

Salah Eddin Maraqa (Würzburg)

## Auf der Suche nach den Anfängen der „modernen“ arabischen Musiktheorie<sup>1</sup>

Es ist bekannt, welche Bedeutung und Verbreitung die sogenannte „moderne“ arabische Musiktheorie in der heutigen arabischen Welt hat. Die große Zahl an vorhandenen Schriften einschließlich der Curricula der Musikschulen und Konservatorien, in denen diese „moderne“ Theorie als selbstverständlich behandelt wird, mag den Eindruck erwecken, es handle sich dabei um eine abgeschlossene Entwicklung. Dennoch ist dieses System niemals uneingeschränkt akzeptiert worden. Diesem Umstand sowie angrenzenden Fragen (etwa nach der Tauglichkeit dieses Systems für die Praxis oder nach dem Eurozentrismus bei der Prägung eines mit dem Aufkommen dieser Theorie verbundenen Epochen-Begriffs) wird bei den folgenden Ausführungen jedoch keine Beachtung geschenkt. Die Frage nach der Entstehung dieses Systems ist weitaus wichtiger; sie zu beantworten, kann in der Tat die Betrachtung der jüngeren arabischen Musikgeschichte und die Herangehensweise an ihre Quellen beeinflussen.

Zunächst soll geklärt werden, was mit „moderner“ arabischer Musiktheorie gemeint ist. Es handelt sich um ein Modell, das auf der Teilung einer Oktave in 24 bzw. auf der Teilung zweier Oktaven in 48 äquidistante Intervalle (sogenannte Vierteltöne) beruht. Nach der heute allgemein akzeptierten Meinung fällt die Konzeption dieser von Amnon Shiloah so bezeichneten *recent trends* in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Nach abgeschlossener Sammlerarbeit, Klassifizierung und Beurteilung der für das Studium der arabischen Musikgeschichte und -theorie unter den Osmanen relevanten Quellen scheinen jene Entwicklungen unbegründet. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, zur Klärung dieser Problematik beizutragen und auf diese Weise Missverständnisse auszuräumen, die lange Zeit die Forschung beeinflusst haben.

Einer der wichtigsten Gründe für den unzureichenden Wissensstand ist sicherlich die Spärlichkeit musikalischer Schriften aus der fraglichen Zeit, ganz zu schweigen von musiktheoretischen Werken. Begünstigt durch diesen Sachverhalt gelang es einer einzigen Schrift, die arabische Musiktheorie – wenn auch kaum intendiert – und die ganze folgende musikalische Schriftlichkeit zu prägen, nämlich *ar-Risāla as-Šihābiyya fi ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* (*Die Šihābitische Epistel über die Kunst der Musik*) des syrisch-libanesischen Arztes Miḥāʾil Mušāqa (1800–1888)<sup>3</sup>. Dass Mušāqa nicht der Erfinder, sondern nur der Beschreiber die-

1 Der vorliegende Aufsatz beruht auf einem Vortrag, der auf dem Symposium *Zwischen Maqam und Operette – Der Wandel der nahöstlichen Musikkulturen im 19. und 20. Jahrhundert* (Münster 15.–16. April 2010) gehalten wurde. Dank gebührt Herrn Dr. Eckhard Neubauer (Frankfurt) und Frau Dr. Hanna Zühlke (Würzburg) für ihre kritische Lektüre.

2 Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam; a Socio-Cultural Study*, Aldershot 1995, S. 116.

3 Herausgegeben von Louis Ronzevalle in *al-Mašriq* 2 (1899), S. 146–151, 218–224, 296–302, 408–415, 561–566, 629–632, 726–731, 883–890, 928–934, 1018–1026 und 1073–1082; hrsg. von demselben, Maṭbaʿat al-Ābāʾ al-Yasūʿiyyīn, Beirut 1899; ders., „Un Traité de Musique Arabe Moderne. Préface, traduction française, texte et notes“, in: *Mélanges de la Faculté Orientale* 6 (1913), S. 1–120; hrsg. von Izis Faṭḥallah Gābrāwī, Dār al-Fikr al-ʿArabī, Kairo 1996; siehe auch Eli Smith, „A Treatise on Arab

ses „neuen“ Systems ist, ist längst bekannt.<sup>4</sup> Dies beruht lediglich auf der Tatsache, dass er in dem Epilog zu seinem Werk von den vielen um 1820 in Damaskus stattgefundenen und von ihm selbst bezeugten Streitigkeiten zwischen seinem damaligen Lehrer aš-Šaiḥ Muḥammad al-‘Aṭṭār und einem gewissen ‘Abdallāh Afandī Muhurdār (türk.: Mühürdâr) über die richtige Methode – wohlgemerkt nur die Methode – der Teilung der Oktave in 24 äquidistante Intervalle berichtet. Dem Bericht zufolge habe al-‘Aṭṭār seine Meinung vehement verteidigt, bis er eine Schrift verfasst habe, in der er feststelle und zugebe, dass ‘Abdallāh Afandī mit seinen Einwänden recht gehabt habe, dieser jedoch seine Meinung nicht beweisen könne. Demnach war das System eindeutig vor Mušāqas Zeit entstanden. Merkwürdigerweise waren einige Forscher sogar der Meinung, dass aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār der Urheber gewesen sein könne,<sup>5</sup> obwohl dies aus Mušāqas Bericht gar nicht hervorgeht. Noch erstaunlicher ist Scott Marcus Angabe, dass die Vierteltonskala bereits in den 1770er Jahren existiert haben muss.<sup>6</sup> Seine Quelle ist Jean Benjamin de La Bordes *Essai sur la musique ancienne et moderne*, der 1780 in Paris erschienen ist. Damit – so Marcus – hätte man den frühesten Hinweis auf die moderne arabische Vierteltonskala.

Es ist offensichtlich, dass es in der Forschung stets darum ging, diese Entwicklungen zu datieren. Jedoch werden keine Zweifel geäußert bezüglich ihrer Authentizität. Und genau das, nämlich die Frage nach der Authentizität, ist das Thema der nachfolgenden Ausführungen. Diese beschränken sich auf zwei Hauptaspekte: Zum einen werden de La Bordes Bemerkungen über die „moderne“ arabische Musik ins Deutsche übersetzt, analysiert und kommentiert. Zu Vergleichszwecken werden die Zeugnisse zeitgenössischer und späterer europäischer Orientreisenden und Diplomaten berücksichtigt. Zum anderen werden die Person und das Werk Mušāqas untersucht.

