

ausgerichtet. Die Ausführungen über melodische Merkmale und die Übertragung selbst bewegen sich also in einem *circulus vitiosus*³. Textlich zwar nimmt das Petruslied die Gattung der „Leise“ um ein paar Jahrhunderte vorweg; in der musikalischen Haltung mit den vielen kleinen Melismen aber folgt es dem Stil der liturgischen Hymnen. Einer Übertragung von linienlosen Neumen haftet immer eine gewisse subjektive Geltung an. Andererseits ist bei getreuer Befolgung objektiv gegebener Anhaltspunkte zu erwarten, daß eine maximale Annäherung an die originale Gestaltung erreicht wird. Sei dem wie immer, so viel ist in unserem Fall ersichtlich, daß das Freisinger Petruslied sich nicht nur durch dichterische, sondern auch durch musikalische Schönheit auszeichnet.

DAS HARFENSPIEL IM ALTEN ÄGYPTEN

VON HANS HICKMANN

Seitdem der allgemeine Bericht über das altägyptische Musikleben erschienen ist¹, sind einige neue Entdeckungen gemacht worden, welche dazu angetan sind, gewisse Teilprobleme zu erklären. Dazu gehören vor allem die Erkenntnisse, welche mit dem Harfenspiel zu tun haben.

Man könnte die Harfe als das Symbol dieser vieltausendjährigen Musikkultur ansehen, denn sie existiert bereits seit dem Alten Reich, d. h. ungefähr seit 3000 v. Chr. Manche gut erhaltene Exemplare sind in den Gräbern aufgefunden worden. Man hat sie rekonstruieren können und kann nunmehr bereits gewisse Experimente vornehmen, um die Wirklichkeitsnähe der häufig dargestellten Musikszenen mit Harfenspiel nachzuprüfen. Bevor man aber mit bindenden Resultaten rechnen darf, welche größtenteils vom Problem der Einstimmung abhängen, gilt es, sich mit der technischen Seite der Saitenbefestigung und -einstimmung zu befassen. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß die altägyptischen Harfen nicht wie unsere Saiteninstrumente eingestimmt wurden.

Wohl befinden sich wirbelartige Gebilde am Instrumentenhals, sie dienen aber nicht zum Stimmen. Sie sind „rückständig“ angebracht, stecken im Rücken des Harfenhalses; auch sind sie nicht zum Drehen eingerichtet, sondern festgeleimt. So handelt es sich eigentlich nur um Haken, gleichsam Hemmvorrichtungen, welche das Abgleiten der mehrfach um den Hals gewundenen Saiten verhindern sollten. Daraus geht nun aber hervor, daß man das Instrument von dieser Seite aus nicht einstimmen konnte, im Gegensatz zur antiken Leier, bei welcher dies dank der horizontalen Lage des Joches möglich war. Bei der Harfe müssen dagegen die Saiten fest angezogen und stramm um den Hals

¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel). Ägypten-Artikel.

gewickelt werden, damit man überhaupt einen brauchbaren Ton erhält. Sie schmiegen sich derartig fest an das Holz des Instrumentenhalses an, daß sie in mehreren Fällen Druckspuren hinterlassen haben, welche man auf den überlieferten Instrumenten noch deutlich erkennen kann.

Damit tritt die altägyptische Harfe in Gegensatz zu der jüngeren birmanischen Bogenharfe, welche mittels roter Schnurringe gestimmt wird. Letztere werden allerdings nicht angezogen bzw. nachgelassen, um die Saite zu erhöhen oder zu vertiefen, sondern auf dem leicht gekrümmten Halse leicht verschoben. Eine Abbildung dieses merkwürdigen Instruments befindet sich in dem Buche „Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens“ von C. Sachs, S. 141.

Das andere Saitenende wurde, gegen den Schallkörper zu, an einer Stange angeknüpft (Fig. 1)². Diese Stange spielt gleichzeitig die Rolle des Saitenhalters und der Einstimmvorrichtung, denn sie enthält für jede Saite zwei Kerben. Man ist also so vorgegangen, daß man die Saite der nächstliegenden Kerbe einlegte, sie dort anknüpfte und dann straff anzog. Wenn man nun die anderen Saiten aufzog, stellten sich andere Spannungsverhältnisse heraus, und die zuerst befestigten Saiten wurden etwas schlaffer, worauf man sie erneut anzog und nunmehr der zweiten Kerbe zuführte, welche etwas weiter entfernt lag.



