

Publications of the Institute
for the History of Arabic-Islamic Science

The Science of Music in Islam
Volume 4

Publications of the
Institute for the History of
Arabic-Islamic Science

Edited by
Fuat Sezgin

THE SCIENCE OF MUSIC
IN ISLAM

Volume 4

E. Neubauer
Der Essai sur la
musique orientale von
Charles Fonton

1999

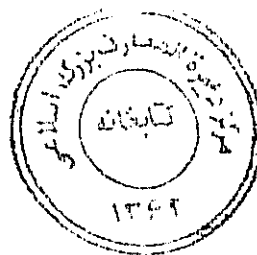
Institute for the History of Arabic-Islamic Science
at the Johann Wolfgang Goethe University
Frankfurt am Main

THE SCIENCE OF MUSIC IN ISLAM

VOLUME 4

ECKHARD NEUBAUER

Der Essai sur
la musique orientale
von Charles Fonton
mit Zeichnungen
von Adanson



1999

Institute for the History of Arabic-Islamic Science
at the Johann Wolfgang Goethe University
Frankfurt am Main

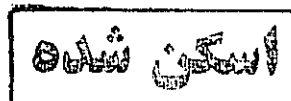
ML190

• I8

Vol. 4

Nachdruck aus
Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften (Frankfurt)
Band 2 (1985), pp. 277-324 und Band 3 (1986), pp. 335-376
unter Beifügung des Autographs von Charles Fonton
in Faksimile

100 Exemplare gedruckt



ISSN 1437-2428

ISBN 3-8298-5005-0

© Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften
Beethovenstrasse 32, D-60325 Frankfurt am Main

Printed in Germany by
Strauss Offsetdruck, D-69509 Mörlenbach

INHALT

Vorwort	VII
Einleitung in den <i>Essai</i> und sein literarisches Umfeld	I
Aus: <i>Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften</i> (Frankfurt) Band 3 (1986), S. 335-362	
Edition des französischen Textes	29
Ebd. Band 2 (1985), S. 277-324	
Adansons Zeichnungen der Musikinstrumente und Fontons Notenbeispiele	77
Ebd. Band 2 (1985), zwischen S. 298-299	
Faksimile des Autographs von Charles Fonton	93
Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelle acquisition française 4023	
Register der Namen und Termini im <i>Essai</i>	237
Aus: <i>Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften</i> (Frankfurt) Band 3 (1986), S. 363-376	
Nachträge und Verbesserungen	251
Aus: <i>Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften</i> (Frankfurt) Band 4 (1987/88), S. 270-271	
Weitere Corrigenda	253
Anhang: Beiträge zur vorliegenden Buchausgabe	
1. Zu den musikalischen Metren (<i>uṣūl</i>)	257
2. Zu Fontons Notenbeispielen	296
3. Zeittafel zum Leben des Autors	304
4. Zeittafel zum Nachleben des <i>Essai</i>	308

Vorwort

Im Jahre 1751, im Alter von 26 Jahren, schrieb der "Sprachknabe" (*jeune de langue* oder *jeune de langues*) Charles Fonton in Istanbul, noch während seiner Ausbildung als Dolmetscher für den französischen diplomatischen Dienst im "Orient", wie das Osmanische Reich verallgemeinernd hieß, seinen *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne*. Das erhaltene Autograph dieser höchst bemerkenswerten Schrift lag nahezu unbeachtet bis in unsere Tage in der Bibliothèque Nationale in Paris. Die hier nachgedruckte Ausgabe erschien erstmalig in den Jahren 1986 und 1987 im zweiten und dritten Band der *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*. Die ebenfalls von Fuat Sezgin angeregte und herausgegebene Publikationsreihe *The Science of Music in Islam* bietet nun einen geeigneten Rahmen, die seinerzeit separat erschienenen Teile zu vereinen und Fontons Pionierarbeit auf dem Gebiet der außereuropäischen und vergleichenden Musikforschung einem größeren Leserkreis zugänglich zu machen. Für diese Möglichkeit möchte ich auch hier Professor Sezgin meinen Dank aussprechen. Er hat der Erforschung der Musikgeschichte im Islam, namentlich der höfischen und städtischen Musik und ihren theoretischen Grundlagen, mit der neuen Publikationsreihe ein Forum geschaffen, das im Sinne der Zielsetzungen des Instituts der Information und Aufklärung auf diesem weithin unbekannten Gebiet der Geistesgeschichte dienen soll.

Das Originalmanuskript des *Essay* konnte hier als Faksimile beigegeben werden dank einer Genehmigung, die die Direktion der Pariser Bibliothèque Nationale seinerzeit bereits erteilt hatte. Es bildet eine Ergänzung zu unserer, von Elisabeth Neubauer erarbeiteten Textausgabe, die den *Essai* in heutiger Orthographie wiedergibt. Auch nach der kürzlich erfolgten Edition des Originals von Thomas Betzwieser (s. unten), die eine Reihe unrichtiger Lesungen enthält, bleibt das Faksimile des Autographs eine sinnvolle Beigabe.

Dies umso mehr, als dem Text eine Reihe musikalischer Fachwörter in arabischer Schrift beigegeben sind, darunter einige in der türkischen Kunstmusik gebräuchliche (überwiegend arabisch-persische) Termini und Instru-

mentennamen (S. 51-53, 82, 83, 97, 107, 117, 123 des Manuskriptes) und eine ausführliche Dokumentation der musikalischen Metren und ihrer Schlagmuster, dargestellt mit den türkischen Merksilben *düm, tek* und *teke* (ebd. S. 56-76). Das Fachvokabular wurde mit breiterer Feder nachträglich in den Text eingefügt und stammt vermutlich auch von der Hand des Autors. Die Sorgfalt, mit der die Termini und die Metrenmuster wiedergegeben sind, läßt erahnen, wieweit ein französischer "Sprachknabe" zu jener Zeit nach vierzehnjähriger Ausbildung die Orthographie des Osmanisch-Türkischen beherrschte und daß es, verständlicherweise, die arabischen Fremdwörter waren, die noch Schwierigkeiten bereiten konnten (*havîl/havâ* statt *hâvî* auf S. 74 des Manuskriptes, *mîllâzime* statt *mîllâzime* ebd. S. 82). Doch zeigt ein Blick in die zeitgenössische türkische Musikliteratur, daß auch Einheimische sich der Schreibung arabischer Lehnwörter nicht immer sicher waren.

Zweifelloos hat Fonton den Inhalt der mündlichen Unterweisung in türkischer Musik, die er in Istanbul erhalten hat, und der schriftlichen Unterlagen, die ihm zur Verfügung standen, im Rahmen seines Verständnisses und seiner Fähigkeiten getreu wiedergegeben. Damit ermöglicht er uns einen Einblick in die Anfangsgründe musikalischer Ausbildung, wie sie in Istanbul in der Mitte des 18. Jahrhunderts bestanden. Der Text des jungen Franzosen spricht die gleiche Sprache wie die erhaltenen türkischen Musiktraktate, ergänzt sie aber durch die unterschiedliche Sicht auf die Materie, die sich aus der Herkunft und dem Selbstverständnis des Autors ergibt. Durch seine vorurteilsfreie und in gutem Sinne naive Vorgehensweise gelingt es ihm, Informationen zu bewahren, die anderweitig nicht oder kaum zu haben sind.

Aus welchen Gründen der *Essay* seinerzeit ungedruckt blieb ist nicht bekannt. Letztlich wird es wohl so gewesen sein, daß den Studien- und Fleißarbeiten der *jeunes de langues*, die meist aus Übersetzungen oder Adaptationen orientalischer Texte bestanden, generell nur ein beschränktes Interesse entgegengebracht wurde, so daß die meisten von ihnen bis heute ungedruckt blieben. Daher haben wohl auch nur wenige Zeitgenossen den besonderen Wert dieser Arbeit erkannt, die sich von den durchschnittlichen Übersetzungsübungen deutlich unterscheidet. Zu diesen wenigen gehörten der Musiker und Musikschriftsteller Charles-Henri de Blainville, der Fontons Text in seiner *Histoire générale, critique et philologique de la musique* von 1767 offen-

bar plagiiert hat, und wohl auch seine Schülerin, die junge Herzogin de Ville-roy (geb. 1731), in deren Familienbibliothek das Manuskript Fontons gelangt zu sein scheint (s. den Namenseintrag auf dem Deckblatt der Handschrift, unten S. 94) und der Blainvilles *Histoire générale* gewidmet ist.

Im Gegensatz zum Desinteresse der früheren Musikforschung an Fontons Studie und den abfälligen Beurteilungen ihres Wertes in der älteren bio-bibliographischen Literatur ist zu erwarten, daß seine Aufzeichnungen in Zukunft aufmerksam gelesen und zur Erforschung des Istanbuler Musiklebens um 1750 bis ins letzte Detail ausgewertet werden. Die Zeichen eines erwachenden Interesses sind bereits deutlich zu erkennen.