### 1. De La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris 1780)

Dem Kapitel über die Musik der Araber<sup>7</sup> in de La Bordes *Essai sur la musique* ist ein Nachtrag<sup>8</sup> beigegeben, der im Folgenden übersetzt ist. Die zugehörigen Tabellen sind mit abgedruckt.

---

Music, Chiefly From a Work by Michail Meschakah of Damascus“, in: *Journal of the American Oriental Society* 1 (1849), S. 171–217.

4 Vgl. z. B. Shireen Maalouf, „Mikhā ‘il Mishāqā: Virtual Founder of the Twenty-four Equal Quartertone Scale“, in: *Journal of the American Oriental Society* 123,4 (Okt.–Dez. 2003), S. 835–840.

5 Vgl. Amnon Shiloah, *The History of Music in Arabic Writings (c. 900–1900); Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* (= Répertoire International des Sources Musicales [RISM] Bx), München 1979, S. 64.

6 Scott Marcus, *Arab Music Theory in the Modern Period*, Ph.D. diss., Univ. of California, Los Angeles 1989, S. 68.

7 Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. 1, 1. Buch, S. 175–198.

8 Ebd., Bd. 1, 2. Buch, Paris 1780, S. 436–439.

Supplément au Chapitre XX<sup>9</sup>  
de la Musique des Arabes.

Nachtrag zum Kapitel XX  
über die Musik der Araber.

Le tableau suivant, sur la Musique des Arabes, nous a été communiqué par M. le Baron de Tott, connu par ses talens en plusieurs genres, & par les profondes connaissances qu'il a sur tout ce qui concerne les Orientaux.

Nous ne sommes point surpris que l'échelle de la musique arabe ne foit pas la même que celle des Européens, divisée par demi-tons égaux entr'eux, puisque cette division est démontrée fausse dans plusieurs endroits de notre ouvrage; mais en la comparant avec la nouvelle échelle que nous avons indiquée, & que nous avons démontré devoir être la seule véritable, nous y trouvons quelque rapport avec celle-ci, sans comprendre néanmoins sur quelles proportions les Arabes ont pu se fonder pour établir leur échelle. Nous allons la comparer avec l'échelle par demi-tons égaux, & celle que nous donnons comme la véritable. /437/

Die folgende Tabelle über die Musik der Araber wurde uns von Herrn Baron de Tott zur Verfügung gestellt, der für seine Talente auf verschiedenen Gebieten und für seine profunden Kenntnisse von allem, was die Orientalen betrifft, bekannt ist.

Wir sind nicht überrascht, dass die Skala der arabischen Musik nicht dieselbe ist wie die der Europäer, die ja in gleiche Halbtöne geteilt ist, denn diese Einteilung ist an vielen Stellen unserer Arbeit widerlegt worden; aber im Vergleich mit der neuen Skala, die wir [oben] angegeben und als einzig wahre nachgewiesen haben, finden wir eine Beziehung mit ihr, wenn auch ohne zu verstehen, auf welche Proportionen sich die Araber stützen konnten, um ihre Skala aufzustellen. Wie werden sie [einerseits] mit der Skala mit den gleichen Halbtönen vergleichen und [andererseits] mit derjenigen, welche wir als die wahrhafte bezeichnen.

<i>Échelle Arabe.</i>	<i>Échelle Européene par demi-tons égaux.</i>	<i>Échelle véritable.</i>
R A S D . . . . .	ut . . . . .	ur
nim zergonla . . . . .	. . . . .	re <i>b</i>
zergoula . . . . .	ur <i>x</i> & re <i>b</i> . . . . .	ur <i>x</i>
tik zergoula . . . . .	. . . . .	. . . . .
D O U G A . . . . .	re . . . . .	re
nim kourdi . . . . .	. . . . .	mi <i>b</i>
kousdi . . . . .	re <i>x</i> & mi <i>b</i> . . . . .	re <i>x</i>
S E I G A . . . . .	mi . . . . .	mi
nim pouffalek . . . . .	mi . . . . .	fa <i>b</i>
pouffalek . . . . .	. . . . .	mi <i>x</i>
C H A R G A . . . . .	fa . . . . .	fa
arba . . . . .	. . . . .	sol <i>b</i>
hegas . . . . .	fa <i>x</i> & sol <i>b</i> . . . . .	fa <i>x</i>
tik hegas . . . . .	. . . . .	. . . . .
N A O U A . . . . .	sol . . . . .	sol
nim heuffar . . . . .	. . . . .	la <i>b</i>
heuffar . . . . .	sol <i>x</i> & la <i>b</i> . . . . .	sol <i>x</i>
tik heuffar . . . . .	. . . . .	. . . . .
H U S S E I N I N . . . . .	la . . . . .	la
nim ageam . . . . .	. . . . .	si <i>b</i>
ageam . . . . .	la <i>x</i> <sup>1</sup> & si <i>b</i> . . . . .	la <i>x</i>
A O U C H . . . . .	si . . . . .	si
nim neuft . . . . .	si . . . . .	ur <i>b</i>
neuft . . . . .	. . . . .	si <i>x</i>
M A O U R . . . . .	ur . . . . .	ur

Tabelle 1

9 Im Inhaltsverzeichnis wird dem Kapitel über die Musik der Araber jedoch die Nummer „XXI“ zugeteilt; s. Ebd., Bd. 1, S. 1.

/438/ En comparant leur division avec la nôtre, nous y trouvons trois sons de plus, par conséquent elles ne peuvent avoir le même principe.

Wenn wir ihre Einteilung mit unserer vergleichen, finden wir drei zusätzliche Töne, so dass beide nicht das gleiche Prinzip haben können.

En la comparant avec la division par demi-tons égaux, nous y trouvons un rapport évident.

Wenn wir sie mit der Einteilung in gleiche Halbtöne vergleichen, finden wir eine klare Beziehung.

<i>Échelle Arabe.</i>		<i>Intervalles.</i>	<i>Échelle Européene.</i>		<i>Intervalles.</i>
De <i>rafid</i> à <i>douga</i> . . . . .	4 . . . . .	Quatre de Tons.	d' <i>ut</i> à <i>re</i> . . . . .	2	Demi-tons.
De <i>elouga</i> à <i>nimp ouffalek</i> . . . . .	4 . . . . .		de <i>re</i> à <i>mi</i> . . . . .	2	
De <i>nim peuffalek</i> à <i>charge</i> . . . . .	2 . . . . .		de <i>mi</i> à <i>fa</i> . . . . .	1	
De <i>charge</i> à <i>naoua</i> . . . . .	4 . . . . .		de <i>fa</i> à <i>sol</i> . . . . .	2	
De <i>naoua</i> à <i>huffeinin</i> . . . . .	4 . . . . .		de <i>sol</i> à <i>la</i> . . . . .	2	
De <i>huffeinin</i> à <i>nim noufi</i> . . . . .	4 . . . . .		de <i>la</i> à <i>si</i> . . . . .	2	
De <i>nim noufi</i> à <i>maour</i> . . . . .	2 . . . . .		de <i>si</i> à <i>ut</i> . . . . .	1	
Étendue de l'Octave.		24	Étendue de l'Octave.		12

Tabelle 2

On voit qu'ils divisent en quatre, ce que les Européens divisent en deux, & que par conséquent ils se trompent aussi grossièrement que ceux qui suivent le système des demi-tons égaux.

