	x	w	/	:	o	k	v

```

Pgf
1' == 0=
2'           === *.
3'           0=Y
4'           =.
5'           =0
6'           =.
7'           =
8'           F*
9'
10'          *   *
                   YY  YYYY

```

B)	I	; (X)	\\"	(X)	II	; (X)	>>III ::	X	SINTASIS [SUP] [inf]
	/ v	X	/ δ	X	/ v	X , , / : o	AK v m		

```

11' =.
12      =0
13      ==
14'           ==   *.
15           0=Y
16'           =.
17           =0
18           =
19           =
20'           F*
21           *.* *
22' (fne1:)
23' (fne2:)          YY YY=
                                YY YY YY

```

Sedro' dMár(y) Ya'qwb

(lSwtore' dHkad bShabo')

M.M. 1/8 = 165
chv: 3=3b!, (*=1)

*,,3' o3u4'
C. 1. * Den- hko' dad-

A)
I //3'3'(3) x3'u4'
nahk w'an(e)- har l'ar-
v5'4 o3u4
``o dhko- shw-hko'

\N3'3' "33"4 .3u4'
hwat, Wab- ge=ly-on- ah ``raq
ð234'(.L)
t(.)e-lo-lo' d=

X /54 32 ,,,ð1u1
ko-phw- rw-to' <: > 'o(w) ``o-

II /33' .3
bw-do' d''a-

: n"33"4' o5u4'
be=d(e) ``ol- mo' men

X34x3'
lo' me-dem

,,f13'3'
wab phwq-

>>III /4'3 o2'u1
do-neh qom(w) tw-

:: :22'(.L),,1'
qo-ne'd= kwl
o"22"o3
b(e)=ry- o-

X /1- --
to'. -
x-- -- ,,,ð1u1'
- - <: > Ga(n)-bor

B)
I /3'3' .3'
hkay-lo' dam-

: n"33"4 o5u4
ta=kh(e) raw- mo' bme-

X3'43
læt phw-meh.

,,f13'3
Wad-lo'

\N43u4'
``ay-t(.)o' som
ð2"33"u4
beh se=d(e)-re'

X /5'4 x3'2 ,,,ð1'(.1)u1
dæm-shæb- hke(y)n leh <: > bæs-yo'

II /3'3' .3'
dar-qæ' l'ar-

: n"33"4' o5u4'
``o b(e)=rem- zeh ``al

X343'
mo-mw-le'.

,,f13'3
Dan-dæy-

>>III /4'3 o2'u1
run boh gen-se'

:: :22 22' "",,1
dæ=b(e)-ro=t(e). ``o-
o2o3
bw-dw-

(fne:1)
X /1- --
teh. -
x-* *,,3' ð3u4 :// (Stf)
- - <: > [Testo strofa 2]

(fne:2)
X /1- --
[Testo ...]
m-- [-u* **] //y93 1007
- - <: > [... ultima strofa]

MM120 VM
95 422

Sedro' dMär(y) Ya'qwb

(lswtore' dhkad bshabo')

M.M. 1/8 = 165

chv: 3=3b1, (*=1)

FP Pgf. Mbr

[1-] *,,3 o34 =22.1

A)				
I	33 x34	54 u34	i 1.1	2
\\"	33 34 .34	0234	2.1	2
X	X54 32 , ,011		3.1	
II	33^3		2' 4.1	
:		,34 054	5.1	
	X343		6.1	
		, ,033	7.1	
>>III	43 021		3' 8.1	
::		:22^1	4' 9.1	2
X	X1- --	-- -* , ,011	5' 10.1	2

B')				
I	33 .3		6' 11.1	1)
:		n34 054	12.1	
	X34 3^3		13.1	
\\"	34 34	0234	7' 14.1	2
	X54 32 , ,011		15.1	

MM120 VM 2
95 422

II 33°3 8' 16.1

; , 34° 054 17.1

X343 18.1

, , 133 19.1

>>III 43° 021 9' 20.1

:: : 22°1 10' 21.1
023 2

(f1) X X1- -- 11' 22.1
n-* * , , 3 034 : // 2

(f2) X X1- -- 11' 23.1
n-- m-[*, **] /Y// 2

1)

B)
I 33° , 3 6' 11.1

; n34° 054 12.1

X343 13.1

, , 133 14.1

\ \ 434 7' 15.1
0234 2

X54 X32 , , 011 16.1

etc. PF 8 - 11

Sedro'dMär(y) Ya'qwb (Sh: lh)

chv: 3 = b!3 // M.M. = 165

[§]	1	2	3	4
STS A) I		\\"	X	II
sts				
=====				
acc				'3
gsc		i34		,,11
grp	v54 34		δ234	
MTR	//33 34	N33 34_	X54 32_	I33_
=====				

[§]	5	6	7	8	9
STS			III!	::!	X!
sts	:				
=====					
acc				'1	
gsc	o54	,,33	o21	o23	,,111
grp	n34		:22_		v-* **
MTR		X343	I43		X1- --
=====					

[§]	10	11	12	13	14
STS B) I			\\"	X	
sts	:				
=====					
acc	'3		'3		
gsc					,,11
grp		n34 54		δ234	
MTR	I33_	X34 '3_	N34 34	X54 32_	
=====					

mm120ptz 2
93 1008

[\\$]	15	16	17	18	19	20
STS	II			III!	::!	X!
sts		:				
acc		'3			'1	
gsc		o54		,33	o21	o23
grp		n34			:22_	
MTR	I33_		X343	I43		(f1:) X1- --

[\\$]		://	=20	//y
STS				
sts				
acc		'3		
gsc		o34		
grp	v-* *	_		v-- -* **
MTR		://	(f2:) X1- --	//y

Sedro' dMår(y) Ya`qwb

(lSwto're' dHkad bShabo')

M.M. 1/8 = 165

chv: 3=3b!

*,,3' o34'
C. 1. * Den- hko' dad-

B)
I I3'3 .3'
hkay-lo' dam-

; n"33"4 o5'4
ta=kh(e) raw- mo' bme-
X3'43
lat phw-meh.

,,n3'3
Wad-lo'

A)
I //3'3' x3'4'
nahk w'an(e)- har l'ar-
v5'4 34
'o dhko- shw-hko'

\\" N43o4'

``ay-t(.)o' som

ç2"33"4
beh se=d(e)-re'

\\" Nx3'3' "33"4 .34'
hwat. Wab- ge=ly-on- ah ``raq
ç234'
t(.)e-lo-lo' d=

X X5'4 x3'2 ,,,o1'1
dæm-shæb- hke(y)n leh <:> bæs-yo'

X X54 32 ,,,o11
ko-phw- rw-to' <:> 'o(w) ``o-

II I3'3 .3'
dar-qa`` l'ar-

; n"33"4' o54'
'o b(e)=rem- zeh ``al
X34x3'
mo-mw-le'.

,,n3'3
Dan-dæy-

II I33' .3
bw-do' d``a-

; n"33"4' o54'
be=d(e) ``ol- mo' men
X34x3'
lo' me-dem

,,n3'3'
wab phwq-

III! I4'3 o2'1
run boh gen-se'

III! I43 o2'1
do-neh qom(w) tw-

::! .,:22' 22' .1
dæ=b(e)-ro=t(e). ``o-
o23
bw-dw-

::! .,:22' .1'
qo-ne'd= kwl
o"22"3
b(e)=ry- o-

X! X1- --
to'. -
v-- -* ,,w11'
- - <:> Ga(n)-bor

(fne:1)
X! X1- --
teh. -
v-* *,,3' o34 :// (Stf)
- - <:> [Testo strofa 2]

(fne:2)
X! X1- --
[Testo ...]
v-- [-* **] //y93 1007
- - <:> [... ultima strofa]

Output ysh 1
95 405

Sedro' dMär(y) Ya`qwb . (lsWtore' dHkad bShabo') PDG

chv: 3=3b: // M.M. 1/8 = 165

	/	v	:	x	v	
					*	,,3 34
A) I	/33 34	54 34				
\\"	N33 34 .34	g234				
X				54 32 ,,11		
II	33 .3					
:		"33"4 54		343		,,n33
III	43 w21					
::		.:22 .1 w"22"3				
X			/	1- --	-- -*	,,11
B) I	33 .3					
:		"33"4 54		343		,,n33
\\"	N434	c2"33"4				
X				54 32 ,,11		
II	33 .3					
:		"33"4 54		343		,,n33
III	43 o21					
::		.:22 .1 o"22"3				
(1) X				1- --	-* *,,3 34 ://	
(2) X				1- --	-- ** ** //	

- 9. Orselina: Ein Verfahren zur Behandlung der Melodie (1997): Erfassung und Darstellung traditioneller und historischer Melodieverläufe, Rekonstruktion alter Kompositionen und Sprachrhythmen (1997, 31 S.)**

> O R S E L I N A <

E I N V E R F A H R E N
Z U R B E H A N D L U N G D E R
M E L O D I E

ERFASSUNG UND DARSTELLUNG TRADITIONELLER
UND HISTORISCHER MELODIEVERLÄUFE,
REKONSTRUKTION ALTER KOMPOSITIONEN UND SPRACHRHYTHMEN

Vgl. auf der
Diskette
die alternative
Titel

Stuart 37

G Ü R Z E N I C H

E I N V E R F A H R E N
Z U R B E H A N D L U N G D E R
M E L O D I E

ERFASSUNG UND DARSTELLUNG TRADITIONELLER
UND HISTORISCHER MELODIEVERLÄUFE,
REKONSTRUKTION ALTER KOMPOSITIONEN UND SPRACHRHYTHMEN

EIN VERFAHREN ZUR BEHANDLUNG DER MELODIE

Erfassung und Darstellung traditioneller
und historischer Melodieverläufe,
Rekonstruktion alter Kompositionen und Sprachrhythmen

ERSTE ANALYSEN UND HINFÜHRUNG ZU DEN GRUNDLAGEN:

1. ANALYSE DER 'PERLENSCHNUR': Quantifizierung des Melodieverlaufs
 - a) Die 'Perlenschnur', eine erste Analyse
 - b) binäre und ternäre Zähleinheiten (unt)
 - c) Das 'Satellitensystem' der Hauptnoten
 - d) Ornamente, linguistische Noten, Tondauer
 - e) Verlauf aus unterschiedlichen Arten von klingenden Strecken
2. DIE 'DISPOSITION', EINE SKIZZIERUNG ZUR FORM (disp)
Eine Vorüberlegung zu weiteren Analysen
3. MEMBREN UND 'PARAGRAPHEN', ABSÄTZE
 - a) Membren sind binnenn-metrische Gruppen (mbr)
 - b) Beispiele von konjunkten und disjunkten Membren
 - c) 'Paragraphen', Absätze (pgf)
4. DIE 'AKKOLADE' ZUR BESTIMMUNG DER 'PARAGRAPHEN':
Eine weitere Vorübung
 - a) 'Akkoladen' zur Determination von 'Paragraphen'
 - b) Die feste Platzierung der Membren in der 'Akkolade'
 - c) Konkretes Beispiel einer 'Akkoladen'-Folge
 - d) Die Kategorien der musikalischen Bewegungsnatur im Einzelnen
5. ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG DER 'RHYTHMISCHEN FELDER' (CR)
Bericht über eine besondere Behelfsanalyse zu Verifikationen
 - a) Allgemeine Erörterungen
 - b) Technische Hinweise zur Analyse
6. 'METRISCHE VORSE' (vn)

1. ANALYSE DER 'PERLENSCHNUR': Quantifizierung des Melodieverlaufs

- a) Die 'Perlenschnur', eine erste Analyse (crs)
 - b) binäre und ternäre Zähleinheiten (unt)
 - c) Das 'Satellitensystem' der Hauptnoten
 - d) Ornamente, linguistische Noten, Tondauer
 - e) Verlauf aus unterschiedlichen Arten von klingenden Strecken
-

a) DIE 'PERLENSCHNUR', eine erste Analyse (crs):

Die 'Perlenschnur' ist eine erste Analyse, welche hilft, eine Verlaufsfolge im Einzelnen festzulegen. Der musikalische Verlauf orientiert sich nicht am physikalischen Grundraster der gemessenen Zeit, sondern in Dehnungen oder Verengungen dazu, an einem eigenen musikalischen 'konkreten Grundraster' (trm). In der Notenschrift schreiben wir die einzelnen Noten in etwa gleichen Abständen. Das Netz des konkreten Grundrasters ist dabei nunmehr der eigentliche "Grund", der das Musikstück trägt.

Der Name der 'Perlenschnur' stammt von der Folge der in einer Art Kurzschrift in dieser Analyse geschriebenen Notenköpfe der Hauptnoten. Bildlich gleichen diese einer Perlenschnur. Wir schreiben die Hauptnoten, die Ornamentnoten und den Text mit Bleistift in den Raum in der Mitte eines Notenblattes. In die auf beiden Seiten belassenen großen Ränder werden nachträglich Anmerkungen, Korrekturen, Messungen eingetragen. Die Fähnchen der diminuierten Werte werden als gut sichtbare parallele Schrägstiche über bzw. unter die Notenköpfe geschrieben. Das Notenblatt wird aufgehoben und dient der Dokumentation, d.h. späteren Verifikationen.

Es bedarf bei dieser Analyse zunächst des korrekten 'Einstiegs'. Die traditionelle Musik orientiert sich im Regelfall am Achtel. Es ist jedoch nicht immer einfach, den Einstieg, d.h. die richtige 'Einstellung' des genaueren Verlaufs und des Verlaufstemos zu finden, da durch retardierende Momente, Vorhalte, Vorwegnahmen, blitzschnelle Rhythmuswechsel, unbekannte Übergänge, unerwarteten Zählweisen der Musiker usf. die genauen Verlaufs-Sukzessionen oft nur mit großer Mühe herausgehört werden können, bzw. diese gelegentlich sogar als unmöglich, überhaupt festgelegt zu werden erscheinen mögen.

b) binäre und ternäre Zähleinheiten (unt):

Die 'konkrete' musikalische Zeit hat eigene Maße für die Zeitmessung. Die ersten sicheren Anhaltspunkte dafür zeichnen sich für uns in der Analyse der 'Perlenschnur' ab: Unsere Aufmerksamkeit im Hören erlaubt es, Polarisierungen von zwei bzw. drei gezählten Schlägen auszumachen, die sich am musikalischen 'konkreten Grundraster' abzeichnen.

Mit etwas Übung werden wir bald eine untrügliche Erscheinungsweise von Sukzessionen solcher binärer und ternärer Zähleinheiten ausmachen können. Wobei es sich aber nicht um a priori klingende Notenfolgen handeln muss; es handelt sich um logische kleinste gemeinsame Zweier- oder Dreier-Einheiten, die zwar auch erklingen, aber ebenso auch nicht tönen, als Pausen existieren können, in Übergängen oder auftaktisch, vorweg ausgezählt werden müssen, in Form von gebundenen Schlägen hinzukommen usf.

Der erste Zähschlag einer Zähleinheit hat genauer gesehen eine logische Breitenwirkung, welche für die ganze Zähleinheit gilt. Der letzte Zähschlag sowohl einer binären wie auch einer ternären Zähleinheit wirkt wie ein Sprungbrett zu einer nächsten Zähleinheit hin. In einer Dreier-Einheit gleicht der zweite Zähschlag einem Steuerruder. Er erfolgt wie im Schatten des ersten Zähschlags und verlängert diesen gleichsam. In seiner rhythmischen Auswirkung ist er jedoch nicht so exponiert, wie der erste oder der letzte Zähschlag einer Zähleinheit.

Zugehörigkeit und genaue Stellung in der Zähleinheit haben eine sehr weit führende musikalische Implikation. Trotz der geradezu magnetischen, engen logischen Zusammengehörigkeit der Zähschläge in der Zähleinheit (1 1 bzw. 1 1 1), können im konkreten Vortrag einzelne Zähschläge oft als sehr stark getrennt und weit entfernt empfunden werden. Trennungen, Trennungsimpulse vermögen dies - also noch innerhalb einer Zähleinheit - zu bewirken. Trotzdem ist die logische Zusammengehörigkeit und die je eigene Lage eines Zähschlags in der Einheit immer eindeutig zu erkennen. Sie ist in dieser Polarisierung tiefer fundiert, bestimmter - sie ist charakteristisch, weil in der Natur der musikalischen Bewegung selbst begründet.

In der Analyse der 'Perlenschnur' konzentrieren wir uns ganz darauf, die Zähleinheiten des Verlaufs zu orten und die vielen damit verbundenen musikalischen Vorgänge zu klären. Wir werden im Zug dieser Analysearbeit günstigerweise auch den genauen Ort für das Eintreffen von Ornamentnoten festlegen - ihre Zugehörigkeit zur entsprechenden Hauptnote - sowie die Tondauer der Hauptnoten.

c) Das 'Satellitensystem' der Hauptnoten:

Mit den Hauptnoten und ihren 'Trabanten', stellt uns die Natur der musikalischen Bewegung ein erstes spezifisch musikalisches Maß im kleinen zur Verfügung. Es handelt sich sogar um ein höchst präzises Naturmaß. Dass eine Hauptnote nicht isoliert existiert, sondern in einem angereicherten Umfeld, lehren uns die kultur-historischen Syrer. Der Vortrag wird z.B. von den Altsyrrern als "sehr syrisch", als "typisch syrisch" empfunden, wenn sie - unabhängig von der Art der Ornamentik - einem entsprechenden Gesang nachklappende Diminutionen hinzufügen. Genau in der Mitte zwischen zwei Hauptnoten fügen sie - in der Lautstärke etwas zurückgenommen und vielleicht analog zu den Arten der linguistischen Gemination - eine Wiederholung des

letzten Konsonanten plus einem Vokal oder nur einen Vokallaut hinzu. Wir würden an diesen Stellen den Achtel-Hauptnoten hinzugefügte Sechzehntel-Ornamentnoten schreiben.

Auch in der Improvisation ist es im alten kultur-historisch syrischen Raum sehr beliebt, den gesungenen oder gesprochenen Vortrag enorm zu spreizen - zu dehnen, wie einen Teig, den die Hausfrau ausrollt - dieses Mal jedoch träge-schleppend und mit irgendwelchen nachklappenden Lauten, in der Zeitaufteilung jedoch wiederum nach der ersten Art. Es scheint, dass diese Arten von "musikalischer Gemination" dem Vortrag eine besondere Stabilität verleihen, man kann sich an dieser rhythmischen Aufteilung jedenfalls gut orientieren: das Tempo wirkt geradezu mathematisch genau geregt. Im Kult, beim Wiederaufnehmen von Grundgesängen durch die Gemeinde nach einer vielleicht etwas enthusiastisch gewordenen Einzel-Improvisation, wirkt der Gemeindegesang dadurch nun stabilisiert und wieder wie "im Rhythmus".

Wir können die Mitte zwischen zwei Hauptnoten immer finden, als ob dort wirklich eine Markierung vorhanden wäre, so lässt sich eine solche "Gemination" immer konstruieren. Der Autor nimmt die alte Ausführungsweise zu Hilfe, um gerade diesen Hörbereich zu präzisieren. In der Rekonstruktion stoßen wir nämlich hier, anders als vielleicht vermutet, an die Grenzen des Hörens und unterliegen gerne relativ groben akustischen Täuschungen. Ohne diese Stelle in der 'Mitte' werden das Davor und Danach gerne vertauscht; auch bei erhöhter Konzentration lässt sich das Ohr noch täuschen. Mit dem Trick über die 'Position der Mitte' gelingt es jedoch, Vorher und Nachher sicher zu ermitteln.

Wegen der Position der 'Mitte' können wir uns zu jeder Hauptnote und bis zur nächsten Hauptnote zusätzlich Positionen, Stellen für das Eintreffen der Ornamente vorstellen. In unserem Verfahren wird der ganze Bereich der Dauer einer Hauptnote - zur Arbeit auf die beschriebene Weise künstlich gespreizt - 'Satellitensystem' genannt, wobei die erste Stelle im Prinzip die Position der Hauptnote selbst ist. Eine zweite Stelle liegt zwischen der Hauptnote und der 'Mitte'. Die dritte Position ist eben jene Stelle der 'Mitte' zwischen zwei Hauptnoten. Eine vierte Stelle liegt wiederum zwischen der Position der 'Mitte' und der nächsten Hauptnote.