Fig. 1

Ich habe an anderer Stelle gezeigt, wie man außerdem diese Saitenhalter vor- und rückwärts schieben konnte. Die interessierten Leser seien auf die technischen Abbildungen 24 und 25 meiner Abhandlung „Sur l'accordage des instruments à cordes“ verwiesen. Diese Abbildungen erläutern, wie die Manipulation vor sich ging und wie man so zu einer Feinstimmung kam, welche aber anscheinend den ägyptischen Musikern immer noch nicht genügte.

Beim Betrachten einer Schulterharfe wird man feststellen können, daß der untere Teil des Saitenhalters an einem knopfartigen Auswuchs oder einer Querstange des Schallkörpers festgebunden ist (Fig. 2). Trägt man nun Sorge, daß diese Verschnürung nicht zu fest ist, sondern etwas Spielraum läßt, so erhält man die Möglichkeit, den Saitenträger leicht auf- und abwärts zu bewegen, wodurch alle Saiten um einen Ganz- oder Halbton transponiert werden können.

² Holzstatuette eines Harfenspielers (um 2000 v. Chr.).

Einer zukünftigen Betrachtung über die Geschichte des Einstimmens wird es vorbehalten bleiben, diese noch verstreuten Beobachtungen in eine logische Ordnung zu bringen. Anscheinend ist es so gewesen, daß die Saiteninstrumente im Altertum von unten eingestimmt wurden. Auf einer gewissen Stufe wurde das Einstimmen oben (mit Stimmringen) und gleichzeitig unten vorgenommen, und es ist der Neuzeit vorbehalten geblieben, die Regelung der Saitenspannungen am oberen Ende des Instruments vorzunehmen, nachdem man den Wirbel erfunden hatte. Die moderne Technik liefert uns endlich heute bei der Violine die Möglichkeit, wieder von unten her die Feinstimmung vorzunehmen, mittels der bekannten mechanischen Feinstimmvorrichtungen, welche am Saitenhalter angebracht werden.

Aus diesen Angaben geht so viel hervor, daß man zwar die altägyptischen Harfen nicht sehr sauber einstimmen, durch allerlei technische Kunstgriffe die Stimmung aber einigermaßen korrigieren konnte. Es ergeben sich aber auch gewisse Möglichkeiten in tonartlicher Beziehung, was um so erstaunlicher ist, als die Instrumente recht primitiv aussehen. Die antiken Harfner haben anscheinend noch über allerlei andere Hilfsmittel verfügt, mit denen sie das Maximum aus

ihren Instrumenten herausholten. Es wäre ja auch erstaunlich, wenn sie sich durch mehrere Jahrtausende hindurch nur damit begnügt hätten, die vier Saiten der Schulterharfe oder die 5—9saitigen Bogenharfen leer anzuschlagen. Aus der ikonographischen Betrachtung der vielfachen Darstellungen des Harfenspieles geht eindeutig hervor, daß man die linke Hand häufig zum Greifen benutzte, wodurch natürlich das Tonmaterial erheblich bereichert wurde. In der Tat läßt sich beobachten, daß mehrere Spieltechniken existiert haben. Entweder benutzte man beide Hände zum Anzupfen verschiedener Saiten, um kurze, melodische Wendungen zu spielen oder in Quint- und Oktavfolgen die beweglichere Flöte, Klarinette oder den Gesang zu begleiten. Natürlich konnte dann auch die linke Hand eine ständig wiederholte Bordunnote anschlagen, während