Einleitung, Edition und Register des Erstdruckes wurden unverändert aus der *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* übernommen. Da sich das Register auf die Originalpaginierung des Manuskriptes bezieht, ignoriere man zum Auffinden der Seiten im Faksimile die unten auf den Seiten durchlaufende Bandpaginierung und richte sich nach den Seitenzahlen der Handschrift.

In einem Anhang sind vier Ergänzungen zusammengefaßt, die aus Anlaß dieser Buchausgabe entstanden sind. Die erste besteht aus einer vergleichenden Übersicht über die Metren (*uṣūl*) bei Fonton und in weiteren, überwiegend türkischen Quellen des späten 17. und des 18. Jahrhunderts. Der Vergleich erweist die Glaubwürdigkeit der Angaben Fontons. Im zweiten Nachtrag ist der gegenwärtige Stand in der Identifizierung und Interpretation von Fontons Notenaufzeichnungen dokumentiert. Der dritte Nachtrag enthält alle mir zur Zeit bekannten Daten zum Leben des Autors. Er erweitert und modifiziert meine früheren Angaben, die damit überholt sind. Der vierte Nachtrag ist der literarischen Wirkung des *Essai* gewidmet und bietet gleichzeitig einen Einblick in die jüngste Beschäftigung mit dem Werk des Charles Fonton.

Frankfurt, im Juni 1999

E. Neubauer

DER *ESSAI SUR LA MUSIQUE ORIENTALE* VON
CHARLES FONTON MIT ZEICHNUNGEN VON ADANSON*

herausgegeben von
ECKHARD NEUBAUER**

Der hier erstmals veröffentlichte *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne* [sic] wurde im Jahre 1751 in Istanbul von einem Dolmetscher der französischen Botschaft mit Namen Charles FONTON verfaßt und von Jean-Baptiste ADANSON, einem damals 19 Jahre alten „Sprachknaben“ (jeune de langue) illustriert. Das Autograph gelangte nach Paris, zunächst wohl zum Grafen Antoine-Louis ROUVILLÉ, dem es gewidmet war, dann wahrscheinlich in die Privatbibliothek der Familie VILLEROI und schließlich in den Besitz der Bibliothèque Impériale, aus der es in die heutige Bibliothèque Nationale überging¹. Das Manuskript besteht aus vii + 143 Seiten im Format 216 × 165 mm, enthält fünf Zeichnungen und elf Notenblätter und ist in roten Saffian gebunden².

¹ Alte Signatur V $\frac{1793}{D}$ heute n[ouvelle] a[cquisition] f[ranaise] 4023, s. *Catalogue général des manuscrits français. Table générale alphabétique des anciens et nouveaux fonds (Nos 1-33264) et des nouvelles acquisitions (Nos 1-10000)* par A. VIDIER et P. PERRIES. Bd. III: E à K. Paris: Bibl. Nat. 1935, S. 113; *Bibliothèque Nationale. Catalogue général des manuscrits français* par Henri OMONT. *Nouvelles acquisitions françaises II. Nos 3061-6500*. Paris: Ernest Leroux 1900, S. 111; *Inventaire général et méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque Nationale* par Léopold [Victor] DELISLE. Bd. II: *Jurisprudence-Sciences-et Arts*. Paris: H. Champion 1878, S. 285.

² Im gleichen Band folgt mit neuer Zählung auf 76 Seiten eine weitere Arbeit des Charles Fonton mit dem Titel *Avantures de Zelide et de Ferames* (im Text: Feramez), die ebenfalls ungedruckt und in der einschlägigen Literatur unbekannt blieb. Es handelt sich um die legendäre Geschichte von Farāmarz, dem Sohn des mythischen persischen Helden Rostam, freier nach Passagen aus dem *Šāhnāme* und aus einem Buch, das Fonton in seiner Einleitung '*Uššāk al-ma'rūfāt*' nennt.

* Einleitung und Glossar zur Edition des Textes in ZGAIW 2 (1985), S. 277-324.

** Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Beethovenstr. 32, D-6000 Frankfurt am Main 1.

Obwohl die Abhandlung von Landes-, Sprach- und Sachkenntnis ihres Autors zeugt und die Qualität der Abbildungen ins Auge springt, blieb das Werk nahezu unbekannt. Abgesehen von einem möglichen Plagiat noch im 18. Jahrhundert (s. u. S. 358 f.) haben meines Wissens nur zwei neuere Autoren das Manuskript zur Kenntnis genommen: Jean-Baptiste THIBAUT, ein Augustiner, der ebenfalls in Istanbul und auch in Edirne Musikerfahrung gesammelt hatte, wies 1906 in einer Studie über die Metrik der „orientalischen“ Musik auf die ausführlichen Metrenlisten bei Fonton (S. 65–76)³ hin und äußerte dabei die Hoffnung „que ce curieux travail obtienne enfin les honneurs d’une édition critique auxquels il a droit“⁴. An anderer Stelle zitierte Thibaut später auch Fontons wichtigen Text über das Mundstück der Rohrflöte (S. 99–101) und reproduzierte die Abbildung des Instrumentes⁵. Gleichzeitig machte der Rumäne Teodor BURADA in seiner umfangreichen Arbeit über Dimitrie Cantemir (s. u. Anm. 27) die von Fonton (S. 137–138) in Noten wiedergegebene *air de Cantemir* bekannt⁶. Fonton selbst blieb weiterhin unbeachtet.

Wer war der Autor? Auf dem Titelblatt seines Buches bezeichnet er sich als „jeune de langue de France“, als Absolventen der Chambre des enfants (oder: jeunes) de langue, jener renommierten Ausbildungsstätte von Dolmetschern für die französischen diplomatischen Vertretungen im Orient, die, 1669 gegründet, dem Collège Louis-le-Grand angeschlossen war. Weitere biographische Daten erfahren wir weder aus dem Manuskript, noch aus der bibliographischen Literatur französischer Sprache. Hier werden entweder die aus der Pariser Handschrift abzuleitenden Angaben sachlich referiert, wie von François-Joseph FÉTIS in seinem Musiklexikon⁷, oder es werden kritische Äußerungen zum Werk vorge-

³ Hier und im folgenden gebe ich die Seitenzahlen des Originalmanuskriptes von Fonton.

⁴ *Notes sur la musique orientale. Le rythme et la mesure* in: *La revue musicale* (Paris) 6 (1906) S. 384–388, hier S. 386.

⁵ [hier: P.-J. Thibaut:] *Etude de musique orientale. Le néi* in: *Bulletin français de la Société internationale de musique* (Paris) 5 (1909) S. 354–363, hier S. 361–363.

⁶ Wieder aufgenommen von Eugenia POPESCU-JUDETZ (s. u. Anm. 29) S. 405–408.

⁷ *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 Bde. Paris: Firmin Didot 1860–1865, hier Bd. III, S. 291 [Erstausgabe Brüssel: Leroux 1835–1844].

bracht. So heißt es in der *Biographie universelle* der Brüder Joseph und Louis Gabriel MICHAUD: „L'auteur ne paraît pas très-versé dans la matière qu'il traite, et souvent s'embrouille en voulant exposer le système musical des Orientaux."⁸ Die Gebrüder DIDOT bescheinigen ihm in ihrer *Nouvelle biographie générale* „peu d'importance",⁹ während die neue französische Nationalbiographie den ersten Teil des Satzes von Michaud übernimmt, um dann abzuschwächen: „mais il est intéressant par les renseignements qu'on y trouve sur l'histoire de la musique chez les Persans et chez les Turcs, ainsi que par la description des instruments de musique de ces peuples."¹⁰ Während auf deutscher Seite Hermann MENDEL die bekannten Fakten liefert¹¹, gibt Robert EITNER die abwertende Beurteilung des Werkes aus zweiter Hand wieder¹². Mehr ist in der biographisch-encyklopädischen Literatur nicht zu finden¹³, und

⁸ *Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne, ou historique, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus, ou leurs crimes*. Nouv. éd., publ. sous la dir. de M. MICHAUD, revue, corr. et considérablement augmentée d'articles omis ou nouveaux; ouvrage rédigé par une soc. de gens de lettres et de savants. 46 Bde. Paris: C. Desplaces et M. Michaud 1854(-1865), hier Bd. XIV, S. 365 [Erstausgabe in 52 Bdn. 1810-1828].

⁹ *Nouvelle biographie universelle* (ab Bd. X: générale) depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter, publ. par MM. Firmin Didot Frères, sous la dir. de M. le D^r HOEFER. 46 Bde. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie. 1862-1866, hier Bd. XVIII, Sp. 133.

¹⁰ *Dictionnaire de biographie française*. Erscheint seit 1933 (Bd. I: sous la dir. de L. BALTEAU ... Paris: Letouzey et Ané, zu Fontenay s. Bd. XIV (1979), Sp. 376.