DAS 'SATELLITENSYSTEM' EINER HAUPTNOTE:

1. Position - im Prinzip der Hauptnote (siehe die Textfolge)
2. Position, zwischen der Hauptnote und jener 'Mitte'
3. Position: die Stelle der 'Mitte' (zwischen zwei Hauptnoten)
4. Position, zwischen besagter 'Mitte' und nächster Hauptnote

Die Stellen werden auf diese Weise schematisch als vier Positionen festgehalten. Wenn wir von solchen Positionen sprechen, ist damit natürlich auch gemeint, dass da jeweils auch mehrere diminuierte Werte stehen können. Was nun die Hauptnote selbst betrifft, kann sie durch eine oder mehrere synkopierte Ornamentnoten an erster Stelle, auf die zweite Stelle verschoben werden. Synkopierte Ornamentnoten an erster Stelle bedürfen aber

einer besonderen Kraft im Vortrag und sind in Wirklichkeit nicht so häufig, wie die geschriebene Notenliteratur dies annimmt. Die Täuschung will auch, dass Ornamentnoten, welche gerne an erster Stelle vor Hauptnoten geschrieben werden, in Wirklichkeit oft an die letzte bzw. sogar vorletzte Stelle des 'Satellitensystems' der jeweils vorausgehenden Hauptnote gehören.

d) Ornamente, linguistische Noten, Tondauer:

Das 'Satellitensystem' von Hauptnoten erlaubt eine sehr genaue Festlegung - etwa einer überaus reichen orientalischen Ornamentik, es erlaubt sodann die Beobachtung weiterer Vorgänge im Kleinbereich. Dazu gehört etwa das Festlegen der Tondauer oder das Klären linguistischer Phänomene. Mit dem 'Satellitensystem' können wir rein musikalische, gemischte bzw. allein linguistische Erscheinungsweisen äußerst genau erfassen.

Der Autor schlägt vor, parallel zu den Ornamentnoten ebenfalls linguistische Noten zu verwenden. Grundsätzlich wie Ornamente behandelt, werden mit den linguistischen Noten die zwar noch sonoren, aber nicht mehr musikalisch erklingenden Laute erfasst: Konsonanten oder Zischlaute - z.B. ein Zielton "-n". Aber auch Übergänge zwischen rein linguistischen und musikalischen Phänomenen lassen sich damit ausmachen. Linguistische Noten werden mit einem kleinen Kreis in Ornamentnotengröße geschrieben und mit kleinen Hälsen, welche an der unteren bzw. oberen Peripherie der Kreismitte ansetzen und den Notenwert angeben. Sie können natürlich auch in Kombination mit einer Haupt- bzw. Ornamentnote geschrieben werden - mit Hälsen in entgegengesetzter Richtung usf.

Die Tondauer von Noten lässt sich relativ leicht ausmachen. Eine Verkürzung der Tondauer kann mit einem Punkt über bzw. unter dem Notenkopf relativ genau geschrieben werden - wenn z.B. im Gesang vom Text her die Note erneut angeschlagen werden muss. Vom Orgelspiel her ist der Vorgang bekannt: gehaltene Note, erneut angeschlagene Note. In der traditionellen Musik kann der geringfügige Hinweis im Vergleich von Stücken u.U. zum wichtigen Stil-Hinweis werden. In der Ermittlung eines Stils - etwa in der Musik der Schamanen - wird es sehr hilfreich sein, wenn entsprechende Tondauer-Verkürzungen schon frühzeitig, d.h. bereits in der Analyse der 'Perlenschnur', erfasst werden.

e) Verlauf aus unterschiedlichen Arten von klingenden Strecken:

Eine größere Schwierigkeit in der Transkription eines traditionellen Melodieverlaufs bereiten ungleiche musikalische Grundrasterverläufe, welche vielleicht nicht unmittelbar als solche erkannt werden. Es handelt sich um Passagen, Melodie-teile, die wie fossile Überbleibsel im Verlauf selbst existieren, die dort zitiert werden, an bestimmten Stellen einer Melodie auftreten - auch variieren oder als heterogenes Amalgamum sogar eine ganze Strophe bilden können.

Es gibt solche im Grundrhythmus unterschiedlich gearteten Teilverläufe, die sich klar als klingende Teilstrecken des

Gesamtverlaufs herausstellen. Diese Teilverläufe erscheinen bei genauer Beobachtung als gedrängt zusammenhängend und im "notwendigen Ausdruck" wie kumulierend ausgezählt. Die entsprechenden binären und ternären Zähleinheiten und damit der ganze Teilverlauf, müssen mit viel Sorgfalt eigens aus dem allgemeinen Verlauf heraus rekonstruiert werden. Wir können solche Passagen, Zitate, Hervorhebungen, unterschiedlichen Muster als im Tempo anderslautende Rhythmusstellen - mit genauen metronomischen Angaben - in ihrer jeweiligen Streckenlänge im Notenbild gut festhalten, als *Tempo 1, 2, 1, 3, Tempo giusto, usf.*

Rhythmisch unterschiedlich lautende, eingeschobene Teilverläufe:
 $t1: \underline{\quad} \cdot \underline{\quad} \cdot$ bzw: $t2: \underline{\quad} \cdot \underline{\quad} \cdot$ bzw. $t1: \underline{\quad} \cdot \underline{\quad} \cdot$ bzw. $t3: \underline{\quad} \cdot \underline{\quad} \cdot$ etc.

bauen Rhythmus, Klasse auf nach Schäffler's Prologramme zu einer Theorie des Kluges.

2. DIE 'DISPOSITION', EINE SKIZZIERUNG ZUR FORM (disp): Eine Vorüberung zu weiteren Analysen

Irgendwo müssen wir anfangen, die eigene Vorstellung von der konkret angelegten formalen Einrichtung einer klingenden Vorlage zu skizzieren. Wir versuchen die Tonvorlage in einer Geschwindigkeit abzuspielen, die uns den besten Hörgang verschafft. Wir werden vielleicht trotzdem auf einige Schwierigkeiten stoßen. Um eine erste Ahnung zu bekommen, versucht es der Autor zuerst immer mit der Frage nach den anfangenden oder erneut anfangenden Teilen von Strecken des Verlaufs und den im Gegensatz dazu in Verlängerung weiterführenden Arten von Verlaufsstrecken.

Wenn die Hörbedingungen sehr schlecht sind, müssen wir uns vielleicht damit begnügen, nur ein einziges Zeichen zu verwenden. Allein mit dieser Frage nach den Anfängen und Weiterführungen - und um nicht abgelenkt zu werden - kann die Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch genommen sein, dass die skizzierende Hand nicht imstande ist, mehr als ein einziges Zeichen zu verwenden. In einer solchen Situation bedient sich der Autor selbst nur des Punkts.

Auch wenn wir somit also eine erste Disposition nur mit Gruppen, mit Folgen von Punkten erhalten, können wir dennoch an einer solchen Skizzierung schon eine allgemeine Tendenz der Form-Entwicklung, wir können die Unebenheiten, u.U. Stilrichtungen und einige weitere wichtige Merkmale und Unterschiede erkennen. Wir werden bei einem zweiten Durchgang im Hören die Punkte der binären Zähleinheiten vorteilhaft mit einem Strich, zur Hervorhebung des wichtigen Unterschieds dagegen nur die Dreier-Zähleinheiten in Form von Punkten belassen.

3. MEMBREN UND 'PARAGRAPHEN', ABSÄTZE:

- a) Membren sind binnen-metrische Gruppen (mbr)
 - b) Beispiele von konjunkten und disjunkten Membren
 - c) 'Paragraphen', Absätze (pgf)
-

a) Membren sind binnen-metrische Gruppen (mbr)

"Membrum" ist kein spezifischer Begriff; er kann als allgemeiner, gut verständlicher Terminus überall verwendet werden und wird auch in diesem Verfahren weiterhin gebraucht, obwohl in der Folge gelegentlich ²andere spezifische Termini ⁴gezielt ³bevorzugt werden. Membren bestehen aus Zähleinheiten und Teilen von Zähleinheiten. In den Verkettungen der Membren gibt es dabei:
1. führende Zähleinheiten, 2. Zähleinheiten oder Teile davon, die wie im Schatten der Ersten erfolgen. Entsprechend wird etwa die Rekonstruktion einer altüberlieferten Melodie zu einer Applikationsübung, in der die Vorgänge hier in den Membren, ganz im Vordergrund wie im Fokus der Verarbeitung aufgedeckt, entflechtes werden können.

Es bedarf zunächst einer gewissen Übung, um die Anfänge und Abgrenzungen von binnen-metrischen Gruppen mit Gewissheit zu erfassen und dem richtigen Ort ihrer Zugehörigkeit zuzuweisen. Dazu sollen jedoch auch die bereits erschlossenen klingenden Materialien und die Prinzipien der Analysen helfen. Ihre Lage müsste eigentlich bald eindeutig erkannt werden. In Wirklichkeit gibt es nicht mehrere Möglichkeiten. Zu Beginn eines Membrums sorgen ein Akzent oder Impuls - die für den Bereich gerade dieses Membrums gelten - dafür, dass die Gruppierung und ihr Zusammenhang als solche, d.h. als eigenständig und auch noch als charakteristisch gehört werden. Akzent oder Impuls geben darüber hinaus auch den Standort im größeren Zusammenhang an.

Ein erstes Membrum folgt im einfachsten Fall auf einen Taktanfang. Sehr häufig folgt nun als zweites Membrum dazu eine weitere binnen-metrische Gruppe, die wie 'in Balance' mit der ersten in Verbindung steht. Auf Membren zum Taktanfang oder auf Membren zu Beginn einer Kadenz der 'Ankunft und Ruhe' - natürlich auch in andern Fällen - kommen solche Membren 'in Balance', im Gleichgewicht vor. In dieser verstärkten und zusammen etwas massiver gewordenen Konstellation von zwei Membren, scheinen sie die 'Charaktere' von 'Anfang' oder 'Ankunft und Ruhe' etc. zu konsolidieren. *) Das Merkmal 'in Balance' (oder auch 'wie in Balance') zweier Membren, die wie zwei Waagschalen in enger Zusammengehörigkeit miteinander verbunden sind, wird in der Rekonstruktionsarbeit zu einem sehr wichtigen Kriterium.