Man sieht, dass sie das, was die Europäer in zwei [Einheiten] teilen, in vier [Einheiten] teilen; und dass sie sich daher so massiv täuschen, wie diejenigen, die dem System der gleichen Halbtöne folgen.

Mais ce qu'il nous est impossible de comprendre, c'est qu'ayant leur échelle divisée en sept notes principales, comme la nôtre, ils ne fassent pas leurs repos, comme nous faisons les nôtres. /439/

Aber das, was wir nicht verstehen können, ist, dass sie ihre Ruhepunkte (repos) nicht machen wie wir unsere, obwohl sie doch ihre Skala in sieben Haupttöne unterteilt haben.

<i>Notes Arabes.</i>	<i>Intervalles.</i>	<i>Notes Européenes.</i>	<i>Intervalles.</i>
<i>Rafid</i> . . . . .	} . . . . . 4	ut . . . . .	} . . . . . 2
<i>Douga</i> . . . . .		re . . . . .	
<i>Seiga</i> . . . . .	} . . . . . 3	mi . . . . .	} . . . . . 1
.....		fa . . . . .	
<i>Charge</i> . . . . .	} . . . . . 4	sol . . . . .	} . . . . . 2
<i>Naoua</i> . . . . .		la . . . . .	
<i>Huffeinin</i> . . . . .	} . . . . . 3	si . . . . .	} . . . . . 1
<i>Aouch</i> . . . . .		ut . . . . .	
.....	} . . . . . 3	.....	} . . . . . 1
<i>Maour</i> . . . . .		ut . . . . .	
		24	12

Tabelle 3

Il nous paraît que ce système a quelqu'analogie avec le système enharmonique des Grecs, mais nous avouons que nous n'entendons rien, & que nous desirons de jamais ne rien entendre à des systèmes fondés sur des quarts de ton.

Es scheint, dass dieses System eine gewisse Ähnlichkeit mit dem enharmonischen System der Griechen aufweist, aber wir gestehen, dass wir nichts von Systemen, die auf Vierteltönen basieren, verstehen und auch niemals etwas davon verstehen wollen.

Den Aussagen und Tabellen de La Bordes sind folgende Punkte zu entnehmen:

1. De La Borde berichtet, dass er eine Tabelle über die arabische Musik von Baron de Tott bekommen habe. Es handelt sich also lediglich um eine Tabelle und nicht um „Informationen“, wie Scott Marcus angenommen hat.<sup>10</sup> François Baron de Tott (1733–1793) war ein französischer Aristokrat ungarischer Herkunft, der ab 1755 als Offizier und Diplomat im Auftrag der französischen Regierung mehrmals im Orient unterwegs war. Der Baron hat 1784, vier Jahre nach de La Bordes Enzyklopädie, seine Memoiren mit dem Titel *Memoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*<sup>11</sup> veröffentlicht. Abgesehen von wenigen Stellen über die Musik und die Instrumente der Türken gibt es keine Erwähnung von Tonsystemen, geschweige denn von musikalischen Tabellen. In einer Passage bemerkt de Tott jedoch, dass „die Kammermusik [der Türken] im Gegenteil [zu ihrer Militärmusik] sehr sanft sei, und wenn die anfangs unangenehme Monotonie der Halbtöne jemandem missfällt, muss man sie als eine Ausdrucksart der Melancholie, von der die Türken sehr stark betroffen sind, akzeptieren“<sup>12</sup>. De Tott verwendet hier den Begriff der „Halbtöne“ höchstwahrscheinlich nicht im Sinne des Wortes, sondern als Bezeichnung für die Vielfalt der Töne und die Andersartigkeit der Intervalle der türkischen Musik, und zwar um ihre „monoton-melancholische Eigenschaft“ hervorzuheben. Leider ist die Form, in der die besagte Tabelle de La Borde vorgelegen hat, nicht zu ermitteln, was für die hier angestellte Analyse jedoch unbedeutend ist. Man kann de La Bordes Worten aber entnehmen, dass die ursprüngliche Tabelle wohl lediglich aus der ersten linken Spalte bestanden hat.

2. Die arabische Skala unterscheidet sich nach de La Borde von der halbtönigen. Um den Unterschied zu ermitteln, vergleicht sie de La Borde einerseits mit dieser und andererseits mit der von ihm als wahrhaft bezeichneten Skala. Wohlgermerkt beruht der Vergleich, wie man sehen kann, lediglich auf der Gegenüberstellung der „repos“ der drei Skalen, ohne zu verstehen auf welchen Proportionen die Einteilung der arabischen Skala gründet (s. Tabelle 1), wie er selbst angibt.

3. Der Vergleich der arabischen Skala mit der sogenannten „wahrhaften“ Skala zeige „drei zusätzliche Töne“, die de La Borde nicht unterbringen oder erklären kann, und so schließt er jegliche Beziehung zwischen den beiden Skalen aus. Ein flüchtiger Blick auf die Tabelle zeigt aber die Fehlerhaftigkeit seiner „wahrhaften“ Skala. Sie ist im Grunde nichts anderes als eine pythagoreisch-enharmonische<sup>13</sup> Skala. Dass er Schwierigkeiten bei der Bestimmung der gleich hohen, sich entsprechenden Stufen beider Skalen hat, liegt sicherlich an seiner Unkenntnis der Natur der Intervallstruktur des arabischen Tonvorrats. Kaum

10 Marcus, *Arab Music Theory*, S. 43.

11 François Baron de Tott, *Memoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*, 4 Bde., Amsterdam 1784.

12 „La musique de chambre est au contraire très-douce, & si l'on lui reprocher une monotonie de semi-tons à laquelle on répugne d'abord, on ne peut lui refuser une sorte d'expression mélancholique dont les Turcs sont puissamment touchés“; Tott, *Memoires du Baron de Tott*, Bd. 1, S. 157.