¹¹ *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*. Unter Mitwirkung von ... [20 Namen]. Begründet von Hermann MENDEL. Vollendet von Dr. August REISSMANN. 11 Bde. und ein Suppl.-Bd. Berlin 1870-1883. Hier: Neue wohlfeile Stereotyp-Ausgabe. Leipzig: List und Franke o. J., Bd. 3, S. 591.

¹² Robert EITNER: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*. 2. verb. Auflage in 11 Bdn. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1959. Bd. 3, S. 25.

¹³ Vgl. Lawrence B. PHILLIPS: *Dictionary of biographical reference*. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1966, S. 397. Der IBN (s. u. Anm. 17) ist noch beim Buchstaben C.

mehr bieten auch französische Studien über die Geschichte der einheimischen Orientalistik nicht.

Es steht bisher nur fest, daß Fonton sein Buch 1751 in Istanbul schrieb oder beendete. Damit stimmt überein, daß er Mahmūd I. (reg. 1730–54) als regierenden Sultan seiner Zeit nennt (S. 115). Eine Anfrage bei den Archiven des französischen Auswärtigen Amtes ergab, daß aus den noch unbearbeiteten Dokumenten der Ecole des jeunes de langue der Werdegang des Charles Fonton schwierig zu recherchieren ist, da von ihm keine Personalakte erhalten ist und mehrere Mitglieder der Familie im 18. Jahrhundert Dolmetscher im Vorderen Orient waren. Nach den mir freundlicherweise mitgeteilten Daten¹⁴ und kopierten Dokumenten über einzelne Mitglieder der Familie schließe ich mit gebotener Vorsicht, daß der ohne Vorname in der Literatur genannte Fonton, der im Jahre 1748 Botschaftssekretär in Istanbul war und in einer politisch schwierigen Situation den französischen Standpunkt bei der Pforte zu vertreten hatte¹⁵, mit dem ebenfalls ohne Vornamen in einem Dokument vom 8. 11. 1756 genannten „premier drogman Fonton“ gleichzusetzen ist, der im gleichen Jahr in Istanbul starb und eine Witwe mit zehn Kindern hinterließ, von denen die sechs Jungen wiederum zur Ausbildung als jeunes de langue vorgesehen wurden¹⁶. Diesen möglicherweise ältesten Vertreter der Familie im Orientdienst sehe ich als Autor des vorliegenden Werkes, bestätigt vom altertümlichen Duktus der Handschrift und ihrer Orthographie im Vergleich zu anderen zeitgenössischen und jüngeren Specimina, und von der Tatsache, daß er den bereits 1746 verstorbenen Musiker Arab-Oglou, der den Höhepunkt seiner Laufbahn unter Ahmed III. (reg. 1703–30) erlebte (s. u. S. 364), noch unter seine Zeitgenossen rechnet (S. 35). – S. Korrektur-Nachtrag u. S. 361 f.

Über den Illustrator des Buches sind wir genauer unterrichtet. Zwar zeichnet er seine Abbildungen nur mit dem Familiennamen ADANSON, doch läßt sein folgender Lebenslauf keinen Zweifel

¹⁴ Ich bedanke mich bei M. Louis Berges, Conservateur d'Archives, für seine briefliche Auskunft (nach dem Inventaire des Archives Historiques).

¹⁵ S. Alfred de CURZON: *L'Ambassade du Comte des Alleurs à Constantinople (1747–1754)* in: *Revue d'histoire diplomatique* (Paris) 28–29 (1914–1915) S. 392–459, hier S. 427.

¹⁶ Abschrift einer Anweisung aus Fontainebleau. Das Dokument ohne ersichtliche Signatur wurde mir freundlicherweise aus dem Archiv der Chambre de Commerce de Marseille kopiert.

darán, daß wir es mit Jean-Baptiste Adanson¹⁷ zu tun haben. Dieser wurde am 3. 7. 1732 in Paris getauft; er war ein Bruder des später berühmten Gelehrten Michel Adanson (1727–1806), der in den Jahren 1748–54 die Natur- und Landeskunde des Senegal erforschte¹⁸. Mit acht Jahren wurde Jean-Baptiste auf Empfehlung des Erzbischofs Charles-Gaspard-Guillaume de VINTIMILLE DU LUC, bei dem sein Vater diente, in die Chambre des enfants de langue aufgenommen, lernte dort Latein, Arabisch und Türkisch und zeichnete sich als Kalligraph, Zeichner und Maler aus. 1749 wurde er vom Marineminister und Staatssekretär Jean Frédéric Phélypaux, comte de MAUREPAS (1701–1781) nach Istanbul geschickt, damit er am dortigen Collège der Kapuziner¹⁹ seine orientalischen Sprachkenntnisse vervollkomme. Da das Marinere resort mit demjenigen der Kolonien verbunden war, war der Minister auch für den Werdegang der „Sprachknaben“ im Orientdienst zuständig. Adanson wurde 1754 vom Botschafter DES ALLEURS als „troisième drogman“ von Istanbul nach Aleppo versetzt. Bis zu seinem Tode im Jahre 1804 diente er anschließend an den Konsulaten in Saida, Tripoli, Alexandria, Kairo und Tunis. Da von den zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen, die er von Tieren, Pflanzen und Monumenten angefertigt haben soll, nur ein kleiner Teil auf uns ge-

¹⁷ *Un égyptologue oublié. Jean-Baptiste Adanson (1732–1804)* par M. le Dr E[rnest]-T[héodore] HAMY in: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1899. IV^e série, 27 (1899) S. 738–740 und separat Paris: Firmin-Didot 1899. – Referiert von H[enri] GUÉPIN in: *Dictionnaire de biographie française* (s. o. Anm. 10) Bd. I, Sp. 505. – Weitere Quellen in: IBN. *Index bio-bibliographicus notorum hominum* edidit Jean-Pierre LOBIES François-Pierre LOBIES adiuvante. Pars C: *Corpus alphabeticum*. Sectio generalis vol. I: *A usque ad Aelmerus*. Osnabrück: Biblio Verlag 1975, S. 703.

¹⁸ S. L[éon] BULTINGAIRE in: *Dictionnaire de biographie française* (s. o. Anm. 10) Bd. I, Sp. 505–507 mit weiterer Literatur.

¹⁹ Zu deren Präsenz in Istanbul s. Charles A. FRAZEE: *Catholics and Sultans. The Church and the Ottoman Empire 1453–1923*. London, New York etc.: Cambridge University Press 1983, S. 85ff., 94ff., 153ff. passim, 162f. Zu ihren dortigen Schulen und ihren Kenntnissen in orientalischen Sprachen s. Ignazio DA SEGGIANO: *L'opera dei Cappuccini per l'unione dei Christiani nel Vicino Oriente durante il secolo XVII*. Roma: Pont. Instit. Or. Stud. 1962 (= *Orientalia christiana analecta* 163), S. 291ff., besonders S. 297–298.

kommen ist²⁰, erhalten die hier abgebildeten, bisher unbekannten Federzeichnungen aus seiner Jugend zusätzlichen Wert.

Im Jahre 1749 wurde Maurepas in seinen genannten Ämtern durch den Grafen Rouillé abgelöst, dem Fonton zwei Jahre später seine Abhandlung widmete. Antoine-Louis Rouillé, comte (nicht „marquis“, wie Fonton schreibt) de Jouy, geboren am 7. 6. 1689, entstammte einer bekannten Familie von Staatsdienern und Diplomaten und bekleidete in 50jähriger Dienstzeit verschiedene Ämter bis wenige Jahre vor seinem Tod am 20. 9. 1761²¹. Als Leiter der Librairie hatte er seit 1732 bedeutende Werke der französischen Literatur und Historiographie drucken lassen. Zwischen 1744 und 1749 befaßte er sich als commissaire der Compagnie des Indes direkt mit Fragen des Orients, was sein „Interesse“ hervorgerufen oder bestärkt haben mag „an allem, was dazu beitragen kann, den gegenwärtigen Stand der Künste und Wissenschaften bei den Orientalen [in Frankreich] bekannt zu machen“, dessen Fonton ihn in seiner Widmung rühmt. Im gleichen Jahr, in dem Fontons Buch in Istanbul entstand, wurde Rouillé in Anerkennung seiner Verdienste zum Ehrenmitglied der Académie gewählt.