Danach können auch andere Membren, die zwar eng miteinander verbunden sind, jedoch nicht 'in Balance' erfolgen und demnach eine andere Gruppencharakteristik haben, indirekt ebenfalls

damit beurteilt werden. Das Kriterium dient auch der Beurteilung weiterer Vorgänge. Das Merkmal von zwei Membrum 'in Balance' kann z.B. herangezogen werden, wenn es darum geht, zu beurteilen, ob ein Membrum konjunkt oder aber disjunkt auf ein anderes Membrum folgt. In der Arbeit dient das 'In Balance'-Kriterium so - auch nur imaginär, als Hilfe in der Vorstellung - zum Vergleich von Vorlagen. Größere Folgen von unmittelbar konjunkten Membrum, werden eher selten sein. Meistens wechseln sich kurze Folgen von konjunkten und nicht konjunkten Membrum einander ab. Bei disjunkten Membrum wird die dominante Selbständigkeit gehört - d.h. die Unabhängigkeit einer nicht unmittelbaren Folge, dazu eine wenigstens mentale Trennung, eine Art "Sprung", wobei metrische Anfänge, 'Paragraphen' immer disjunkt sind. - Es dürfte auch selten mehrere 'In Balance'-Membrum in eng verbundener Sukzession geben; eher erfolgt ein drittes, ebenfalls konjunktes Membrum als 'enklitisch', als 'ergänzend', sogar als 'rückführend', oder aber auch als 'ankommend konklusiv'.

In der analytischen Darstellung der 'Metrischen Verse' (cf. 5.a und Kontext) werden wir die 'In Balance'-Charakteristik auch auf Metrum-Ebene wiederfinden. Mag sie in der unmittelbaren Folge von Membrum am ausgeprägtesten und dort noch besonders gut erkennbar sein, sie kommt nicht nur zwischen konjunkten Membrum, sondern unabhängig davon, auch übergeordnet ebenso vor: denn in der Natur der musikalischen Bewegung ist sie auch sonst ein festes, allgemein gültiges Kriterium. Die Metrumsanfänge 'in Balance' gibt es z.B. in der aussereuropäischen Kunstmusik relativ oft; in der sogenannten "europäischen Musik" gibt es sie praktisch überall.

In der traditionellen Musik ist die konkrete Anlage für die Beurteilung eines Stils von entscheidender Bedeutung. Das Erkennen der 'Charaktere' von Membrum ist dann besonders wichtig, wenn sich in einer Tradition unterschiedlich lautende 'Charaktere' in rascher Folge abwechseln - selbst in Folgen von konjunkten Membrum, von eingeschobenen Membrum usw.

*) Ein Absatz kann auch ohne erstes Membrum, mit einem zweiten Membrum 'in Balance' beginnen: die Bewegungs-Charakteristik wird als solche erkannt.

- b) Beispiele von konjunkten und disjunkten Membrnen: (Vgl. dazu vielleicht 4.c, das konkrete Beispiel und die Numerierung)

BEISPIELE VON KONJUNKTEN MEMBREN: (jeweils zusammen nur ein 'Paragraph', Absatz)

1) 'Anfangendes' Membrum / _____ Membrum 'in Balance'
v _____

2) Membrum _____ m _____ 'enklitisch' angehängtes Membrum

3) Membrum _____ Membrum 'in Balance'
v _____ .: _____ 'ergänzendes' Membrum

BEISPIELE VON DISJUNKTEN MEMBREN: (jeweils mehrere 'Paragraphen', Absätze)

4) 'Anfangendes' Membrum / _____ [Trennung, Zwischenzeile]
'ankommendes' Membrum X _____

5) Membrum _____ [Zwischenzeile]
: _____ 'rückführendes' Membrum

6) Membrum _____ [Zwischenzeile]
: _____ 'rückführendes' Membrum
[Zwischenzeile]
X _____ 'ankommendes' Membrum

c) 'Paragraphen', Absätze (pgf):

(Vergleiche dazu die Numerierung im konkreten Beispiel, 4.c)

Eine Folge von konjunkten verbundenen Membrnen bildet in unserem analytischen Melodieverfahren eine neue formale Analyseeinheit, nämlich den 'Paragraphen' oder Absatz (pgf). Er wird so bezeichnet wegen der Wichtigkeit seiner Stellung in diesem Verfahren, zumal in der Analyse der 'Metrischen Verse' (siehe 5.a ss.). Der 'Paragraph' bündelt und hebt hervor - er verbindet Membrnen, beginnt selbst aber immer disjunkt: mit dem 'Paragraphen' beginnen meist Metren. Dies hat auch etwas mit dem allgemeinen musikalischen Rhythmusempfinden zu tun: in der Kette

des klingenden Verlaufs sind die Metren wichtige, der Orientierung dienende Wege-Markierungen.

Mit den 'Paragraphen' ist - mit Ausnahme hinzugefügter Einzel-Membren - der Beginn von metrischen Zyklen gegeben. "Im Marsch, in der Schnulze, im Beat..." und den heute fast namenlosen Nachfolgern, wird die Hervorhebung der metrischen Anfänge zum Exzess gesteigert, wobei die Differenzierung des übrigen Lebens innerhalb der metrischen Einheiten oft zur Leblosigkeit verkümmert - alles wirkt dann erstarrt und wie versteinert. Es ist ja besonders interessant, zu zeigen, was in den pro-biologischen Anlagen der traditionellen Musik, im Innern der Paragraphen und Membren im Einzelnen geschieht, insbesondere dialekt-, kultur-spezifisch.

Unabhängig von den immensen Unterschieden der beschriebenen beiden Welten gibt es grundsätzlich immer noch eine wichtige Differenzierung zu beachten: zwischen einer stilisierten Musik mit betont hervorgehobenen Gruppierungen von Elementen und einer andern Kategorie im musikalischen Prosastil. Die mit hervorgehobenen gruppierten Elementen arbeitende Stilisierung ist nachhaltig metrumsbetont, fast ausschließlich am Metrum orientiert. Damit bietet sie - was die Vorstellung und den Zugang anbetrifft - in der Erfassung eine gewisse Vereinfachung. Die zweite arbeitet - transerval zu den Metren und binnens-metrischen Gruppen der genannten Art - mit Ausschnitten von musikalischen 'konkreten Aussagen', 'konkreten Gruppen', die dem gesprochenen Wort nahe kommen. Die Erfassung der zweiten Verarbeitungsweise, ist - weil meist sehr hoch differenziert - sicher schwieriger als die erste; wir werden dazu die 'Charaktere' der musikalischen Bewegungsnatur und entsprechend, eine eigene Aufteilung, nämlich die 'Musikalische Syntax' dringend benötigen. Grundsätzlich können aber beide in der Analyse der 'Metrischen Verse' sehr genau verfolgt werden. Musikalische Prosa ist sehr zerklüftet und "springt" in selektiven Grüppchen von Membrum zu Membrum.

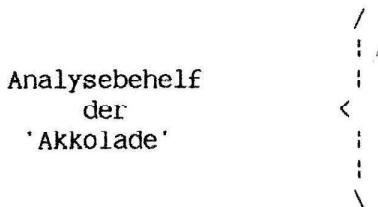
— n) ✕

4. DIE 'AKKOLADE' ZUR BESTIMMUNG DER 'PARAGRAPHEN': Eine weitere Vortübung

- a) 'Akkoladen' zur Determination von 'Paragraphen'
 - b) Die feste Platzierung der Membren in der 'Akkolade'
 - c) Konkretes Beispiel einer 'Akkoladen'-Folge
 - d) Die Kategorien der musikalischen Bewegungsnatur im Einzelnen
-

a) 'Akkoladen' zur Determination von 'Paragraphen'

Um uns Klarheit zu verschaffen über die 'Paragraphen' und ihre Lage sowie die Lage der Membren in den 'Paragraphen', bedienen wir uns einer schematischen Darstellungshilfe: der 'Akkolade'. Die 'Akkolade' ist ein Behelf, ein Rahmen für eine erste Orientierung: er dient der Bestimmung und Kenntnisnahme charakteristischer Bewegungsvorgänge in der Musik.



In die großen zusammenfassenden 'Klammern' dieses Analysebehelfs tragen wir die Sukzession der Membren ein und teilen die Membren dabei in 3 Kategorien auf: wir filtern den Verlauf ein erstes Mal. Wir wollen wissen wie und wo sich Membren zu einem 'Paragraphen' zusammenschliessen, d.h. wo ein 'Paragraph' beginnt und welche Membren konkret dazugehören. Je nach der Positionierung der Membren in den 'Akkoladen', ordnen wir die Membren demnach schon einer bestimmten Charakteristik und somit auch Kategorie zu. (Vgl. dazu 4.b, die Zusammenfassung der 3 Kategorien und die feste Platzierung der Membren in der 'Akkolade')

Grob gesehen wird zu Beginn der 'Akkolade' zunächst ein Bereich für 'LINEAR-ANFANGENDE' (LIN) Membren reserviert, danach ein Bereich für 'INTENSIVIEREND-RÜCKFÜHRENDE' (ITS) Membren, zuletzt noch ein Bereich für 'KADENZIELL-ANKOMMENDE' (CDZ) Membren.

Weshalb die 3 Kategorien so genannt werden, wird noch ausführlich erläutert. Die 3 Stufen von Membren (1., 2., 3. Membrum - siehe im Beispiel) sind als Extension des klingenden Verlaufs gedacht. Im Vortrag, im Zug einer Realisierung breitet sich der musikalische Verlauf auf verschiedene typische Weisen aus. Optisch gesehen wird er entweder verlängert oder findet

wieder zurück zu einer neuen Ausgangsposition ('anfangend', 'Anfang') oder zu einem Schluss ('ankommend', 'Ankunft und Ruhe'). Ein Membrum bekommt je nach seiner eigenen Charakteristik als 'beginnend' oder 'weiterführend', als 'ergänzend' oder 'rückführend' usf. in der 'Akkolade' jeweils einen unterschiedlichen Platz zugeordnet.

b) Die feste Platzierung der Membrnen in der 'Akkolade':

ZUSAMMENFASSUNG DER DREI KATEGORIEN VON MEMBREN VORWEG:

(Wir fügen hier, den Kategorien untergeordnet, die Zeichen für die entsprechenden Membrnen-'Charaktere' zur musikalischen Bewegungsnatur hinzu. Die hierfür verwendeten Kleinbuchstaben entsprechen den 'Charakteren' für normal-verlaufende (nicht-intensive aber auch nicht-abgeschwächte) binnenn-metrische Gruppen.) *)

'LINEAR-ANFANGEND' (LIN)

- i für 'anfangend'
- n für 'weiterführend'
- m für 'enklitisch hinzugefügt'

'INTENSIVIEREND-RÜCKFÜHRENDE' (ITS)

- u für 'ergänzend', 'abgeschächt rückführend'
- o für 'rückführend'
- w für 'aufschlags-rückführend'

'KADENZIELL-ANKOMMEND' (CDZ)

- c für 'kompressiv', 'vorab kadenziell' (ohne Ruhecharakter)
- v für 'in Balance'
- r für 'Nachbetonung der Ruhe'

*) Die Buchstabenfolge und Zeichen, welche in unserem Verfahren auf allen Ebenen Verwendung finden, sind prinzipiell nach den drei Kategorien LIN, ITS, CDZ geordnet. Den ersten drei Anfangsbuchstaben gemäß nennen wir sie denn auch: die "I.N.M.".