13 Nicht zu verwechseln mit der enharmonischen Teilung des Tetrachordes der alten Griechen. Gemeint ist hier nämlich eine Skala, in der es keine Äquivalenz zwischen den enharmonisch verwechselbaren Tönen, z. B. zwischen *des* und *cis*, existiert.

nachvollziehbar ist jedoch seine Nichtbeachtung des Sachverhalts, dass im enharmonischen System das *fes* tiefer ist als das *e*, dass das *eis* höher ist als das *f*, dementsprechend dass das *ces* tiefer ist als das *b* und dass das *his* höher ist als das *c*. Dass eine Rekonstruktion der Tabelle de La Bordes mit Beachtung der eigentlichen enharmonischen Ordnung und Weglassung der nicht mehr einzuordnenden Töne *eis* und *his* zu anderen Ergebnissen hätte führen können, zeigt die folgende Tabelle:

<i>Échelle Arabe.</i>	<i>Échelle Européene par demi-tons égaux.</i>	<i>Échelle véritable.</i>
<b>R A S D</b> .....	ut.....	ut
nim zergoula.....	.....	re <i>b</i>
zergoula.....	ut <i>x</i> & re <i>b</i> .....	ut <i>x</i>
tik zergoula.....	.....	.....
<b>D O U G A</b> .....	re.....	re
nim kourdi.....	.....	mi <i>b</i>
kourdi.....	re <i>x</i> & mi <i>b</i> .....	re <i>x</i>
<b>S E I G A</b> .....	.....	fa <i>b</i>
nim pouffalek.....	mi.....	mi
pouffalek.....	.....	.....
<b>C H A R G A</b> .....	fa.....	fa
arba.....	.....	sol <i>b</i>
hegeas.....	fa <i>x</i> & sol <i>b</i> .....	fa <i>x</i>
tik hegeas.....	.....	.....
<b>N A O U A</b> .....	sol.....	sol
nim heuffar.....	.....	la <i>b</i>
heuffar.....	sol <i>x</i> & la <i>b</i> .....	sol <i>x</i>
tik heuffar.....	.....	.....
<b>H U S S E I N I N</b> .....	la.....	la
nim ageam.....	.....	si <i>b</i>
ageam.....	la <i>x</i> <sup>1</sup> & si <i>b</i> .....	la <i>x</i>
<b>A O U C H</b> .....	.....	ut <i>b</i>
nim neuft.....	si.....	si
neuft.....	.....	.....
<b>M A O U R</b> .....	ut.....	ut

Tabelle 4

In der Tat zeigt die rekonstruierte Tabelle eine klare Beziehung beider Systeme. De La Bordes Urteil hätte folgendermaßen lauten können: Die arabische Skala könnte eine Weiterführung der pythagoreischen Quintreihe sein. Über einen Vergleich mit der von ihm bereits im Kapitel über die Musik der Perser und Türken dargestellten Saitenteilung der Systematiker<sup>14</sup>, hätte sich dieser Gedanke bestätigt. Stattdessen findet er eine „klare“ Beziehung zwischen der arabischen und der halbtönigen Skala (s. Tabelle 2). Die Beziehung – glaubt de La Borde – bestehe darin, dass die Araber das gleiche Intervall, das die Europäer in zwei Schritte teilen, in vier Schritte teilen. Diese falsche Bemerkung führt zu seinem Fehltrug über die Natur der arabischen Skala. Für ihn besteht diese eindeutig aus 24 Vierteltönen.

4. De La Bordes Bemerkung, dass die Hauptstufen der arabischen Skala anders seien als die der europäischen, ist gleichermaßen ungenau. Denn nicht alle, sondern nur zwei Stufen wären anders, nämlich „*Seiga*“ und „*Aouch*“. Seine letzte Tabelle (Tabelle 3) zeigt

14 De La Borde, Bd. 1, 1. Buch, S. 162–175.

die Hauptstufen beider Skalen mit den dazwischen liegenden Viertel- bzw. Halbtönen. Die arabische Vierteltonskala weist folgende Einteilung auf: 4-3-3-4-4-3-3. Die gleiche Einteilung findet sich bei Mušāqa<sup>15</sup> und seitdem in fast allen „modernen“ musiktheoretischen Abhandlungen.

Nun zu den Zeugnissen zeitgenössischer europäischer Orientreisenden und Diplomaten: Weder bei Prinz Dimitrie Cantemir<sup>16</sup> (1673–1723) noch bei Charles Fonton<sup>17</sup> (1725–1795?), noch bei Antoine de Murat<sup>18</sup> (ca. 1739–1813), noch bei Carsten Niebuhr<sup>19</sup> (1733–1815), von dem de La Borde sein Kapitel über die Musikinstrumente der Araber komplett übernimmt,<sup>20</sup> noch bei Edward William Lane<sup>21</sup> (1801–1876) – um nur die wichtigsten Namen zu nennen – lässt sich irgendein Hinweis auf eine gleichtemperierte Skala der Araber oder der Türken finden. Die Einzigen, die eine 24-stufige Skala nennen, sind Abbé Giambattista Toderini (1721–1799) und Guillaume André Villoteau<sup>22</sup> (1759–1839). Toderinis *letteratura Turchesca*<sup>23</sup> enthält ein wichtiges Kapitel über die Musik der Türken. Dort heißt es:

„Um einen deutlichen Begriff von der Eigenschaft und von den Grundsätzen der türkischen Musik zu geben, scheint es mir nötig, diese Wissenschaft im Verhältnis gegen die unsrige zu beschreiben. Die unsrige begreift zwölf Halbtöne, und die Türkische vier und zwanzig. Zwölf Halbtöne sind eben dieselben, wie die unsrigen, und zwölf andere sind Theile von unseren Halbtönen. Sechs davon sind grössere Theile von unserem Halbton, und Sechs andere, kleinere Theile desselben. Denn jeder Ton in der Europäischen Musik wird von den Türkischen Musikern in vier Theile oder Stufen getheilt.“<sup>24</sup>

Toderini nennt alle Stufen Halbtöne.<sup>25</sup> Er zeigt ferner zwei Tafeln: Die erste demonstriert die türkischen Töne und ihre italienischen Entsprechungen. Töne, die keine italienischen Entsprechungen haben, werden durch ein von einem Kreis eingeschlossenes Kreuz ausgezeichnet und mit einem zusätzlichen Kreuz darüber oder darunter versehen. Die zweite Tafel zeigt die Teilung der *tunbūr*-Saiten. Darauf gibt es weniger „Halbtöne“ zu sehen als

15 Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābiya*, hrsg. von Ġabrāwī, S. 13f.