Vergeblich fragt man sich, weshalb der *Essai* nicht gedruckt wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß Mißgunst eine Rolle spielte (vgl. u. S. 358 f.), denn die Thematik des Buches hätte bei dem großen Orientinteresse im 18. Jahrhundert in Frankreich durchaus ihr Publikum finden können. Andererseits mögen Stil und Aussage fremd gewirkt haben, einmal durch die Vielfalt an Information, die sich in Paris der Beurteilung entzog, und dann durch jene Mischung aus Tatsächlichem und Legendärem, die den Leser ebenfalls verunsichern konnte. Fontons Schrift atmet tatsächlich den Geist türkischer Musiktraktate seiner Zeit und besitzt dadurch ein hohes Maß an Authentizität. Das wird sich deutlich zeigen, wenn diese Quellen einmal allgemein zugänglich sind. Die oben angeführten abschätzigen Urteile sind jedenfalls aus heutiger Sicht nicht gerechtfertigt. Und vergleichen wir seine Arbeit mit allem übrigen, was uns in europäischen Sprachen aus dem 17. und 18. Jahrhundert über „orientalische“ Musik erhalten ist (s. u.), so stellt sie sich als wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der orientalischen, sprich

²⁰ Ein Bündel Zeichnungen und Bilder im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, Paris (GUÉRIN nach HAMY).

²¹ *Biographie universelle* (Michaud) (s. o. Anm. 8), Bd. 36, S. 599–600.

türkischen Musikgeschichte und ihrer Erforschung dar und ist manch gedrucktem Text zum Thema überlegen.

Fonton schreibt sich, wahrscheinlich zu Recht, Kenntnisse in „Theorie und Praxis“ (S.11) der orientalischen Musik zu, wobei anzunehmen ist, daß er als „Franko“²² eher christliche als muslimische Lehrmeister gehabt hat. Sein Text macht indes deutlich, daß er nicht auf dem höchstmöglichen Niveau seiner Zeit unterrichtet wurde. Eine Ausbildung an der *meşîhâne* im Saray, wie sie drei Generationen vor ihm der kriegsgefangene Pole Wojciech (Albert) Bobowsky genossen hat, der als Albertus BOBOVIUS eine Beschreibung des Saray mit Angaben auch über das Musikleben schrieb²³ und mit eigenen Gedichten und Vertonungen unter seinem Dichternamen ‘Alî URŪĪ²⁴ eine sehr bedeutende Notensammlung türkischer Musik hinterließ²⁵, war ihm verwehrt. Von diesem ALİ BEC oder

²² Zur Situation der Minoritäten und Ausländer in seiner Zeit s. Ilber ORTAYLI: *The problem of nationalities in the Ottoman empire following the second siege of Vienna in: Das Osmanische Reich und Europa 1683 bis 1789: Konflikt, Entspannung und Austausch.* Hrsg. v. Gernot HEISS und Greta KLINGENSTEIN. München: Oldenbourg 1983 (= Wiener Beitr. zur Gesch. d. Neuzeit, Bd. 10), S. 223–236.

²³ *Serai Enderum. Das ist: Inwendige beschaffenheit der Türkischen Kayserl: Residentz zu Constantinopoli die neue Burgk genant, sampt dero Ordnung und Gebräuchen*, so von Alberto BOBOVIO . . . in Italianischer Sprach beschrieben . . . durch . . . Nicolaum Brenner in die Teutsche Sprach übersetzt. Wien: Johann Jacob Kürner [1667]. Seine Beschreibung der Musikausbildung bei Hofe zusammengefaßt von Barnetto MILLER: *The curriculum of the Palace school of the Turkish sultans in: The Macdonald presentation volume. A tribute to Duncan Black Macdonald . . . on his seventieth birthday, April 9, 1933.* Princeton, N. J.: University Press 1933, S. 303–324, hier S. 316–318.

²⁴ Die noch ausstehende Untersuchung seiner Melodiensammlung wird zeigen, ob nicht besser URŪĪ statt UfĪ zu lesen ist. In seinen Gedichten mit *tahalluṣ* scheint es mir so korrekter zu sein.

²⁵ *Meṣmū'a-i sâz-ü-söz*, Hds. London, Brit. Libr., Turkish MSS., Sloane 3114 (184ff., auf S. 214,6 der Originalpaginierung = f. 108^a steht in Bruchzahlen verschlüsselt ein Datum, das ich als 26. Du l-Ķa'da 1079/26. 4. 1669 verstehe). In neutürkischer Umschrift und ohne Melodien zunächst bis S. 286 (f. 132^a) des Originals hrsg. v. Cafer ERGİN in: *Musiki mecmuası* (Istanbul) Nr. 233 (Nisan 1968) S. 8–12, Nr. 235 (Haziran 1968) S. 12–13, 21, Nr. 236 (Tommuz 1968) S. 24–25, Nr. 237 (Ağustos 1968) S. 20–24, Nr. 239 (Ekim 1968) S. 24–25, Nr. 240 (Kasım 1968) S. 20–21, Nr. 241 (Aralık 1968) S. 24–25, Nr. 242 (Ocak 1969) S. 19–21, Nr. 243 (Şubat 1969) S. 26, Nr. 245 (Nisan 1969) S. 9, Nr. 246 (Mayıs 1969) S. 24–26, Nr. 247 (Haziran 1969) S. 26–27, Nr. 248 (Tommuz 1969) S. 24–25, Nr. 249 (Ağustos 1969) S. 18–22, Nr. 250 (Eylül 1969) S. 26–27, Nr. 251 (Ekim 1969) S. 23–25, Nr. 252 (Kasım

ALI BEİGH²⁶ hat man offensichtlich in den Kreisen, in denen Fonton verkehrte, auch nicht mehr gesprochen.

Wohl aber von Dimitrie CANTEMIR (1673–1723), der als moldauischer Prinz und designierter *Boğdan beyi* im Alter von 14 Jahren nach Istanbul kam, mit Unterbrechungen 22 Jahre dort gelebt hat, im Saray ausgebildet wurde und sogar als *lambür*-Spieler reüss-

1969) S. 22–24, Nr. 253 (Aralık 1969) S. 26–27, Nr. 254 (Ocak 1970) S. 24–25, Nr. 255 (Şubat 1970) S. 25–26, Nr. 256 (Mart 1970) S. 22–24, Nr. 257 (Nisan 1970) S. 22–24, Nr. 258 (Mayıs 1970) S. 26–27, Nr. 259 (Haziran 1970) S. 25, Nr. 261–262 (Ağustos-Eylül 1970) S. 29, Nr. 263–264 (Ekim-Kasım 1970) S. 30, Nr. 265 (Aralık 1970) S. 28–29, Nr. 266 (Ocak 1971) S. 22–23, Nr. 267 (Şubat 1971) S. 23–24, Nr. 268–269 (Mart-Nisan 1971) S. 26–28, Nr. 270 (Nisan 1972, sic) S. 22–23, Nr. 272 (Haziran 1972) S. 21–22, Nr. 273 (Temmuz 1972) S. 28–30, Nr. 274–275 (Ağustos-Eylül 1972) S. 13–14, Nr. 277 (Kasım 1972) S. 19–21, Nr. 279 (Ocak 1973) S. 20–22, Nr. 280 (Şubat 1973) S. 9–10, Nr. 281 (Mart 1973) S. 10–12, Nr. 285 (Temmuz 1973) S. 17–18, Nr. 286 (Ağustos 1973) S. 23–24, Nr. 287 (Eylül 1973) S. 14–15, Nr. 288 (Ekim 1973) S. 10–11, Nr. 289 (Kasım 1973), S. 8–9, Nr. 291 (Ocak 1974) S. 18–19, Nr. 292 (Şubat 1974) S. 12–13, Nr. 293 (Mart 1974) S. 14–15, Nr. 296 (Haziran 1974) S. 18–19, Nr. 298 (Ağustos 1974) S. 10–11, Nr. 300 (Ekim 1974) S. 8–9, Nr. 303 (Ocak 1975) S. 18–19, Nr. 308 (Haziran 1975) S. 21–22, Nr. 309 (Temmuz 1975) S. 19–21, Nr. 316 (Şubat 1976) S. 14–15, Nr. 318 (Nisan 1976) S. 20–21, Nr. 319 (Mayıs 1976) S. 24–25, Nr. 320 (Haziran 1976) S. 20–22, Nr. 322 (Ağustos 1976) S. 16–18, Nr. 323 (Eylül 1976) S. 19–21, Nr. 324 (Ekim 1976) S. 10–11, fortgeführt mit revidierter Seitenanordnung von H. İbrahim ŞENER, ebd. Nr. 373 (Kasım 1980) S. 8–11, Nr. 374 (Aralık 1980) S. 18–19, Nr. 375 (Ocak 1981) S. 9–13, Nr. 378 (Nisan 1981) S. 14–16, Nr. 380 (Haziran 1981) S. 25–26, Nr. 382 (Ağustos 1981) S. 23–27, Nr. 383 (Eylül 1981) S. 23–25, Nr. 384 (Ekim 1981) S. 16, Nr. 385 (Kasım 1981) S. 21–23, Nr. 386 (Aralık 1981) S. 19–22, Nr. 389 (Mart 1982) S. 9–11, Nr. 390 (Nisan 1982) S. 11–13, Nr. 391 (Mayıs 1982) S. 17–19, Nr. 393 (Temmuz 1982) S. 17–19, Nr. 394 (Ağustos 1982) S. 14–16, Nr. 395 (Eylül 1982) S. 15–18, Nr. 396 (Ekim 1982) S. 15–20, Nr. 398 (Aralık 1982) S. 21–23, Nr. 399 (Ocak-Şubat 1983) S. 21–25, Nr. 404 (Mart 1984) S. 9, Nr. 405 (Haziran 1984) S. 23–24, Nr. 406 (Eylül 1984) S. 24–26, Nr. 407 (Aralık 1984) S. 11–15 (abgeschlossen). – Unzureichende Faksimile-Ausgabe: *Ali U/ki. Hayatı, eserleri ve Mecmûa-i sâz ü söz* (Tıpkıbasım). Hazırlayan Prof. Dr. Şükrü ELÇİN. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi 1976 (= Kültür Bakanlığı. Türk musiki eserleri: 1). – Beide Arbeiten Bobowsky's werden vorgestellt von Kurt REINHARD: *Albert Bobowski's Aufzeichnungen türkischer Musik als geschichtliche Quelle in: Musica antiqua. Acta scientifica* (Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego) 5 (1978) S. 373–382.