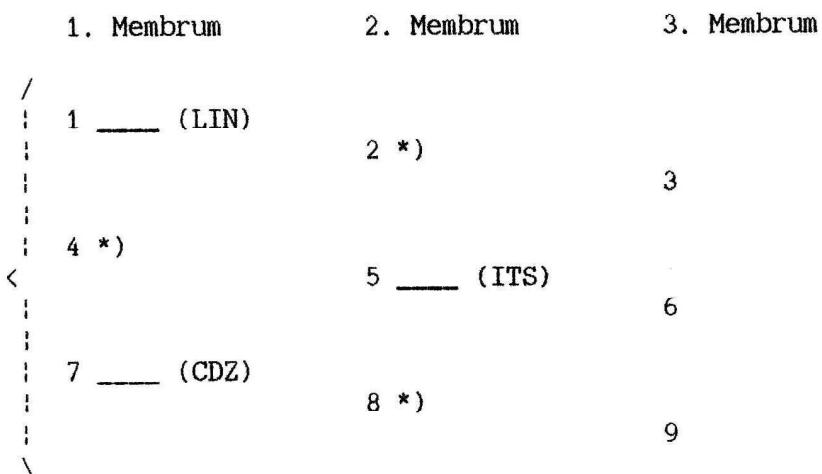
Der feste Platz für ein erstes Membrum, mit dem in der 'Akkolade' jeweils eine Zugehörigkeit, entweder zu einer Kategorie LIN bzw. ITS oder noch CDZ beginnt, wird im nächsten Bild gezeigt. Zur grundsätzlichen Platzierung können - damit ist immer zu rechnen - zusätzliche 'Paragraphen' hinzukommen. Sie sind etwa einem Anfang oder einer Kadenz noch vorgeschoben oder aber im Nachhinein hinzugefügt. Solche zusätzlichen Teile können

natürlich auch heterogene Teile sein, eine Akklamation, ein Ritorrello, die wir nicht mehr mit Doppelstrich und getrennt, als unabhängig schreiben würden, weil sie lange, geschichtlich bedingt, von alters her zu dem Corpus des Hauptteils "gehören", analytisch betrachtet aber nie voll integriert wurden.

Wir tragen in die Behelfsanalyse der 'Akkolade' jeweils zusammengehörende Teile, 'Paragraphen' ein. Die Charakteristik der musikalischen Bewegungsnatur der 'anfangenden' und 'rückführenden' - bzw. vor 'Anfängen' vorbereitend oft noch 'ergänzenden' oder 'rückführenden' Teile - erscheinen analytisch wie Zyklen, in welchen sich das ständige Auf und Ab, das Gefälle, das Atmen in der Natur zu entsprechen - wie zu reproduzieren, wiederzuspiegeln - scheinen.

FESTE PLATZIERUNG VON MEMBREN IN DER 'AKKOLADE'

(Dieses Bild der 'Akkolade' wird von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Mit einer zusätzlichen Linie _____ versehen sind dabei jene Membren-Stellen, an denen im Normalfall eine Kategorie beginnt. Auf 1 beginnt ein erstes Membrum der 'LINEAR-ANFANGENDEN' (LIN) Bewegungsnatur, auf Platz 5 ein erstes Membrum einer 'RÜCKFÜHREND-INTENSIVIERENDEN' (ITS) Charakteristik. Auf Platz 7 steht das erste Membrum einer 'KADENZIEREND-ANKOMMENDEN' (CDZ) Bewegung). *)



*) Auf 2 steht gelegentlich ein 'weiterführendes' erstes Membrum (LIN) oder sogar ein Membrum mit 'in Balance'-Charakteristik (LIN) - welches als Pendant zu einem vorausgehenden, allerdings nur vermeintlich aber nicht konkret existierenden Membrum erscheint - auf Platz 4 ein 'alternativ' oder 'erneut anfangendes' oder ein rhythmisch 'sequenzierendes' (LIN) erstes Membrum. Ein erstes Membrum, welches nach der Kadenz erfolgt und 'aufschlags-rückführend' ist (ITS) würden wir abgesetzt und mit dem entsprechenden Trennungsimpuls versehen auf Platz 8 schreiben usf.

KONKRETES BEISPIEL EINER 'AKKOLADEN'-FOLGE:

(Das Beispiel wird von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Rechts in den großen Klammern die Numerierung. Die 'Paragraphen' werden mit den Ziffern vor dem Punkt angegeben. Der Anfang eines 'Paragraphen' ist ja immer disjunkt. 'Konjunkte' Membren folgen nach dem Punkt. Man kann an den Abständen dieser Numerierung bzw. an der Bündelung gut die jeweilige Zugehörigkeit zu einem 'Paragraphen' erkennen. - Die übergeordnet zusammenfassenden 'Formteile' werden als 1', 2', 3' etc. zu Beginn der Numerierung geschrieben; hier sind sie zwar angegeben, spielen jedoch noch keine Rolle.)

1. Membrum	2. Membrum	3. Membrum
/		
/ 'anfangend'	v 'in Balance'	1' 1.1
		2
/n 'alternativ, erneut anfangend' *)		2.1
\		
/		
	,n als 'Weiterführung' beginnend	3.1
	**)	
X 'ankommend'	v 'in Balance' (X bestätigend)	4.1
		2
\		
/		
	**)	
: 'normal rückführend'	2' 5.1	
.: 'ergänzend'	2	
,w jäh 'aufschlagsrückführend'	6.1	
(hier mit Intensivcharakter)		
	***)	
/		
X 'ankommend'		7.1
.: 'ergänzend'		2
\ ,m 'enklitisch hinzugefügt'	8.1	
(indirekt noch X bestätigend)		

*) Metrischer Anfang

**) 'Trennung' und Binnen-Metrum - binnen-metrischer Takt

***) Das Membrum wird mit entsprechenden Trennungszeichen dem 'rückführenden' Binnen-Metrum enklitisch hinzugefügt

In der Darstellung 4.b, dem konkreten Beispiel, wird ein Verlauf mit zwei unterschiedlich vor- bzw. nachbereiteten Kadenzien gezeigt. Der Verlauf selbst wirkt vielleicht etwas sophistisch, maniriert. - Bei der ersten Kadenz mitten in der Strophe (siehe die Numerierung, rechts), die Membranen 4.1 und 4.2, handelt es sich um einen vorübergehenden, vorläufigen "Schluss". Klassisch bis dahin sind die Membranen 'in Balance'.

Die Schlusskadenz schließt mit einer originellen Wendung ab: anstelle eines Membrums 'in Balance' folgt mit dem konjunkten Membrum 7.2 eine 'Ergänzung', welche "nicht-dynamische" 'abgeschwächte Rückführung' ist. Vor allem kommt noch das hinzugefügte nachklappende Membrum 8.1 dazu. Dieses ist zwar disjunkt und selbständige; in Bezug auf seine logische, syntaktische Zugehörigkeit ist es jedoch der vorausgehenden metrischen Einheit 7.1/2 hinzugefügt - wie vorher das 'aufschlags-rückführende' Membrum 6.1 noch zum metrischen Anfang 5.1/2 gehört.

d) Die Kategorien der musikalischen Bewegungsnatur im Einzelnen:

DIE DREI KATEGORIEN VON MEMBREN-'CHARAKTEREN':

1) 'LINEAR-ANFANGEND' (LTN):

Die Kategorie heißt "linear", im Unterschied zu den "intensivierenden" oder "kadenzierenden" Kategorien, weil diese Linearität musikalisch eine bloße Zeitaufteilung beinhaltet, ohne jede zusätzliche Charakteristik von 'intensivierender' Spannungszunahme oder hervorgehobener Betonung "nach Art von Kadenzien" usf. Es handelt sich hier also um Ausschnitte von allein zeitlich verlaufender, 'anfangender oder erneut anfangender' Sukzession, um "ganz normal, geradezu platt beginnende Ausschnitte".

Zu dieser Kategorie gehören die Membranen-'Charaktere':

(... vorab der 'Trennung'):

h für den Charakter einer 'Trennung' auf binnenn-metrischer Ebene
- sie entspricht beim Metrumsanfang dem Doppelstrich //
, für den 'Durchbruch' (zu einem existierenden oder nicht existierenden Neuanfang hin), meist in Schlüssen

i 'anfangend', 'Anfang', auch für 'jäh, plötzlich anfangende' Membranen. Auf Metrumsebene entspricht dies dem Haupttaktstrich /
x (spezifisch, meist in Kadenzien, s.u. CDZ). (Hier zu i): Allgemeine, leicht hervortretende musikalische Betonung x
+ 'rhythmische Sequenzierung', entsprechend 'erneut anfangend'

- n 'weiterführend', 'Weiterführung'
- m 'enklitisch', 'nachklappend zugehörig', (gelegentlich überlappend auch) 'enklitisch und übergebend'

2) 'INTENSIVIEREND-RÜCKFÜHREN' (ITS):

Die 'Rückführung' wird in diesem Analyse-Verfahren als vollgültige musikalische Kategorie behandelt. Es kann gezeigt - und sogar in Einzelschritten im Detail nachgewiesen werden - wie ein mehr oder minder starker Zug der Spannungszunahme, einer Spannungs-Intensivierung melodische oder sprachrhythmische Kadenz aber auch Anfänge vorbereitet und im traditionellen Verlauf damit oft ein starkes "Gefälle" erzeugt wird.