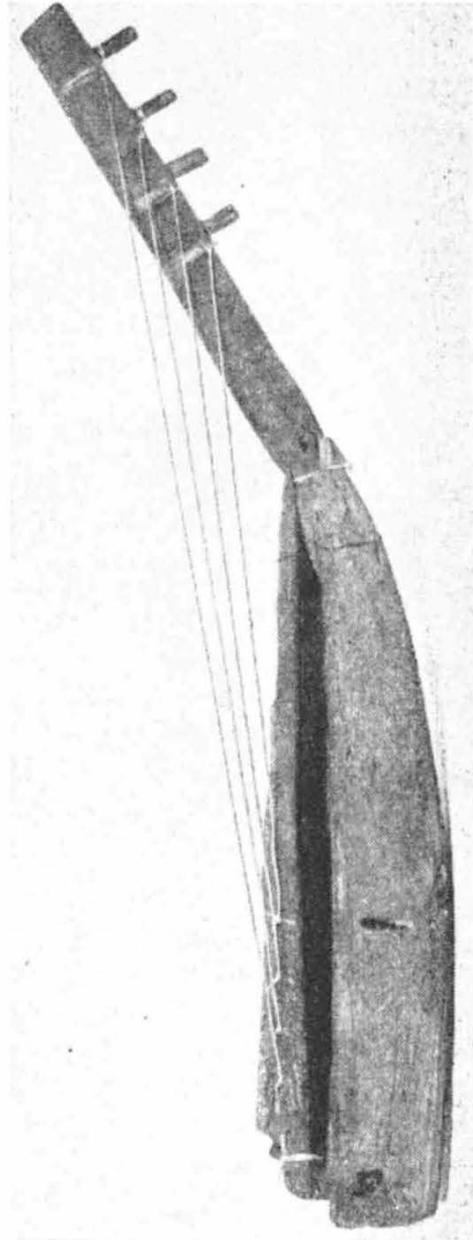


Fig. 2

die rechte die Melodie spielte. Oder aber man benutzte die linke Hand zum Abdämpfen und zum Greifen. Die Abdämpftechnik wird heute noch in Ägypten beim Leierspiel angewendet. Der Spieler berührt die Saiten, auf welchen er nicht spielen will, und braucht nun mit seinem Plektrum nur über die Saiten hinwegzufahren, um die noch klingenden Saiten anzuschlagen. Die linke Hand vermag aber auch durch etwas stärkeres Andrücken einen neuen Knotenpunkt zu erzeugen und somit die Saite intervallmäßig abzuteilen.

GREGORIANISCHE STUDIEN

VON EWALD JAMMERS

I.

Was können wir den frühmittelalterlichen Theoretikern über den Choralrhythmus entnehmen?

Der Rhythmus bestimmt so wesentlich die Musik, daß es verständlich ist, daß die Unklarheiten über den gregorianischen Rhythmus die Forscher und Freunde des Chorals nicht ruhen lassen und daß diese verlangen, sie zu beseitigen, auf welche Weise immer es möglich ist: sei es vermittels der Äußerungen der damaligen Theoretiker, der Schriftzeichen, der melodischen Gestalt, der historischen Zusammenhänge oder gar vermittels allgemeiner Erwägungen. Diese Mittel sind nicht gleichwertig. Geschichtliche oder melodische Erwägungen führen nur bis zu Wahrscheinlichkeiten; Schriftzeichen, die nicht durch Erläuterungen der Zeit einwandfrei geklärt sind, sondern gedeutet werden müssen, können Aussagen machen, die erst nach wiederholten Prüfungen als zuverlässig benutzt werden können. Anders steht es um die Theoretiker: Wenn ein damaliger Choralchriftsteller sagen würde, dieser oder jener Rhythmus liegt vor, dann wäre aller Zweifel behoben. Wir haben einige solcher Äußerungen, — die Zweifel sind aber durch sie bisher nicht behoben worden. Vielmehr ist die Lage so, daß heute fast jeder Choralforscher sich auf die alten Schriftsteller beruft. Der Verfasser dieser Zeilen glaubte daher in seinem „Gregorianischen Rhythmus“ gut zu tun, wenn er bei seinen Bemühungen diese anscheinend zerdeuteten Texte überginge. Indes ist vor kurzem der Streit wieder aufgeflammt. P. Lukas Kunz¹ baut seine Theorie von den mittelbaren Metren (die uns in einer weiteren Studie beschäftigen soll) auf dem Gleichwert aller Töne im Choral auf und erschließt diese aus den Theoretikern, während W. Lipphardt² mit denselben Stellen seine Motuslehre begründet. So möge erlaubt sein, die strittigen Stellen zu prüfen.

¹ Lukas Kunz: Aus der Formenwelt des gregor. Chorals. 3. Münster 1949, = K.

² W. Lipphardt: Rhythmisch-metrische Hymnenstudien, in: Jb. f. Liturgiewissensch. 14./1938. S. 172 ff. = L I, und W. Lipphardt: 2 mittelalterl. Theoretikerzitate, in: Caecil-Vereins-Organ 69/1949. S. 227 ff. = L. II.