²⁶ S. *Großes vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* ... 68 Bde. mit Suppl.-Bdn. Halle u. Leipzig: Johann

sierte²⁷. Wenn Fonton sagt, daß er keinen Europäer kenne, dem es gelungen sei, nach Art des Landes zu musizieren (S. 79), so ist Cantemir hiervon auszunehmen. Fonton wußte, daß Cantemir in türkischem Stil komponiert hat²⁸, nachdem er selbst eines seiner

Heinrich ZEDLER 1732–1754, hier Bd. I, Sp. 1208; *Allgemeines Gelehrten-Lexicon, Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ- als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfange der Welt bis auf ietzige Zeit gelebt, . . . in alphabetischer Ordnung beschrieben werden*. Heraus gegeben v. Christian Gottlieb JÖCHER. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch. 4 Bde. 1750–1751, hier Bd. I, Sp. 272–273; *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexico, worin die Schriftsteller aller Stände nach ihren vornehmsten Lebensumständen und Schriften beschrieben werden*; von Johann Christian ADELUNG (ab Buchstaben K fortgesetzt v. Heinrich Wilhelm ROTERMUND). 6 Bde. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1784–1819, hier Bd. I, S. 594; *Nouvelle biographie universelle* (s. o. Anm. 9) Bd. II, Sp. 108; *Biographie universelle (Michaud)* (s. o. Anm. 8) Bd. I, S. 469. – Weitere Quellen in IBN (s. o. Anm. 17) Pars C. Sectio generalis Bd. 19 (1980) S. 9273. – A. Turgut KUT: *Ali Ufkî Bey ve eserleri hakkında* in: *Musiki mecmuası* Nr. 332 (Haziran 1977) S. 5–19; s. noch Yılmaz ÖZTUNA: *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. 2 Bde. Istanbul: Milli Eğitim Basımevi 1969, 1974 (bis Ö), hier Bd. I, S. 35–36.

²⁷ S. *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* (s. o. Anm. 20) Bd. I, Sp. 1625; *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Wirken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*; zusammengetragen v. Ernst Ludwig GERBER. Leipzig: J. G. I. Breitkopf 1790, S. 244; *Nouvelle biographie universelle* (s. o. Anm. 9) Bd. VIII, Sp. 521–524; FÉLIS, *Biographie universelle* (s. o. Anm. 7) Bd. II², S. 175–176. – Weitere Quellen s. IBN (s. o. Anm. 17) Pars C. Sectio generalis Bd. 31 (1984) S. 1520. – Zu den früheren europäischen Quellen s. Viorel COSMA: *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII–XIX* in: *Studia musicologica* 9 (1973) S. 5–43. – Über seine Bedeutung als Orientalist und Musiker s. Teodor BURADA: *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei* in: *Analele Academiei Române. Mem. Sect. Lit., ser. II*, Bd. 32 (1909–1910) Bukarest 1911, S. 79–192 (mit Transkriptionen von 17 Melodien); Eugenia PORESCU-JUDETZ: *Dimitrie Cantemir et la musique turque* in: *Studia et acta orientalia* 7 (1968) S. 199–213; Tiberiu ALEXANDRU: *Démètre Cantemir et la musique orientale (turque)* in: *Muzica* (Bukarest) 23 (1973) S. 46–49; Georges CIORANESCU: *La contribution de Démètre Cantemir aux études orientales* in: *Turcica* (Paris – Strasbourg) 7 (1975) S. 205–232 (mit weiterer Lit.). – Türk. Quellen bei Y. ÖZTUNA (s. o. Anm. 26) Bd. I, S. 322–324 und Etem Ruhi ÜNGÖR in: *Musiki mecmuası* Nr. 315 (Ocak 1976) S. 15–18.

²⁸ Zusammenstellung der unter seinem Namen überlieferten Stücke bei Y. ÖZTUNA, a. a. O., dazu die *air de Cantemir* bei Fonton (s. u. Tafel, 4. Notenbeispiel) und scheinbar ein *peşref* bei 'Ali Urkî (*Meşmû'a*, Hds. London, s. o.

Stücke im Notenanhang mitteilt (S. 137). Ihm war auch bekannt, daß er ein Notationssystem für die türkische Musik entwickelt hat²⁹. Im Gegensatz zu Cantemir aber, der sich des praktischen Erfolges seiner Notation rühmt (s. u. S. 347), berichtet Fonton glaubhaft, daß sie keine spürbare Nachwirkung gehabt habe und er auf Beispiele dieser Notation nicht gestoßen sei (S. 34), obwohl er selbst die Schriftlosigkeit der orientalischen Musik als bedeutenden Mangel ansah, wie er mehrfach betont (S. 36, 59–62 passim).

Fonton kannte bereits die 1743 erschienene französische Übersetzung von Cantemirs *Historia incrementorum atque decrementorum aulæ Othomanicae* (S. 34)³⁰, dem Standardwerk zur türkischen

Anm. 25), S. 72, wodurch sich die bisherigen Vermutungen über dessen Todesjahr verschieben mußten.

²⁹ Niedergelegt in seinem K. *‘İlmü l-mūsiki ‘alâ veḥhi l-ḥurūfāt*, das er Ahmed II. (reg. 1691–95) widmete. Das zweiteilige Werk handelt im ersten Teil vom Tonsystem, den Makamen und kurz den Motren und enthält im zweiten Teil 349 Instrumentalstücke von 176 türkischen Komponisten des 16. und 17. Jhs in der von Cantemir entwickelten Buchstabenschrift, in der die Töne mit dem Anfangskonsonanten ihres Namens abgekürzt und ihre Länge in Zahlen unter die Buchstaben geschrieben sind. Auch 36 eigene Stücke hat er aufgenommen. Autograph in Istanbul, Türkiyat Enstitüsü, Arel Kitaplığı 2768 (ehemals Privatbesitz des Musikforschers Hüseyin Sadettin AREL), eine weitere Hds. Istanbul, Univ. Bibl., T. Y. 1858. Stücke aus dem ersten Teil edierte Badi’ MANSİ in der Zs. *Şehbül* (Istanbul) Nr. 66 (1. Kânûn I 1328/1. 12. 1910) bis Nr. 85 (1. Taşrîn II 1329/1. 11. 1911), jüngster Versuch einer Ausgabe: KANTEMIROĞLU: *Kütâb-ı ‘İlmü’l-Mūsiki ‘alâ Veḥhi’l-Ḥurūfât. Tıpkı-basım. Transkripsyon. Tercüme*. Istanbul: Turan Yayınları o. J. [1976]. Nach Cilt I, fasikül 2 (128 S., 64 S. des Originals) eingestellt. – Text in Faksimile, rumänische Übersetzung, Studie und Melodietranskriptionen von Eugenia POPESCU-JUDETZ: *Dimitrie Cantemir, Cartea ştirînei muzicii*. Bukarest: Editura muzicală a uniunii compozitorilor 1973. – Inhaltsübersicht des zweiten Teils von Ekrem Ruhi ÜNÖR in: *Musiki mecmuası* Nr. 224 (Temmuz 1967) S. 6–7, Nr. 225 (Ağustos 1967) S. 19, Nr. 226 (Eylül 1967) S. 20–21, Nr. 227 (Ekim 1967) S. 24, Nr. 228 (Kasım 1967) S. 28. – Transkribiert wurden rund 30 der in Cantemirs Sammlung aufgezeichneten Melodien von MANSİ, a. a. O. und von Suphi [Ezâî]: *Nazarî ve amelî türk musikisi*. 5 Bde. [Istanbul:] Milli Mecmua Matbaası 1933–1953 passim, 40 Melodien von Haydar SANAL: *Mehter musikisi. Bestekâr mehterler – mehter havaları*. Istanbul: Milli Eğitim Basımevi 1964, S. 126–295; 43 Melodien von E. POPESCU-JUDETZ, a. a. O.