'Rückführung' heißt sie wegen einer bestimmten Stelle, von wo ab die Wende der Intensivierung beginnt - es gibt da besondere 'Trennungen', 'Trennungsimpulse' usf.

Zu dieser Kategorie gehören die Membren-'Charaktere':

- u 'ergänzend', 'Ergänzung', 'abgeschwächt intensivierend', 'abgeschwächte Rückführung', (überlappend) 'übernehmend', 'Übernahme' - (u ist im Gegensatz zu o nicht dynamisch)
 - .: (wie u, zur klareren Lesbarkeit in den Analysen, meist zu Beginn einer 'ergänzenden' Folge so geschrieben)
- o 'rückführend', 'normal starke Rückführung' (nicht abgeschwächt und nicht besonders betont, nicht hervortretend - (o hat immer eine dynamische Erscheinungsweise), 'normal starke Intensivierung'
 - : (wie o, zur klareren Lesbarkeit in den Analysen, meist zu Beginn einer 'rückführenden' Folge so geschrieben)
- w 'aufschlags-intensiviert', entsprechende 'Intensivierung', 'jähe Rückführung'. (Die Charakteristik w ist nicht immer auf Anhieb von der 'normalen Intensivierung o' zu unterscheiden, wenn diese nach einer starken 'Trennung' oder isoliert vorkommt; sie kann aber herausgehört werden, weil sie spezifisch ist. Der 'Charakter w' kommt auch besonders als „w vor, als w mit vorausgehendem eigenen 'Trennungsimpuls')

3) 'KADENZIELL-ANKOMMEND' (CDZ):

Es mag überraschen, dass der Begriff "Kadenz" in diesem Zusammenhang gebraucht wird. Die Kadenz gehört in die Musiktheorie, dort ist sie fester Bestandteil der Analyse von mehrstimmigen Kompositionen - mit der bekannten Frage: "Wo wird kadenziert, wie wird kadenziert, welche sind die Partikularitäten des Stils?". In unserem Zusammenhang stammt der Begriff aus der Zeit der Entstehung dieses Melodie-Verfahrens. (Siehe die Ausführungen zu den 'rhythm. Feldern' in der Folge 4.e) *)

'Ankommend', 'Ankunft und Ruhe' usf. sind Bezeichnungen für diese dritte Kategorie der musikalischen Bewegung. Die Begriffe gehören besonders in den Bereich der Analyse, etwa der 'Metrischen Verse'. Es gibt immer einen 'Paragraphen' der 'Ankunft' oder einen gleichlautenden 'Formteil'. 'Ankunft und Ruhe' sind spezifisch und scheinen musikalisch notwendig. In den kadenziellen Teil gehören verschiedene Arten des 'Ankommens' und des Ausschwingens, bzw. der damit verbundenen oder eigens hervorgehobenen 'Ruhe'.

Zu dieser Kategorie gehören die Membren-'Charaktere':

- c 'normale Kompression' (mit leichtem Gegenstau), 'vorzeitig kadenzierende Betonung' (ohne Ruhecharakter), 'Vorkadenz' (ohne begleitenden Ruhecharakter), leichte 'Kompression (nach unten)'
- v Membrum 'in Balance' (sehr häufig vorkommende Gruppen-Charakteristik). Zwei Membren 'in Balance' scheinen eine vorausgehende musikalische Eigenschaft zu konsolidieren. Die Charakteristik 'in Balance' wird auch im LIN Bereich, in Expositionen, zu Beginn, in der Wiederaufnahme nach Übergängen usf. gerne verwendet
- x (siehe zu i) In Kadenzen auch anstelle von v gebräuchlich, wenn v mit diesem allgemeinen musikalischen Akzent x etwas hervorgehoben betont werden soll. (Sowohl im Bereich des Metrums wie auch im Bereich der 'Syntaxe' - der ganz anderen Aufteilung, die vor allem musikalische Prosa einzuteilen hilft - wird X als Kadenzen-Ankunftszeichen par excellence verwendet) (Dazu auch die 2. Anmerkung, unten) *)
- r 'Nachbetonung der Ruhe' - 'Riposo-Akzent', 'nach der Kadenz nachklappende Betonung mit Ruhecharakter', (auch als eingeschobenes Membrum existierend) 'leichte Sonderbetonung der Ruhe'. (Auch an dieser Stelle - z.B im Nachhinein nach einer Kadenz - kann noch ein Membrum mit der leicht hervortretenden allgemeinen musikalischen Betonung x stehen)

*) Der Autor hat anhand von deutscher, arabischen sowie ungarischer Poesie, mit dem sprachrhythmischem Prinzip des 'Zählens' - der Konstellation von 'Zähleinheiten' usf. - zugleich auch einen festen ersten Einstieg in die musikalische Grundlagenforschung gefunden. In der Überprüfung seiner Erkenntnisse hat er sodann mit dichten französischen Prosatexten gearbeitet und dabei zunächst eine Methode entwickelt, um unterschiedliche Kadenzen darstellen zu können. Er in dieser Zeit auch mit Forschern der Gesellschaft für Mathematik und Datenverarbeitung in Verbindung gekommen. Diese sprachen im Zusammenhang der physikalischen Sprachanalyse von "Kadenzen": "Hauptkadenzen", "zugeordneten Kadenzen" o.ä. Sprachtextliche Vorlagen von Kadenzenbeispielen haben sich dabei auffallend mit den Beobachtungen des Autors und der Terminologie zu seinen Arbeitshypothesen gedeckt. Es ist zu bedenken, dass es in den Grundlagen der klingenden Strecke - über alles, was es an Unterschieden zu beachten gilt hinaus - eine überraschende

Gemeinsamkeit von Musik und Sprache gibt. (Vgl. dazu auch a)
Allgemeine Erörterungen, unter: 5. Analytische Untersuchung der
'rhythmischen Felder')

5. ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG DER 'RHYTHMISCHEN FELDER' (CR)
Bericht über eine besondere Behelfsanalyse zu Verifikationen

- a) Allgemeine Erörterungen
 - b) Technische Hinweise zur Analyse
-

a) Allgemeine Erörterungen:

Die Entwicklung dieser analytischen Untersuchung geht auf die Anfänge der musikalischen Grundlagenforschung des Autors zurück. Aufgrund dichter französischer Prosatexte konnte eine Methode entwickelt werden, welche es erlaubt, unterschiedliche Kadenzen zu ordnen. Schon einfache Aussagen haben analytisch betrachtet ein sehr reich ausgestattetes Umfeld. Wenn man ein einfaches Sätzchen nach seinem Sprachrhythmus analytisch darstellen will, kann man es zunächst schematisch als eine Sukzession von Feldern schreiben, die - zur Veranschaulichung einzeln eingekreist - jeweils um einen Höhepunkt organisiert sind. Die Felder sind durch Trennungen oder gar Trennungsimpulse klar begrenzt, d.h. dass sie determiniert, einen Anfang und einen eigenen asymmetrisch angeordneten Höhepunkt der Betonung haben und wieder abklingen. Das Sätzchen ergibt eine kurze Zeile aus solchen 'rhythmischen Feldern', die Zeile selbst ist um das Feld mit der Hauptbetonung herum gefügt.

Wie schon erwähnt, standen zu Beginn 'Zahlschläge', 'Zähleinheiten', fest, und damit eine "musikalische" Art der Zeitaufteilung. Nun kam mit den konkreten Textvorlagen eine neue Feststellung hinzu: nämlich von verschiedenartigen dynamischen "Unebenheiten" und einem z.T. erheblichen "Gefälle" der Akzentik - m.a.W. einem seltsamen ungleichen Hervortreten von Akzenten und Impulsen in den Betonungshöhepunkten. Bildlich erschienen diese wie die sonnenbeschieneen Gipfel in den Alpen, die ja in unterschiedlicher Höhe über dem Nebelmeer herausragen.

Um die Kadenzen und dynamischen Unterschiede zu ordnen, wurden in der Folge Versuche mit Hilfe des Koordinatensystems vorgenommen. Die x-Achse stand schon durch die musikalische Zeitaufteilung fest; die Graduierung zur Erfassung der musikalischen Spannung und Intensitätszunahme, musste demnach an der y-Achse abzulesen sein. So entstand ein analytischer Rahmen zur Untersuchung der zusammenhängenden Sukzessionen von 'Zähleinheiten'.

Wir beschäftigen uns in dieser Analyse nicht mit dem erklingenden oder pausierenden Corpus, mit dem, was auf dem Notenblatt steht oder auf eine CD kopiert werden kann. Wir beschäftigen uns gleichsam nur mit den subkutanen Punkten der musikalischen Gestalt; wir versuchen den "akustischen Punkten" - 'Zahlschläge' genannt - zu folgen. Die Untersuchung wird damit zwar in einem mehrfachen Sinne unscharf, trotzdem kommen wir der

sich entfaltenden pro-biologischen Wirklichkeit der tönenden Gestalt nirgendswo näher als hier: Die Aufmerksamkeit ist nur eben auf einen geringen Ausschnitt ganz im Vordergrund konzentriert; das übrige Umfeld, die konkret klingende Strophe selbst, erscheinen wie verschleiert. Der Standpunkt ist analytisch, das Procedere ist analytisch, das Ergebnis ist auch "nur" analytisch - d.h. dass die Darstellung im unmittelbaren Nachhinein "übersetzt" - eigens übertragen werden muss.

Die Untersuchung eignet sich vor allem zu gezielten Verifikationen: Überprüfung von dichten, schwierigen, unentwirrbar erscheinenden Stellen. Der Autor verwendet sie gezielt, um sich zu Beginn einer Transkription eine Idee zu verschaffen über Schwierigkeiten, Stil und Art der Vorlage usw. Eine hohe Konzentration - vielleicht sogar bestimmte günstig erscheinende Zeiten für die Erarbeitung - sind dazu erforderlich. Trotzdem bringt diese Analyse mit der Zeit gerade jene besondere Sicherheit und Klarheit im musikalischen Zusammenhang, welche anderswo kaum zu finden sind.