16 Kantemiroğlu, *Kitābu 'Ilmi'l-Mūsikī 'alā vechi'l-Hurūfāt*, hrsg. von Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul 2001.

17 Ein Faksimile des Autographs und eine Textedition seines *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne* befinden sich in: Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* (= The Science of Music in Islam, Bd. 4), Frankfurt 1999.

18 Antoine de Murat, August Ritter von Adelburg, „Einiges über die Musik der Orientalen, insbesondere über das dominierende persisch-türkische Tonsystem“, in: *Aesthetische Rundschau*. [Wiener] *Wochenschrift* [f. Musik, Dramatik und bildende Kunst] 2 (1867), S. 25–26, 34–35, 42–44, 58–59, 65–66, 74–75, 98–100, 105–107, 114–117, 121–123, 137–140, 145–148, 154–157 und 161–164.

19 Sein Bericht über die Musik der Araber befindet sich in seinem Werk: *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Bd. 1, Kopenhagen 1774, S. 175–186.

20 Siehe de La Borde, *Essai*, Bd. 1, 2. Buch, S. 379–383.

21 Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Bd. 2, London 1836, S. 63–97.

22 Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte* (= Description de l'Égypte – Etat Moderne 14), Paris 21826.

23 Abbé Giambattista Toderini, *Letteratura Turchesca dell'Abate Giambattista Toderini*. 3 Bde. Venezia 1787, Musikkapitel Bd. 1, S. 222–252 mit Tafeln.

24 Philip Wilhelm Gottlieb Hausleutner, *Litteratur der Türken. Aus dem Italienischen des Herrn Abbé Toderini. Mit Zusätzen und Anmerkungen*, Teil 1, Königsberg 1790, S. 256.

25 Inwieweit seine Bezeichnung mit jener von dem Baron de Tott in Verbindung steht (s. o. Anm. 11) ist unbekannt.

auf der ersten Tafel. Das Wort „Viertelton“ verwendet Toderini überhaupt nicht. Inwieweit Toderini unter Labord'schem Einfluss steht, ist nicht eindeutig zu ermitteln.

Ein Einfluss de La Bordes lässt sich aber eindeutig bei Villoteau feststellen; beim Versuch über das „System und die Theorie der arabischen Musik“<sup>26</sup> sagt Villoteau nämlich, dass die „Autoren“ sich diesbezüglich niemals einig seien. Einige würden die Oktave in Ganz-, Halb- und Viertelöne einteilen, so dass am Ende 24 verschiedene Töne entstehen. Andere jedoch teilen sie in Ganz- und Dritteltöne ein. Dadurch entsteht eine 18-tönige Skala. Diese Einteilung – so Villoteau und nach ihm Lane<sup>27</sup> – sei die allgemein akzeptierte.<sup>28</sup> Von einer gleichtemperierten 24-stufigen Skala fand er dennoch keine Spur.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Rückschlüsse de La Bordes, der über keine tatsächliche Kenntnis der arabischen Musik verfügte, auf Fehlinterpretationen beruhen. Demnach darf der *Essai sur la musique ancienne et moderne* nicht als eine authentische Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie gelten.

## 2. *ar-Risāla aš-Šihābiya fi š-šinā'a al-mūsiqiya* (1840)

Hier gilt es folgende Frage zu beantworten: Inwieweit ist Mušāqas Schrift eine authentische, verlässliche Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie? Um dieser Problemstellung nachzugehen, wurden biographisch-historische Daten im direkten Zusammenhang mit der Entstehung dieser Schrift gründlich untersucht. Zudem wurde der Text *per se* kritisch betrachtet, in einem Versuch, intertextuelle Passagen, nicht-arabische Einflüsse, innovative Tendenzen und ähnliches herauszufiltern.

Zu den biographisch-historischen Daten<sup>29</sup>: Mīhā'īl b. Ğirĝis b. Ibrāhīm b. Ğirĝis b. Yūsuf b. Batrākī wurde im Jahr 1800 in Rašmaiyā geboren und ist in Dair al-Qamar im Libanon-Gebirge aufgewachsen. Er war ein Nachkömmling des Yūsuf Batrākī, eines griechisch-orthodoxen Kaufmanns von der Insel Korfu, der nach Tripolis zog, um als Seidenhändler zu arbeiten. Dort nahm Yūsuf in Anlehnung an seinen neuen Beruf den Namen Mušāqa an – eine Bezeichnung, die sich auf den Prozess der Filterung von Seidenfasern bezieht. Sein Urgroßvater war zum Katholizismus konvertiert. Sein Vater Ğirĝis zog nach Dair al-Qamar, dem Zentrum des Šihābītischen Emirates, um der Unterdrückung des Gouverneurs von Sidon al-Ġazzār (reg. 1776–1804) zu entfliehen. Obwohl er zunächst eine Karriere als Goldschmied begann, zog Ğirĝis bald die Aufmerksamkeit des Emirs Bašīr aš-Šihābī II (reg. 1788–1840) auf sich, der ihn in seinen Haushalt aufnahm, zunächst als Schreiber und dann als Oberschatzmeister. Mīhā'īl Mušāqa behauptet, ein Autodidakt

26 „Du système et de la théorie de la musique arabe“; Villoteau, S. 13f.

27 Lane, Bd. 2, S. 64.

28 Villoteau, *De l'état actuel*, S. 14.

29 Vgl. Nu'mān Qasāṭlī, *ar-Rauḍa al-ġannā' fi Dimašq al-faiḥā'*, Dār ar-Rā'id al-'Arabī, Beirut <sup>2</sup>1982 (1. Auflage 1879), S. 150–154; Ğurĝī Zaidān, *Mašāḥir aš-šaraq fi l-qarn at-tāsi' ašar*, Bd. 2, Maṭba'at al-Hilāl, Kairo <sup>3</sup>1922 (1. Auflage 1907; 2. Auflage 1911), S. 156–159; ders., *Tārīḥ ādāb al-luġa al-'arabīya*, Bd. 4, Dār al-Hilāl, Kairo <sup>2</sup>1957 (1. Auflage 1911), S. 270; Yūsuf Ilyān Sarkīs, *Mu'ġam al-maṭbū'āt al-'arabīya wa-l-mu'arraba*, Bd. 2, Maṭba'at Sarkīs, Kairo 1928, Sp. 1747f.; Carl Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, Supplementbd. 2, Leiden 1938, S. 779f.; Ḥairaddīn az-Ziriklī, *al-'Alām. Qāmūs tarāġim li-ašhar ar-rīġāl wa-n-nisā' mina l-'arab wa-l-musta'ribīn wa-l-mustašriqīn*, Bd. 7, Dār al-'Ilm li-l-Malāyīn, Beirut <sup>5</sup>2002 (1. Auflage 1927), S. 337; Umar Riḍā Kaḥḥāla, *Mu'ġam al-mu'allifīn. Tarāġim muṣannifī al-kutub al-'arabīya*, Bd. 3, Mu'assasat ar-Risāla, Beirut 1993, S. 944; Fruma Zachs, „Mīkhā'īl Mišāqa—The First Historian of Modern Syria“, in: *British Journal of Middle Eastern Studies* 28,1 (2001), 67–87.