³⁰ *Histoire de l’empire ottoman, où se voyent les causes de son agrandissement et de sa décadence*. Franz. Übers. v. Francis de JOUCQUIÈRE ohne die Sultanporträts und den Istanbulplan der engl. Vorlage von 1734–35, die mangels des lateinischen Originals als Grundtext gilt. Die Übersetzung erschien 1743

Geschichte bis zum Erscheinen der *Geschichte des Osmanischen Reiches* von Joseph von HAMMER-PURGSTALL (1827–35). Dennoch hat Fonton bei aller Ähnlichkeit Cantemirs Darstellung der türkischen Musikgeschichte nicht kopiert. Zum Vergleich mit Fonton seien hier Cantemirs geschichtlicher Abriß und der Text über seine eigene Ausbildung in türkischer Musik nach der anonym erschienenen deutschen Übersetzung seines Geschichtswerkes⁴¹ wiedergegeben (Hervorhebungen von mir):

[S. 224 am Rand:] „Nach der Eroberung der [Haupt-]Stadt Tibris [des Šafawiden Šāh Ismā‘īl I. im September 1514] bringet er [d. i. Selīm I., reg. 1512–1520, s. u. S. 368] den Winter in Amasia zu.“ [S. 225 Text:] „Von hier sendete er nach Constantinopel, zum Zeichen des Sieges, HUSEJN,⁴² BIKARARS Sohn, der aus einem sehr edlen persischen Geschlechte entsprungen war, nebst noch vielen andern [S. 226:] Gefangenen, welche wegen ihrer Geburt oder Wissenschaft vor den übrigen einen Ruhm hatten.“

[Anm. S. 225 zu HUSEJN:] „Der Mecōnas der morgenländischen Musikverständigen. Er hatte die größte Hochachtung gegen CHODSOIE MUSIKAR [s. u. S. 365 f.], den Orpheus der Perser, und dessen Schüler GULAM [s. u. S. 365], den Araber. Die ganze Türkei und Persien ergetzte sich an ihren Stücken und Gesängen, bis auf die Zeit des SULTAN MUHÄMMEDS [d. i. Mehmed IV., reg. 1648–1687, s. u. S. 367], unter dessen Regierung die Musikkunst, die beynahe vergessen war, durch OSMAN EFENDI [s. u. S. 368], einen edlen Constantinopeler, nicht allein wieder in Gang gebracht, sondern auch zu mehrerer Vollkommenheit erhoben wurde. Dieser hinterließ viele Schüler, unter denen der Stimme wegen berühmt

in Paris gleichzeitig in 2 Bdn. bei Ganeau und J. N. Le Clere (4°) und in 4 Bdn. bei Nyon und Barois (8°).

⁴¹ *Geschichte des osmanischen Reichs nach seinem Anwachs und Abnehmen, beschrieben von Demetrie Kantemir, ehemaligem Fürsten in Moldau. Nebst den Bildern der türkischen Kaiser, die ursprünglich von den Gemälden in dem Seraj durch des Sultans Hofmaler sind abgenommen worden. Aus dem Englischen übersetzt.* Hamburg, bey Christian Herold 1745. – Enthält auch (S. 841–852) die Biographie Cantemirs, die sein jüngster Sohn Antioch (1708–1744) zu der von ihm besorgten englischen Ausgabe beigesteuert hatte.

⁴² Dieses Komma hatte folgenschwere Wirkung bei denen, die nach Cantemir „Husejn, Bikarars Sohn“ statt „Husejn Bikarars Sohn“ nach Istanbul haben gelangen lassen, wie TÖDERINI/HAUSLEUTNER (s. u. Anm. 56) S. 263 oder MURAT/ADELBURG (s. u. Anm. 58) S. 35. Nicht der bereits 1506 verstorbene HÜSAYN BAYKARA, unter dessen Regierung Herat eine Hochburg der Künste war, sondern dessen ältester Sohn BADĪ‘AZZAMĀN wurde nach der Eroberung von Tabriz von Selīm nach Istanbul verbracht. Er starb dort ein Jahr später, im August 1515.

waren, CHAFISS, mit dem Zunamen KJÖMÜR (eine Kohle)³³, BUHÜRDSCI OGLI³⁴, MEMİSCH AGA³⁵, KJUTSCHÜKJ MÜESSIN³⁶, und DESPIHTSCI EMİR³⁷: in Instrumenten aber thaten sich zween Griechen hervor, KJEMANI AHMED³⁸, ein Abgefallener, und ANGELI³⁹, ein Rechtgläubiger (welche beyde funfzehn Jahre lang meine Lehrmeister gewesen sind); imgleichen TSCHELEBIKO⁴⁰, ein Jude, und unter den Türken, DERWISCH OSMAN⁴¹, und dessen Schüler, KURSCHUNDSCHI [Anm.: der Bleygießer] OGLI⁴², imgleichen TASCHITSCHI [Anm.: der Steinhauer] OGLI⁴³, SINTIK [Anm.: der Gebrechliche] MEHEMMED⁴⁴, und BARDAKTSCHI [Anm.: der

³³ HAFİZ KÖMÜR, ein Maulawī/Mevlevī in Istanbul, komponierte geistliche und weltliche Musik, s. Y. ÖZTUNA: *Türk musikisi ansiklopedisi* (s. Anm. 20) Bd. I, S. 242; Hayri YENİGÜN in: *Musiki mecmuası* Nr. 208 (Haziran 1955) S. 103. Dieser und die folgenden vier Namen nach Cantemir auch bei Toderini/Hausleutner (s. u. Anm. 56) S. 241; Murat/Adelburg (s. u. Anm. 58) S. 43.

³⁴ Der berühmte Buḫūrīzāde Muṣṭafā 'İtrī/İtrī Efendī (gest. 1712), s. Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. I, S. 287–289.

³⁵ Oder KĀFTĀNĪ MEMŞ AĞĀ, bekannt unter Muṣṭafā II. (reg. 1695–1703), s. H. S. AREL in: *Musiki mecmuası* Nr. 10 (Eylül 1949) S. 9.

³⁶ KÜÇÜK MÜ'EMZİN Mehmed Efendī (gest. 1717) war Muezzin und Sänger am Saray unter Ahmed II. (reg. 1691–1695) und Muṣṭafā II, s. Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. II, S. 21; Hayri YENİGÜN: *Küçük Müezzin Çelebi* in: *Musiki mecmuası* Nr. 105 (Kasım 1956) S. 326–329; Ibrahim Hakkı UZUNÇARŞILI: *Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı* in: *Belleten* (Ankara) 41 (1977) S. 79–114, hier S. 93, 96.

³⁷ TEBİHÜZĀDE Mehmed Emīr Çelebī, ein Istanbuler Musiker aus Topḫāna, war unter Ahmed III. (reg. 1703–1730) bekannt, s. H. S. AREL in: *Musiki mecmuası* Nr. 23 (Ocak 1949) S. 23; vgl. Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. II, S. 21–22.

³⁸ KEMĀNĪ AHMED ÇELEBĪ (gest. 1720), ein Lehrer Cantemirs (s. Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. I, S. 18), bezog als Geigenlehrer der Damen im Harem ein Monatsgehalt von 2030 *akçe* im Jahre 1682 (s. I. H. UZUNÇARŞILI, a. a. O., S. 92).

³⁹ Der Grieche TAḤBÜRĪ ANGELI blieb als Lehrer Cantemirs und Komponist bekannt, s. Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. I, S. 41. Als *taḥbūr*-Lehrer für die Damen im Harem erhielt er im Jahre 1678 für 30 Diensttage den Betrag von 7080 *akçe* bei einem durchschnittlichen Tagessatz von 40 *akçe* (s. I. H. UZUNÇARŞILI, a. a. O., S. 91). Vier seiner Stücke notierte Cantemir, wiedergegeben bei E. POPESCU-JODETZ (s. o. Anm. 29) S. 277–279.

⁴⁰ In türkischen Quellen bisher unbekannt.

⁴¹ Nicht genau zu bestimmen, vgl. Toderini/Hausleutner (s. u. Anm. 56), S. 241.

⁴² Unbekannt; vgl. Toderini/Hausleutner S. 241.

⁴³ Sein Namensvetter TAŞŪZĀDE REŪEB ÇELEBĪ, ein Musiker unter Mehmed IV. (reg. 1648–1687), kann hier nicht gemeint sein.

⁴⁴ Unbekannt.