Das erwähnte Analyseblatt mit den drei Spalten der musikalischen Kategorien liegt also vor uns. Bearbeitet wird das Blatt von unten nach oben. Gerade in der vertikalen Komponente, in der Dynamik des Spannungsgefälles - die Betonungshöhepunkte dabei natürlich nicht ausgeschlossen - kann, analytisch betrachtet, die ganze Vielfalt des Terrains der Klangstrecke sukzessive eingesehen werden. Wir können einen Vortrag, eine Vorlage geradezu gegenständlich verfolgen, wir sehen das Wachsen und Schrumpfen im Prozess der Entfaltung. Der Vergleich mit einer minutios gezeichneten Geographiekarte und den schematisierten Gefälle in der Natur ist sicher nicht abwegig. In der Analyse und im Ergebnis können wir wirklich das Wo und Wie von Kadenzien und die Unebenheiten der klingenden Wirklichkeit praktisch unverfälscht im Verhältnis 1:1 fast unmittelbar wahrnehmen.

Die Untersuchung wurde vom Autor zuerst "Kadenz-Untersuchung" genannt. Es dürfte in der Anwendung der Untersuchung bald klar werden, dass die musikalische Bewegung immerzu auf einen Schluss zu strebt - dass sie auf Binnen-Schlüsse und auf einen eigentlichen End- und Ruhpunkt hin tendiert. Es wird klar, dass die Entwicklung einer Entfaltung auch von dort her untersucht und beurteilt werden muss - von den jeweiligen Schlüssen her. Lineare Anfänge und rückführende Intensivierungen erscheinen als Anläufe, die ganz natürlich auf die Höhepunkte der einzelnen Teilausschnitte hin führen. Das Analyseblatt untersuchter 'rhythmisches Felder' zeigt die Vielfalt, die Nuancen der Vor- und Nachbereitung solcher verschiedenartiger Kadenz-Formen, der Kadenz-Typen. Die Untersuchung erscheint so auch als eine unmittelbare Vorarbeit zur 'Kodierung der klingenden Strecke' parallel zu den Klangvorlagen.

b) Technische Hinweise zur Analyse

Wiederum wird auch in dieser analytischen Untersuchung nur mit Punkten und ganz wenigen Zusatzzeichen gearbeitet. Wir können ein karriertes Blatt in drei nebeneinander liegende gleiche

Spalten aufteilen. Die Spalten entsprechen wiederum unseren drei Kategorien der Bewegungsnatur: 'LINEAR-ANFANGEND', 'INTENSIVIEREND-RÜCKFÜHRENDE' und 'KADENZIEREND-ANKOMMEND'. Die Punkte stehen für 'Zähschläge' in den 'Zähleinheiten' und Teilen von 'Zähleinheiten'. Der zusammenhängende Ausschnitt, welcher gerade in eine der drei Spalten eingetragen werden soll, entspricht also der jeweiligen Natur der musikalischen Bewegung. Die konkreten Teilausschnitte - d.h. die so zusammenhängenden 'Zählzeiten' - ergeben sich eigentlich ganz natürlich aus dem Zusammenhang der musikalischen bzw. sprach-rhythmischem Realisierung. Es handelt sich allerdings um eine eigene Ebene im Prozess der Hörens in der Analyse. Im Layout gut sichtbar, wird der Beginn der Teilstrecken nach etwa gleichen vertikalen Abständen, eingetragen, was je schräg nach rechts oben führende Schlangenlinien ergibt, denn es wird in dieser Untersuchung wie gesagt von unten nach oben und von links nach rechts geschrieben.

Die Zusatzzeichen sollen bei Bedarf z.B. die Zusammengehörigkeit von 'Zähschlägen' zu einer 'Zähleinheit' angeben, als '_l' bzw. 'l_' - wobei der Zähschlag 'l' in der Analyse ja der Punkt ist. Weitere Zusatzzeichen geben den Beginn eines zusammenhängenden Ausschnitts an. Ein '!' steht für einen metrischen Anfang, ein '+' gibt eine rhythmische Sequenzierung an oder 'x' bzw. '-' bezeichnen die Stelle des eigentlichen Beginns, wenn dieser durch eine erhöhte Betonung, horizontal, und durch eine Intensivierung, vertikal, optisch verschoben werden muss, denn auch die binären oder ternären 'Zähleinheiten' selbst müssen im Bild der Darstellung bei entsprechenden Veränderungen in der Klangwirklichkeit modifiziert werden können.

Die 'Zähschläge' einer 'Zähleinheit' selbst können waagrecht ohne Zwischenraum als gebunden - d.h. mit dem Vorhergehenden 'Zähschlag' in enger Zugehörigkeit verbunden - dargestellt werden, oder aber mit einem Leer- d.h. Zwischenraum-Karree als wiederum angeschlagen und normal betont, mit zwei Vierecken Zwischenraum sogar als hervorgehoben betont. Dasselbe gilt für den Anfang einer 'Zähleinheit', für den ersten 'Zähschlag'.

Ebenso präzise ist die vertikale Graduierung, in und auch vor einer 'Zähleinheit'. Wir sprechen von ganzen und halben Schritten der Spannungszunahme. Eine um ein vertikales Kästchen verschobene Position bedeutet einen Ganzschritt der Intensivierung. Mit etwas Übung kann der Zug der Spannungszunahme sehr gut erkannt, gehört werden. Ein Ganzschritt der Intensivierung verändert auch den nachfolgenden Zusammenhang um einen vertikalen Schritt, um ein Karree. In den starken Strom einer normalen Spannungs-Intensivierung wird auch die unmittelbare Folge miteinbezogen. - Ein jäher Zug der Spannungszunahme ist in Auftakt-Rückführungen gegeben. Wir sprechen von einem Sog der Intensivierung. Meistens erfolgt die Auftakt-Intensivierung nach einer spezifischen Trennung, sogar nach einem besonderen Trennungsimpuls.

Es gibt sodann auch Halbschritte der Spannung. In diesem Fall wirkt der Zug der Spannungszunahme abgeschwächt, er wird als nur streifender, tangierender Zug wahrgenommen: der 'Zähschlag' selbst wird zwar als Schritt der Intensivierung geschrieben, der

nachfolgende Kontext verbleibt jedoch unverändert wiederum an dem alten Ort - auf der Höhe, welche vor diesem letzten 'Zähschlag' erreicht war. Durch den Halbschritt einer nur tangierenden Spannungszunahme wird der nachfolgende Zusammenhang nicht verändert, der Zug der Spannungszunahme ist zu schwach, seine Kraft reicht nicht aus, um diesen nachfolgenden Kontext ebenfalls mitzureissen.

Sowohl in der Zeitaufteilung, wie auch in der Betrachtung der Spannungs-Intensivierung ergibt sich damit eine höchst genaue Graduierung. Die Möglichkeit der Kombination von horizontalen und vertikalen Schritten erlaubt die Erfassung und Untersuchung von klingenden Materialien im Standard einer sehr hohen Präzision.

6. 'METRISCHE VERSE' (VM), 'FORMAL MUSIKALISCHE ARGUMENTATION' Die wichtigste Analyse dieses Melodieverfahrens

Die Analyse der 'Metrischen Verse' dient im Zug einer immer genauer werdenden Erfassung - z.B. eines traditionellen Stücks - als grundlegenste Information über die Vielfalt des Rhythmus, zugleich auch als eigentliche Transkription des rhythmischen Gefüges. Weiterhin wird sie auch zu Analyse-Zwecken immer wieder verwendet: zur Untersuchung oder Überprüfung von Zusammenhängen, von Vorgängen im kleinen, zur Begründung und Klärung, sogar zu Beweisen. Von daher wird sie auch 'formal-musikalische Argumentation' genannt. Es handelt sich um die generell wichtigste und verlässlichste Analyse dieses Melodieverfahrens. Grundsätzlich nennen wir sie 'Metrische Verse' - der Verlauf wird dabei in einer der Musik entsprechenden eigenen Art geschrieben, was an poetische Verse, an poetische Absätze, Abschnitte erinnert.

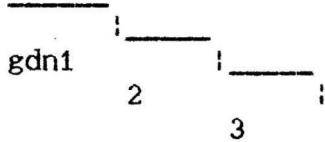
Ganz im Vordergrund des Interesses verfolgt die Aufmerksamkeit jene Stelle, an der das Gewebe gerade gewirkt wird - wo die Komponenten der musikalischen Bewegung konkret verarbeitet werden. Das konstituierende Gewicht scheint in der traditionellen Musik auf den Membren im Kleinzusammenhang zu beruhen, wobei sich die größeren Einheiten und Aufteilungen aus diesem Kontext, aus der Formbildung der 'metrischen Verse' ergeben. Dem Autor gemäß entspricht es einem Durchbruch, wenn Musikwissenschaftler etwa in den 30er Jahren damit beginnen, den Gruppen innerhalb von Takten besondere Beachtung zu schenken, und diese mit dem Versuch, gezielt Zeichen dafür zu verwenden, eigentlich artgemäß aufwerten. Zum ersten Mal ist der Autor dieser differenzierenden Schreibweise in den Opere IV des bekannten Musikforschers Constantin BRAILOIOU begegnet.

Die Verse der 'formal-musikalischen Argumentation' sind die binnen-metrischen Gruppen, von denen bereits unter 3. a und b die Rede war. Sie wurden dort einfach "Membren" genannt, und es gilt auch in diesem Zusammenhang, hier, was zum Analysebehelf der 'Akkolade' darüber gesagt wurde. Wir werden die 'metrischen Verse' weiterhin wie in der 'Akkolade' schreiben. Die Vergleichsmöglichkeiten zu deren Einordnung wird aber jetzt noch etwas genauer gefasst, in einem gut zu merkenden Schema der Erweiterung und Verteilung. Durch das feste Umfeld und den erweiterten Zusammenhang kann alles genauer behandelt werden.

Ein Bild liegt der neuen Darstellung zur Erfassung der Membren zugrunde, die Treppenanlage einer südländischen Gasse mit ihren ausladenden Stufen. Eine solche südländliche Treppe hat auch immer wieder breit angelegte Absätze, Podeste. In unserem Kontext nennen wir diese Zwischen-Ebenen Livelli (livello). Die Stufen selbst nennen wir Gradini (gradino).