gewesen zu sein, mit wenig oder keiner formellen Bildung. Als ein Mitglied der christlichen Mittelschicht, wechselte er während seines ganzen Lebens zwischen kommerziellen Tätigkeiten und geistigen Bestrebungen. Von seinem Vater lernte er Mathematik, sein Onkel Buṭrus ‘Anḥūrī unterrichtete ihn in Astronomie und anderen Naturwissenschaften. 1817 zog er nach Damiette, wo er als Schreiber im Geschäft seines Onkels ‘Anḥūrī arbeitete. In kürzester Zeit gelang es ihm, sein eigenes Geschäft zu gründen und sich ein kleines Vermögen zu erarbeiten. 1818 sei er – so die Überlieferung – auf einer Hochzeit eingeladen gewesen. Dort habe ihn ein Gast nach der Melodie gefragt, die gerade gespielt wurde. Bevor er irgendetwas habe antworten können, habe ein Mann aus ‘Akkā dem Fragenden gesagt: „Dieser ist ein Gebirgsbewohner und kann gar nichts“ (*ḥādā ḡabalī lissāh b’abaluh lā yifhamšī*). Diese Worte hätten ihn so sehr verletzt, dass er sich entschlossen habe, die Kunst der Musik zu lernen. Am nächsten Tag habe er den besten Musiker in Damiette aufgesucht. Innerhalb von zwei Monaten habe er die Grundlagen der Musik und das Spielen mehrerer Instrumente beherrscht, so dass er zum Experten geworden sei.<sup>30</sup> 1820 musste er Ägypten wegen der Pestepidemie verlassen und ging zurück nach Dair al-Qamar, wo er den Seidenhandel wieder aufnahm. 1821 war er in Damaskus und lernte Astronomie, Mathematik, Geographie und angeblich Musik bei aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār, der unter dem Titel „al-Mudarris“ bekannt war. Ab 1828 studierte er Medizin u. a. bei einem italienischen Arzt in Dair al-Qamar. Anfang der 1830er Jahre trat er, wie vor ihm sein Vater, in den Dienst des Emirs Bašīr aš-Šihābī II. 1831 verarztete er die Soldaten des Emirs während der Belagerung von Akkon. Dann begleitete er die ägyptische Armee bis nach Homs und anschließend nach Damaskus. Währenddessen lernte er den französischen Arzt und späteren Gründer und Leiter der Medizinschule Qaṣr al-‘Ainī in Kairo, Antoine Barthelemy Clot (1793–1868), bekannt als Clot Bey, kennen. Von diesem ließ sich Mušāqa prüfen, und daraufhin wurde er zum Leiter der medizinischen Verwaltung in Damaskus berufen. Dann trat er als Dolmetscher in den Dienst des britischen Konsuls „Mr. Wood“. 1845 erwarb er in Kairo ein Diplom in Medizin und bekam den Dokortitel. Zurück in Damaskus geriet er unter den Einfluss protestantischer Missionare. Bekannt wurden seine polemischen Diskussionen mit dem damaligen Patriarchen der Melkitischen Griechisch-Katholischen Kirche Maximus III. Miḥā’il Mazlūm (1833–1855). 1848 trat er zum Protestantismus über und wurde zu einem seiner größten Verfechter. 1859 wurde er zum Vizekonsul der USA in Damaskus ernannt. Er starb 1880 und hinterließ 14 Bücher, darunter viele von christlich-polemischer Natur, Bücher über Mathematik und Astronomie, eine Geschichte Syriens und eben die Epistel über die Kunst der Musik.

Zur Biographie Mušāqas ist Folgendes anzumerken:

1. Zu den dunklen Episoden in Mušāqas musikalischem Werdegang gehört sicherlich die Zeit seiner Ausbildung. Dass er nicht nur die Grundlagen der Musik, sondern mehrere Instrumente in zwei Monaten gelernt hatte, ist sehr unwahrscheinlich. Dies scheint der berühmten Vorliebe für Übertreibung oder für Überlieferung von Geschichten übermenschlicher Natur einiger Biographen entsprungen zu sein. Zudem ist nichts über den Meister bekannt, bei dem Mušāqa studiert hatte. Seinen eigenen Angaben zufolge spielte Mušāqa

30 Qasāṭī, *ar-Rauḍa al-ḡannā*, S. 151.

*tunbūr*. Dieses Instrument war in Ägypten, wenn man Villoteau<sup>31</sup> und nach ihm Lane<sup>32</sup> glauben will, unter den Nicht-Arabern verbreitet. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war also sein Lehrer ein Grieche, ein Armenier oder ein Türke.

2. Dass aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār (1764–1828) ein Musiker war und dass Mušāqa bei ihm Musik studierte, kann nicht bewiesen werden. Die wenigen erhaltenen biographischen Daten von ihm stellen ihn als Naturwissenschaftler, Mathematiker und Astronomen dar. Von seiner Schrift *Rannat al-autār fi ḡadāwil al-afkār fi fann al-mūsiqār* (*Der Klang der Saiten in Gedankentabellen über die Kunst des Musikers*) ist ein einziges Exemplar (Fragment oder eine unvollendete Version?) erhalten, das in der Bibliothek der Princeton University aufbewahrt wird.<sup>33</sup> Das Werk besteht aus Tabellen, in denen die Namen der 48 Haupt- und Zwischenstufen der arabischen Skala über zwei Oktaven aufgeführt sind. Es fehlen jedoch jegliche Kommentare zu den Tabellen, was bedeutet, dass auch diese Schrift nicht als Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie zu betrachten ist.

3. Wer ist ‘Abdallāh Afandī Muhurdār, der in Mušāqas Epilog als Meinungsgegner von al-‘Aṭṭār auftritt? Der Name verrät seinen Beruf. Er muss ein Siegelhalter (türk.: Mühürdār) eines Gouverneurs gewesen sein. Es gibt dennoch keine Informationen über diese Person. Die Selbstverständlichkeit jedoch, mit der Mušāqa über ihn redet, setzt die Bekanntheit der Person bei seinen Lesern voraus. Nur ein einziger Abdallāh Afandī gehört zum Bekannntenkreis al-‘Aṭṭārs, und zwar Abdallāh Afandī al-Uṣṭuwānī. Aš-Šaṭṭī erwähnt ihn in seiner biographischen Sammlung<sup>34</sup> als einzigen mit Namen unter den vielen Studenten al-‘Aṭṭārs. Ob es sich hier um die gleiche Person handelt, kann nicht belegt werden.