Krugträger . . .] MEHEMMED 'TSCHELEBI⁴⁵. Diese beyden letztern, nachdem sie bereits bey einem, KANBOSO MEHEMMED AGA⁴⁶, gelernet hatten, wurden nachgehends nebst RALAKI EUPRAGIOTE⁴⁷, einem Griechen von Adel aus Constantinopel, von mir in einigen Theilen der Musik unterrichtet, sonderlich in den Lehrsätzen derselben und einer neuen Lehrart von meiner Erfindung, die Gesänge und Stücke durch Noten auszu drücken, die vorher den Türken unbekannt gewesen war. Ich hatte auch zu Schülern, sowol in den Lehrsätzen, als Ausübung der Musik, DAWUL [Anm.: eine Trommel] ISMÄIL EFENDI⁴⁸, [Forts. Anm. S. 226:] obersten Reichsschatzmeister, und LATIF 'TSCHELEBI⁴⁹, dessen *Chüßinedar* [Anm.: . . . Unterschatzmeister]. Auf ihr Begehren verfertigte ich ein kleines Buch von der Musikunst in türkischer Sprache, und schrieb dasselbe dem damaligen Kaiser AHMED dem II zu: und die darinnen gegebene Anweisung wird, so viel ich vernehme, bis auf den heutigen Tag von allen Liebhabern der Musik daselbst beobachtet [s. aber o. S. 344]. Dem europäischen Leser wird es vielleicht seltsam vorkommen, wann er siehet, daß ich ein Volk wegen Übung einer so edlen Kunst lobe, das von der ganzen Christenheit für barbarisch gehalten wird. Wahr ist es, daß es in der Kindheit des osmanischen Reiches so gewesen ist, da die Sultane gänzlich damit beschäftigt waren, die Grenzen ihrer Herrschaft auszu breiten. Allein in den nachfolgenden Zeiten, da die Aufhörung der Kriege gestattete, daß man sich auf die Künste des Friedens legte, haben sie sich von ihrer vorigen Wildheit so sehr entfernt und sind so wohl gesittet geworden, daß heutiges Tages kaum einige Spuren von ihrer alten Barbarey mehr an ihnen zu merken sind. Ich kann mit Grunde der Wahrheit sagen, daß die türkische Musik zum Silbenmaß und Abtheilung der Worte vollkommener geschickt ist, als einige europäische: dabey aber ist sie so schwer zu verstehen, daß in der weitläufigen Stadt Constantinopel, da der zahlreichste Hof in der Welt seinen Sitz hat, unter so vielen Verständigen und Liebhabern der Musik, man kaum über drey bis vier antreffen wird, die die Grundsätze dieser Kunst vollkommen inne haben. Die Seltenheit vollkommener Musikverständigen [Forts. Anm. S. 227:] kommt von der Schwierigkeit her, alle Theile der Töne, von den Arabern *Terkjib* [Anm.: die Setzkunst in der Musik]

⁴⁵ Unbekannt.

⁴⁶ KANBOSOĞLU MEHMET ÇELEBI wird von Y. ÖZTUNA, a. a. O., Bd. II, S. 20 mit vermutetem Todesdatum um 1700 aufgeführt. Das kann nach dem Zusammenhang des Textes von Cantemir zutreffen. Zwei seiner Stücke, von Cantemir aufbewahrt, transkribiert von E. POPESCU-JUDETZ (s. o. Anm. 29) S. 270, 274.

⁴⁷ Unbekannt.

⁴⁸ DĀVŪL ISMĀ'IL EFENDĪ war unter Ahmed III. im Jahre 1705 vier Monate lang *bâş defterdârı*, s. Ismail Hamdi DANIŞMEND: *İzahl Osmanlı tarihi kronolojisi*. 4 Bde. Istanbul: Türkiye Yayınevi 1950–61, hier Bd. IV, S. 602, Nr. 147.

⁴⁹ Ebenfalls um 1705 im Amt.

genennet, zu fassen, als welche CHODSCHE MUSIKAR, nach PTOLEMÄUS, für unendlich hält, in diesem Satze: *Emmakji Terkjibâte Nihajet yok*⁵⁰; „weil aber der zusammen zu setzenden Theile unendlich viele sind“. Mein gegenwärtiges Vorhaben verstatet es nicht, diese Dinge weitläufiger auszuführen. Wenn mir aber Gott Leben und Muße verleihet: so will ich die ganze Kunst in einer eigenen Abhandlung nach der Meinung der morgenländischen Welt vortragen“.

Zu diesem Vorhaben ist CANTEMIR nicht mehr gekommen. In seinem Geschichtswerk spricht er noch an anderer Stelle, anlässlich der Eroberung Bagdads durch Murād IV. im Jahre 1637 von einem musikalischen Ereignis. Es ist die legendäre, mehrfach nacherzählte Geschichte des *šaštār*-Spielers SCHAHKULI⁵¹. Bei Fonton hat sie keine Spuren hinterlassen:

[Text S. 375:] „Endlich wird die Stadt [Bagdad], durch die Tapferkeit der Osmanen und die Standhaftigkeit des Kaisers, erobert, und über dreißig tausend Perser, die sich der Gewalt des Sultans übergeben hatten, in seiner Gegenwart niedergesäbelt.“

[Anm. hierzu:] „Die Perser betrauren noch bis auf den heutigen Tag diese Grausamkeit des SULTAN MURADS mit immerwährenden Threnen. Denn er hatte den Schluß gefasset, keines Gefangenen zu schonen, er

⁵⁰ CHODSCHE MUSIKAR (s. u. S. 365 f.: Hodgja) schrieb Persisch. Dieser türkische Satz mag in einem apokryphen türkischen MARĀŌI-Text stehen (z. B. Leiden, 1175 Warn., s. *Catalogus cod. or.* Bd. III, S. 305, Nr. 1428, mir z. Z. nicht zugänglich), er steht aber auch („ammā terkibāta nihāyet yokdur“) in der Abhandlung von KĀPİZĀDE TIREVİ (um 1700?) über die „Zusammensetzungen“ am Ende der Einleitung, nachdem der Autor darauf hingewiesen hat, daß die Zahl dieser Zusammensetzungen in seinen Quellen verschieden hoch angegeben wird (Hds. Köprülü 275/5, f. 108^a; Hds. Nafiz Paşa 1503, d. 3^b). In Cantemirs eigenem *K. ‘İlmü l-mūsikî ‘alâ veğhî l-hurûfât* lautet der Satz: „... ve Şeyh-i mūsikâr terkibāta nihāyet yokdur buyurmuş“ (Ausgabe Istanbul 1976 [s. o. Anm. 29] S. 32 [Faksimile], 33 [Transkription]).

⁵¹ Anhaltspunkte für die Genese der Šāhkūli-Legende sind:

1. Ein Musiker dieses (Bei-)Namens, von Selīm I. nach der Eroberung von Tabriz nach Istanbul verbracht. Er gehörte bis mindestens 1525 zu den Hofmusikern (*ġemā‘et-i mūfribān*) und bezog zu Beginn der Regierungszeit von Süleymān I. im Jahre 1520 ein Gehalt von 25 *ākçe* (bei einer Staffellung zwischen 2 und 45 *ākçe* bei den Musikern, s. UZUNÇARŞILI, *Osmanlılar zamanında* . . . [s. o. Anm. 36] S. 84).

2. Ein *šaštār*-Spieler, von Murād IV. nach der Eroberung Bagdads nach Istanbul gebracht. Er hieß MURĀD ĀĀĀ, war ein sehr bekannter Musiker und starb 1673 (s. ebd. S. 90; ÖZTUNA [s. o. Anm. 26] Bd. II, S. 40–41).

3. Ein *peşref* im Makam *büselik* mit dem Titel *Bagdād jetihî*, das im 18. Jh. dem legendären ŠĀHKŪLİ zugeschrieben wurde (s. TÖDERİNİ/HAUSLEUTNER [s. u. Anm. 56] S. 254 zu ebd. 240).

möchte vornehm oder gering seyn; sondern gab Befehl, dieselben allesamt Mann für Mann niederzuhauen. Als man im Begriffe war, seinen Befehl zu vollziehen: so bat ein gewisser Musikverständiger die Befehlhaber, seine Strafe etwas aufzuschieben, und ihm zu verstatten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Da er nun vor den Kaiser gebracht und gefragt wurde, was er vorzubringen habe: so sagte er; Lasse nicht geschehen, allergnädigster Kaiser, daß mit mir *SCHANKULI* (des Kaisers Knechte, welchen Namen [Forts. d. Anm. S. 376:] er nachgehends behalten hat) die ganze Musikkunst verloren gehe. Denn man hat zwar keine Ursache, mir, als einem Menschen, das Leben zu gönnen: aber als ein Beflossener der Musik, deren verborgene Tiefen ich noch nicht ergründet habe, bitte ich um ein längeres Leben, damit ich mich in dieser göttlichen Kunst vollkommener machen könne; eine Kunst, wenn ich sie völlig erreiche, die ich nicht für euer ganzes Kaiserthum weggeben wollte. Nachdem ihm also befohlen wurde, von seiner Geschicklichkeit eine Probe zu machen: so nahm er ein *Scheschta* [Anm.: *Scheschdar*]⁵² in die Hand (ein Instrument, das im Arabischen *Tambur* [Anm.: *Ssabur*], und im Griechischen *Psalterion* genennet wird), und sang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bāgdads und Murads Lobe, mit so anmuthiger Stimme und so vieler Geschicklichkeit, daß Murad selbst die Threnen darüber ausbrachen, als der sich nicht so lange enthalten konnte [sic], bis der Musikkünstler seinen Gesang zu Ende gebracht hatte. Um seinetwillen nun befahl Murad, diejenigen Gefangenen, die noch im Leben wären, nicht allein nicht umzubringen, sondern sogar in Freyheit zu setzen. Diesen Musikverständigen nahm Murad nachgehends mit sich nach Constantinopel, und hielt sehr viel von ihm. In der That kamen auch dessen persische Werke von der Musik, die unter den verfallenen Mauern von Bāgdad begraben zu seyn schienen, in der Turkey wieder empor. Dieses Musikinstrument ist einer Harpfe ganz ähnlich, und auf jeder Seite mit sechs [Forts. d. Anm. S. 377:] Saiten bezogen (daher es auch den Namen *Scheschta* oder *ἑξαχόρδιον* führet). Es wird für das vornehmste Instrument in der Musik gehalten, und man glaubet, daß David dasselbe erfunden habe: wiewol heutiges Tages wenige sind, die es recht zu spielen wissen."