LIVELLO 1

LIV1



gradini (gdn1-3)

(Siehe dazu auch die Darstellung der Treppenanlage mit den 3 Livelli, in der übernächsten Darstellung)

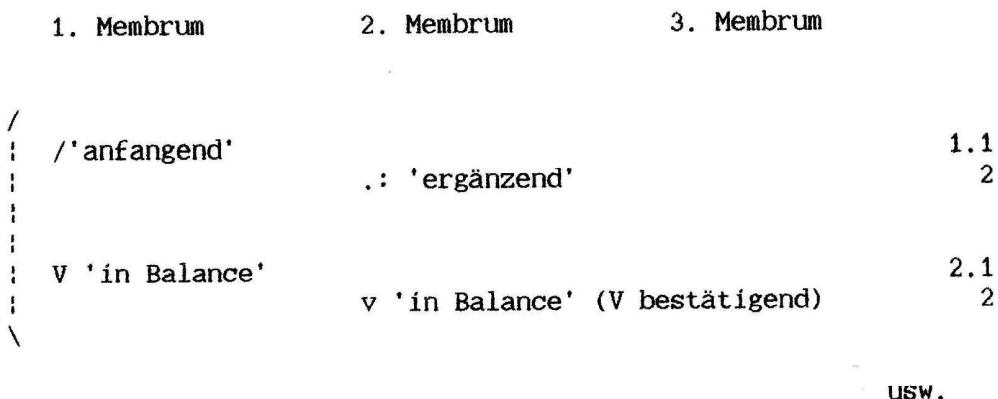
An dem, was zur 'Akkolade' gesagt wurde ändert sich nichts. Die erweiterte Betrachtungsweise der ganzen Scalinata mit den 3 Livelli (LIV) hat den Vorteil, dass der Vorstellung in der Analysearbeit genauere Vergleiche zur Verfügung stehen. Die Anhalts- und Vergleichspunkte werden präziser und das Ganze zu einer Palette, die jetzt insgesamt verfeinert ist. Es gibt in den musikalischen Vorgängen sehr viele Phänomene, deren Existenz nur durch Gegenüberstellung und im Vergleich mit parallelen Erscheinungsweisen zu Kenntnis genommen werden können und als empirische Größe zunächst erlernt werden müssen. Der Autor der vorliegenden Arbeit behauptet, dass die klingenden Grundlagen eine Wissenschaft aus sich selbst entlassen, dass aber die Hörprozesse zur Erfassung ihrer Feinheiten vorab systematisch geortet werden müssen.

Wir werden sicher bei einer ersten Erfassung zunächst alles in die 'Akkolade' schreiben wollen; mit der Differenzierung im Hören von Unterschieden und Feinheiten werden wir jedoch auch die bildlich gesehen erweiterte Scalinata nutzen, die ganze südländische Treppenanlage. Es genügt dazu ein Beispiel:

Das in der Kunstmusik so häufig vorkommende charakteristische 'In-Balance-Sein' von zwei metrischen Anfängen, 'Paragraphen', benötigt zur Darstellung bereits zwei Livelli. Die Livelli sind Metrum-Ebenen. In die 'Akkolade' geschrieben, würde die musikalische Verwirklichung eigentlich von einem 'Anfang' plus 'ergänzendem' Membrum (im nächsten Bild 1.1 und 1.2) auf eine Kadenz 'in Balance' (auch neuer metrischer Anfang - in der Darstellung 2.1) springen. Beide sind 'Paragraphen' und sind auf jeden Fall mit trennender Leerzeile zu schreiben. Das Metrum 'V' wird an dieser Kadenz-Stelle in die 'Akkolade' geschrieben, wo in der traditionellen Musik meist eine 'Ankunft, X' also mit 'Ankunft und Ruhe' steht.

Es ist vielleicht wichtig, hier anzumerken, dass die Livelli 2 und 3 nur Livelli der Erweiterung sind. Im Gegensatz zu einer konklusiven 'ankommenden' Kadenz 'X', welche wiederum auf ein neues 1. Livello und 1. Gradino zurückführt, dehnt ein Metrum 'in Balance V' die musikalische Verwirklichung erweiternd aus und kommt wie beschrieben auf das 2. Livello zu stehen. Bei einem konklusiven 'ankommenden' Kadenz-Metrum 'X' müssten wir unter unsere vollständige Scalinata also eine zweite setzen und dabei die 'X-Kadenz' auf Livello 1 und Gradino 1 der zweiten Treppenanlage schreiben. Eine Transposition von der Verteilung auf der "Scalinata" zur Darstellung der 'Metrischen Verse' wie in der 'Akkolade' gehabt, ist notwendig.

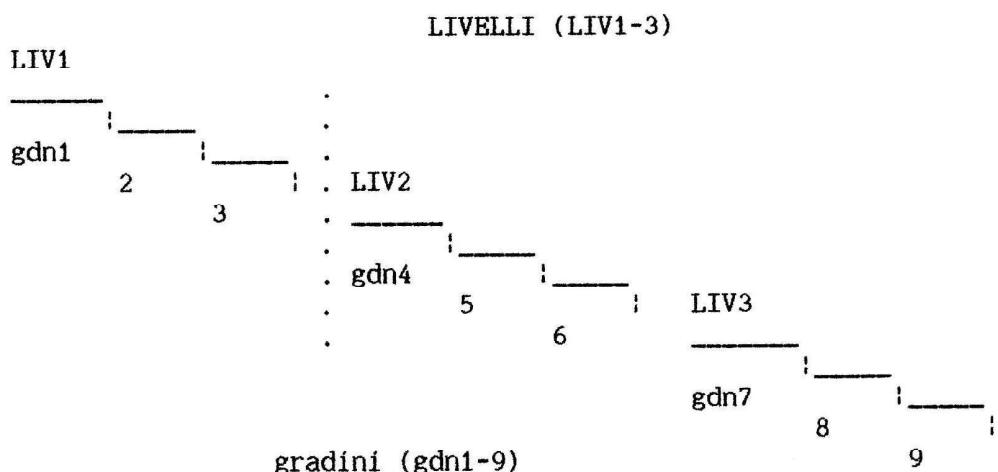
DARSTELLUNG VON ZWEI 'PARAGRAPHEN' 'IN BALANCE'
 Ein 'anfangender' und ein 'ankommender' Absatz 'in Balance'



Das Beispiel könnte genauso in zwei 'Akkoladen' geschrieben werden, d.h. mit nur einem 'Paragraphen' pro 'Akkolade'. Es muss jedenfalls in 2 'Akkoladen' geschrieben werden, wenn mit dem 'V in Balance' zugleich ein neuer Formteil (F') beginnt. (Dazu jedoch später!)

Die Darstellung desselben Beispiels anhand der "südländischen Scalinata" mit den 3 Livelli (LIV) würde folgende Gradini (gdn) - Membren - belegen (siehe in der nächsten Darstellung): Livello 1, Gradino 1 und Gradino 2, sowie Livello 2, Gradino 4 und Gradino 5. Die Erweiterung der neuen Einteilung präzisiert das Umfeld der Vorstellung in der Erfassungs-Arbeit; diese tappt jetzt nicht mehr im Dunkeln.

VERTEILUNG 'METRISCHER VERSE',
 TREPPENANLAGE ZUR DIFFERENZIERTEN BEURTEILUNG:



DAS «PARADIGMA», PDG, ZWEITE ANALYSE DER «CHARPENTE»

Das «Paradigma» dient dazu, das rhythmisch-metrische Gefüge jetzt zugleich mit den Tonstufen sichtbar zu machen. Die Abschnitte, Paragraphen der «Metrischen Verse» werden in dieser Analyse nun in Zeilen dargestellt, das «Paradigma» vermag uns so einen detaillierten Einblick in die intendierte Kompositionsstruktur zu verschaffen.

Da die Rekonstruktionsarbeit von alten Kompositionsformen vorausgehender Skizzierungen bedarf, wird das «Paradigma» natürlich auch zu solchen Zwecken verwendet. Es ergibt sich eine Ergänzung zu den «Metrischen Versen». Umgekehrt wird die Nachprüfung eines Verlaufs letztlich immer anhand der «Metrischen Verse» durchgeführt. Während das «Paradigma» eher zur Übersicht verwendet wird, sind es in den «Metrischen Versen» vor allem die Details der binnennmetrischen Gruppen, Membren, welche dabei ganz im Vordergrund verfolgt werden.

DIE «SYNTAXE» "DES MUSIKALISCHEN DENKENS", STS

↓ Aufschlussreicher als in der Untersuchung der «Charpente», d.h. in den «Metrischen Versen» und im «Paradigma» zusammen gesehen, können die Zusammenhänge des rhythmischen Gefüges eines Verlaufs wohl kaum erfasst werden. Die «Syntaxe des musikalischen Denkens» weist jedoch noch auf eine andere formbildende Ebene hin, welche ganz verhalten im Hintergrund wirkt, nämlich die Natur der musikalischen Bewegung, NAT.

Nachdem die «Charpente» feststeht, kann der Versuch gemacht werden, den Stücken und Stilen entsprechend, die Aufteilungen des Gefüges nochmals unterschiedlich aufzugliedern und in
↳ grösseren Gesamtzusammenhängen darzustellen. Es gibt Stile und es gibt Stücke, bei denen ein solcher übergeordneter Gesamtzusammenhang sich aufdrängt oder auch ganz natürlich ergibt.

Wir können den Zeilen des «Paradigmas» - es handelt sich um die spezifischen musikalischen Abschnitte, Paragraphen der «Metrischen Verse» - syntaktische "Namen" geben. Dabei unterscheiden wir etwa 20 solcher syntaktischer "Namen", die den bereits erwähnten Kategorien der musikalischen Bewegung nahe verwandt sind. Die syntaktischen "Namen" der einzelnen Abschnitte können jedoch nicht immer klar erkannt werden; gelegentlich treten sie nur sehr verschwommen in Erscheinung. Wir schreiben sie grundsätzlich nur dann, wenn wir sie auch gut erkennen können. Diese "Namen" entsprechen im Prinzip allgemeinen Aufgliederungen, die hier allerdings mit einer qualitativen Bezeichnung näher gekennzeichnet werden.

In alten Stilen, welche rhythmisch sehr stark geprägt sind, in Stücken, in denen Wechselchöre sich gegenseitig antworten oder



*Front, back and internal image: Inspired from the Book of Dimma, Trinity College, Dublin
(St John the Evangelist)*

Graphics: Jalal Polus GAJO, Melide (CH)

© Laus Plena Foundation, Violaine Trentesaux Mochizuki, Institut Marquartstein 2021