### 3. Zum Text der Epistel

Die kritische Analyse des Textes lässt insbesondere die folgenden Punkte deutlich werden:

1. Das Buch habe Mušāqa auf den Wunsch des Emirs Bašīr aš-Šihābī II verfasst. Einleitend schreibt er: „ich watete in die Tiefe dieses wasserreichen Meeres hinein, in der Hoffnung, seinen Grund zu erreichen, stieß jedoch nicht auf sein Ende, wohlwissend, dass ich auf diesem Gebiet fremd bin und nicht zu jenen gehöre (wörtlich: dass ich nicht zu den Helden dieses Kampfplatzes gehöre), die vorausgingen und den Sieg davontrugen, jedoch offenbarte sich durch wiederholtes Suchen und Nachschlagen etwas, was Gott davon bestimmte, und darüber habe ich meine umfassende Epistel geschrieben“<sup>35</sup>.

2. Mušāqa behauptet ohne einen einzigen Titel zu nennen, zahlreiche Bücher über die Kunst der Musik studiert zu haben. Kein Autor – so Mušāqa – erwähne eine Methode,

31 „Nous ajouterons qu'en Égypte on ne voit ces sortes de tambour qu'entre les mains des Turcs, des Juifs, des Grecs, et quelques-uns des Arméniens, mais jamais entre celles des Égyptiens“; Guillaume André Villoteau, *Description historique, technique, et littéraire, des instrumens de musique des Orientaux* (= Description de l'Égypte – Etat Moderne 13), Paris 21823, S. 248.

32 „A kind of mandoline, called *tamboʿr*, is also used at concerts in Egypt; but mostly by Greeks and other foreigners“; Lane, Bd. 2, S. 77.

33 Ms. Princeton, Universitätsbibliothek, Robert Garrett Collection, Yahuda 3233, fol. 181v–187r.

34 Muḥammad Ḡamīl aš-Šaṭṭī, *A ‘yān Dimašq fi l-qarn at-tālīt ‘ašar wa-niṣf al-qarn ar-rābi‘ ‘ašar* (1201–1350 H.), al-Maktab al-Islāmī, Damaskus 21972, S. 191–192, 254.

35 „*Wa-min ṭumma ḥuṭu fī luḡḡati ḥāda l-baḥri z-zāḥir, ṭāmi‘an fī idrāki qarārīh, fa-lam aqa‘ lahū ‘alā āḥir, ḥāda ma‘ ‘ilmī bi-naṣī annanī lastu min fursāni ḥāda l-maidāni llaḏīna sabaqū fa-nālū qaṣaba r-riḥān, ḡaira annī bi-takrāri l-baḥṭi wa-l-murāḡa ‘a, qad taḡallā ‘alaiya mā šā‘a l-Lāhu min ḏālik, fa-waḏa ‘tu ḥāḏihi r-risāla l-ḡāmi ‘a*“; Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābiya*, hrsg. von Ḡabrāwī, S. 2–3.

mit der die Studenten die wahre Beschaffenheit der Tonstufen in der Praxis erkennen; sie sagen lediglich, dass die Oktave in 24 Viertel unterteilt sei.<sup>36</sup> Anschließend wird folgende wichtige Aussage getroffen: „Daraus (aus dieser Definition) resultiert in dem Verstand des Lernenden kein praktischer Nutzen. Es ist lediglich eine theoretische Erklärung, von der nur derjenige profitiert, der Kenntnis von der Musik hat und die akustische Fähigkeit besitzt, zwischen den Tönen hinsichtlich ihrer Höhe, Tiefe und ihrer Abstände zueinander zu unterscheiden. Wer Musik praktiziert, braucht all das nicht, jedoch solche Feinheiten zu kennen, schmückt ihn“<sup>37</sup>. Dennoch zieht es Mušāqa vor, die Meinung al-‘Aṭṭār’s bei der Teilung der Oktave in 24 Schritte auf mathematischem und geometrischem Wege zu widerlegen und die richtige Methode zu demonstrieren. Er geht noch darüber hinaus und verwendet die neue Methode als Gerüst für die Beschreibung der *alḥān* („Modi“). Für ihn bietet sich diese Methode besonders gut an bei der Transposition der *alḥān* durch die verschiedenen Stufen der Gebrauchstonleiter.

3. Nicht uninteressant ist die Tatsache, dass er die Teilung der Oktave auf dem *ṭunbūr* demonstriert. Für solche Zwecke wurde meistens der *ūd* verwendet. Als ein Instrument zur Demonstration theoretischer Grundlagen wie des Tonsystems wurde der *ṭunbūr* ausschließlich von den Türken und, nach ihrem Vorbild, von den Griechen verwendet.

4. Für einen türkischen Einfluss spricht u. a. die Art der Einordnung der *alḥān* nach ihrem Grundton; die *alḥān*, die beispielsweise den Grundton *dūkāh* haben, gehören zu ein und derselben Gruppe. Ein Vergleich der melodischen Verläufe der syrisch-osmanischen *alḥān*, wie Mušāqa sie beschreibt, mit ihren türkisch-osmanischen Äquivalenten würde vieles über die Natur v. a. der Intervalle verraten.

5. Bemerkenswert ist der immer wieder gezogene Vergleich zwischen den Arabern und den Neugriechen (*muta‘ahḥirūn*) bei der Behandlung des gleichen Gegenstandes. Es ist nämlich nie die Rede von der griechischen Musik als Gegensatz zur arabischen; Aussagen wie beispielsweise: „diese Angelegenheit ist ein Streitpunkt zwischen arabischen und griechischen Musikern“<sup>38</sup> unterstreichen diese Idee. Es war nicht schwer, die Quelle, der Mušāqa seine Kenntnisse von der griechischen Musik verdankt, zu identifizieren. Mušāqa berichtet, dass die Neugriechen ihre Gebrauchstonleiter in 68 kleine Einheiten teilen; zwölf 68tel davon bilden den sogenannten großen, neun den sogenannten mittleren und sieben den sogenannten kleinen Ton. Er nennt zudem die Namen der Haupttöne: Πα - Βογ - ΓΑ - ΔΙ - Κ - ΖΩ - ΝΗ. Diese Solmisationssilben und die Teilung der Oktave in 68tel sind Teil der Anfang des 19. Jahrhunderts von Chrysanthos von Madytos (um 1770–1846), in Zusammenarbeit mit dem Protopsaltes Gregorios Levites und dem Kartophylax Chourmouzios Giamales durchgeführten Reform der nachbyzantinischen Neumenschrift, Musiktheorie und Kirchenmusik.<sup>39</sup> Chrysanthos’ neue Lehre ist zum ersten Mal 1821 in Paris in Form einer kurzen Einführungsabhandlung mit dem Titel *Eisagōgē eis to theōrētikon kai praktikon tēs ekklesiastikēs mousikēs syntachtheisa pros chrēsīn tōn spoudazontōn auten keta*

36 Ebd., S. 113.

37 „*Wa-hāda t-ta‘rīfu lā tata‘allaqa minhu ifādatun fi ‘līyatun bi-dīhni l-muta‘allim, bal huwa kalāmun nazarīyun yastafīdu minhu man kāna dā ‘ilmin bi-hāda l-fanni wa-ḥaṣalat fī sam ‘ihi l-malakatu llatī bihā yaqdiru ‘alā tamyīzi n-naḡamāti fī nahwi rtifā ‘ihā wa-nḥifādhā wa-nisabihā ilā ba‘dihā, wa-man kānat hādhīhī ṣan‘atuhū lam yakun kaṭīra l-hāḡati ilā hāda t-ta‘rīf, bal inna ma‘rifatahu bi-hādhīhi d-daḡā ‘iqi hiya l-latī taḡ‘aluhū muzaīyanan bi-ma‘rifati mabānī hāda l-fann“; ebd., S. 113.*

38 „*Wa-hādhīhi l-qaḡīyatu maudī‘u ḥilāfin baina l-mūsīqīyīna mina l-‘arabi wa-l-yūnān“; ebd., S. 13.*

39 Vgl. Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994, S. 38f. und 81f.

*tēn nean methodon* erschienen. Dieser Abhandlung folgte elf Jahre später das gründliche und einflussreiche *Theōrētikon mega tēs mousikēs*<sup>40</sup>. Mušāqa untersuchte die neugriechische Gebrauchstonleiter und kam zum Ergebnis, die Einteilung der Neugriechen sei richtiger als die der Araber.<sup>41</sup> Eine gründliche Untersuchung des Textes auf mögliche Adaption neugriechischen Gedankengutes in der Behandlung musiktheoretischer Fragen muss noch unternommen werden.

6. Bei der Beschreibung der 7-saitigen Laute (*al-ūd as-subāṭ*) scheint Mušāqa, sich auf Villoteaus Angaben verlassen zu haben. Die bei beiden beschriebene Besaitung, dementsprechend die angegebene Spielanleitung ist unlogisch, nicht praktikabel und beruht auf einer falschen Beobachtung bzw. Fehlinterpretation Villoteaus.<sup>42</sup>

Die eben erwähnten Beispiele mögen auf eine Ratlosigkeit hindeuten, in der Mušāqa sich befand. Seine nicht bekanntgegebenen Quellen, die fremden Einflüsse, seine Skepsis gegenüber dieser „modernen“ Theorie und seine Fehler sind Indizien für den Mangel an Vertrautheit und Sicherheit, mit denen er vorgeht. Demnach ist Mušāqas Werk zwar eine authentische Quelle, allerdings eine Quelle für die Fremdheit und Untauglichkeit der sogenannten „modernen“ arabischen Musiktheorie.

#### 4. Fazit

Die kontroversen Musiktheorien und Erklärungen arabischer Musiktheoretiker nach Mušāqa, hierunter ‘Abd al-Ḥamīd Nāfi<sup>43</sup>, Šihābaddīn Muḥammad al-Ḥiğāzī<sup>44</sup>, Muḥammad Dākīr Bey<sup>45</sup>, ‘Uṭmān al-Ġundī<sup>46</sup>, Darwīš Muḥammad<sup>47</sup>, Aḥmad Amīn ad-Dīk<sup>48</sup> und aš-Šaiḥ ‘Alī ad-Darwīš<sup>49</sup>, beweisen, dass die sogenannte „moderne“ arabische Musiktheorie im Grunde nichts anderes ist als ein künstliches System für die Erklärung der vielen in der Praxis vorkommenden Töne. Es wäre grundsätzlich zu überlegen, ob nicht die Suche nach dem Ursprung dieses künstlichen Systems verlagert werden muss, und zwar dorthin, wo es ähnliche Entwicklungen gegeben hat, nämlich nach Europa. Die musiktheoretischen Diskussionen um 1800 waren sicherlich durch importiertes Gedankengut aus Europa angeregt worden.

40 Trieste 1832.

41 Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābīya*, hrsg. von Ġabrāwī, S. 126.

42 Ebd., S. 27f.; vgl. Villoteau, *Description historique*, S. 237–246.

43 [*Risāla fi ‘ilm al-mūsīqā*], Ms. Kairo, Dār al-Kutub, Mūsīqā Taimūr 19.

44 Šihābaddīn Muḥammad b. Ismā‘īl al-Ḥiğāzī, *Safīnat al-mulk wa-naḥīyat al-fulk*, al-Maṭba‘a al-Ġāmi‘a, Kairo 1310/1893.

45 *Ḥayāt al-insān fi tardīd al-alḥān*, Kairo 1313/1895.

46 *Rauḍ al-masarrāt fi ‘ilm an-naġamāt*, al-Maṭba‘a al-‘Umūmīya, Kairo 1313/1895.

47 *Šafā‘ al-auqāt fi ‘ilm an-naġamāt*, Maṭba‘at at-Tauffīq, Kairo 1319/1901.

48 *Nail al-arab fi mūsīqa l-ifranġ wa-l-‘arab*, al-Maṭba‘a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq, Kairo 1320/1902.

49 Das Tonsystem nach ‘Alī ad-Darwīš (1884–1952) findet sich in Muṣṭafā ad-Darwīš, *aš-Šaiḥ ‘Alī ad-Darwīš. Ḥayātuhū wa-a‘mālūh*, o. O., o. J., S. 59; ‘Adnān Ibn Ḍurail, *al-Mūsīqā fi Sūriya. Al-baḥṯ al-‘ilmī wa-l-funūn al-mūsīqīya munḍu mi‘at ‘ām ila l-yaum*, Damaskus 1969, S. 47–53; Baron Rodolphe D’Erlanger, *La musique arabe*, Bd. 5, Paris 1949, S. 28–30.