Dieser Text im Anmerkungsteil des Buches von CANTEMIR ergänzt die Darstellung Fontons im gleichen legendären Stil.

Was orientalische Quellen angeht, so spricht Fonton bei Gelegenheit der Geschichte von *SORHI-EDDIN* und der Reinstitutionierung der

⁵² Zum Lauteninstrument *šastā* oder *šastār* s. Henry George FARMER: *Turkish instruments of music in the seventeenth century* in: JRAS 1936, S. 1–43, hier S. 40–41. Unter dem Namen lief in der Türkei ein anderes als das persische Instrument, daher die Unsicherheit in der Benennung bei Cantemir, vgl. BOBOVIUS/BRENNER (1667), *Serai Enderum* (s. o. Anm. 23) S. 78: „Ihre Instrumenten . . . seyndt . . . *Scheschstar*, Trummeln/*Exacordon*, Zittern/*Santur*, Harpfen/jedoch denen unsrigen gantz ungleich."

Musik mit Hilfe des ausgehungerten Kamels, das sich der Stimme des Musikers statt dem erschnittenen Wasser zuwendet (S. 90–95)⁵³, von einer schriftlichen Vorlage, einem „kleinen türkischen Musiktraktat“ (S. 90), und desgleichen bei der Liste der Metren, die er, wie er sagt, nach der Aufzeichnung von Musikern wiedergibt (S. 64). Da seinen Lehrern und Quellen offenbar nicht bekannt war, daß sich hinter SOPHI-EDDIN (s. u. S. 368), der auch unter musikalisch gebildeten Türken des 18. Jh.s zu einem ŞÜFİYADDİN geworden war⁵⁴, der historische ŞAFİYADDİN AL-URMAWÎ (gest. 1294) verbarg, dessen musiktheoretische Werke in Istanbul Bibliotheken lagen, und daß mit HODGLA (bei Cantemir CHODSOHE MUSIKAR), der halbhistorischen Figur eines Stammvaters der türkischen Musik (s. u. S. 365 f.), kein Geringerer als ‘ABDALKÂDIR ibn Ğaybî AL-MARÂĠÎ (gest. 1435) gemeint war, dessen persisch geschriebene Werke ebenfalls, eins sogar im Autograph, zur Zeit von Fonton in Istanbul aufbewahrt wurden, konnte dieser eine zutreffende Vorstellung von der früheren orientalischen Musikgeschichte nicht entwickeln. Das gleiche gilt aber auch für seinen Vorgänger Cantemir und manche seiner Nachfolger.

Zu nennen ist in diesem Zusammenhang ein jüngerer Kollege Fontons, ein Armenier und „Constantinopler Landeskind“ mit dem französisierten Namen Antoine de MURAT, der Dolmetscher an der schwedischen Gesandtschaft war und vielleicht vor 1777 (vollendet 1781?) ein Buch über die „orientalische Melodie“ verfaßt hat⁵⁵, das

⁵³ Die Geschichte findet sich mehrfach in der türkischen Musikkultur, s. u. S. 368 f.

⁵⁴ Z. B. bei HIZIN ÂĠÂ, *kemân*-Spieler und Hofmusiker unter Mahmūd I. (reg. 1730–54), s. ÖZTUNA [Anm. 26] Bd. I, S. 260, in dessen Traktat *Tejhîmü l-maḳāmât ve-tevlîdû n-naḡamât* (Hds. Hafid Ef. 291, f. 1^b, oder Hds. Saray, Hazine 1793, f. 2^b). Ihm galt dieser Şüfiyaddîn ‘Abdalmu’min immerhin richtig als Verfasser des *K. al-Adwâr*.

⁵⁵ *Essai* (od.: *Essai d'un traité*) *sur la mélodie orientale, ou Explication du système, des modes et des mesures de la musique turque*. Der erste Hinweis auf Autor und Buch mit kurzer Beschreibung des Inhalts stammt von dem schwedischen Reisenden und Orientalisten Jakob Jonas BJÖERNSTÄHL [in der deutschen Übersetzung]: *Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den Königlichen Bibliothekar C. C. Gjoerwell in Stockholm*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Just Ernst GROSKURD und Christian Heinrich GROSKURD. *Vierter Band welcher Briefe aus der Turkey und Griechenland enthält*. Rostock u. Leipzig: Johann Christian Koppe 1781, S. 11–13, wiedergegeben v. August Ludwig SCHLÖZER: *Schlözers Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts*. 10 Bde. Göttingen: Vandenhoeck 1780–1782, hier Bd.

im Original verlorenging. Es wird aus zweiter Hand kurz zitiert von Philipp HAUSLEUTNER, der in einem Zusatz zu seiner Übersetzung⁵⁶ der bedeutenden *Letteratura turchesca* von TODERINI⁵⁷ mit Verwunderung darauf hinweist, daß Toderini offenbar diesen wichtigen und zu seiner Zeit durchaus bekannten Informanten nicht gekannt habe. Der österreichische, in Istanbul aufgewachsene Diplomatensohn und spätere Komponist und Violinvirtuose August Ritter von ADELBURG (1. 11. 1830–20. 10. 1873) erwarb in Izmir den Rest der nachgelassenen „ungeordneten Papiere“ dieses Buches von Murat und gab sie in eigener Übersetzung und Bearbeitung 1867 heraus⁵⁸.

Obwohl insgesamt die schöne Arbeit von MURAT/ADELBURG auf theoretischem Gebiet weit über das hinausgeht, was Fonton zu sagen wußte, treffen wir doch in dem kurzen geschichtlichen Überblick, der zu Anfang gegeben wird, die Geschichten von Cantemir wieder und auch eine Kurzform der bei Fonton ausführlich erzählten Legende von HODGIA und GOULAM (S. 19–32), die sich bei Adelsburg HODSCHEA und GHULAM schreiben.

Formal schließt sich Fonton Einteilungsmustern an, die wir aus orientalischen Musiktraktaten kennen. Einer historischen Einleitung (*article* I, S. 13–36) folgen nach einem Einschub (s. u.) theoretische Erörterungen vom Ton(system) bis zu den Metren und der „Komposition“ (*article* III, S. 46–84), und den Schluß bilden Ethoslehre (S. 84–96) und Instrumentenkunde (S. 97–131). Seine Kapiteleinteilung gibt diese Struktur (S. 10) nur bedingt wieder,

VIII (1781), S. 119–121 (mit zutreffender Kritik an Bjoernstahls hymnischen Übertreibungen, auch was Murats Kenntnisse und Fähigkeiten anbelangt, ebd. S. 328). Die Nachricht wurde aufgegriffen von Johann Friederich REICHARDT, *Musikalisches Kunstmagazin* (Bd. I, Berlin: Selbstverlag 1782, S. 51–52) und fand von hier ihren Weg über GERBER (s. o. Anm. 27) zu Alexandre-Etienne und François Joseph FAYOLLE: *Dictionnaire historique des musiciens*. 2 Bde. Paris: Valade 1810, 1811, hier Bd. II, S. 78.

⁵⁶ *Litteratur der Türken. Aus dem Italiänischen des Herrn Abbé Toderini. Mit Zusätzen und Anmerkungen von Philipp Wilhelm Gottlieb HAUSLEUTNER*. Erster Theil. Königsberg: Friedrich Nicolovius 1790, Zusatz S. 202–267 zum „Sechszehnten Kapitel“ über die Tonkunst (S. 240–262).

⁵⁷ *Letteratura turchesca dell'Abate Giambatista TODERINI*. 3 Bde. Venezia: Giacomo Storti 1787, das Musikkap. Bd. I, S. 222–252 mit Tafeln.

⁵⁸ *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. Jg. (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, 161–164.

und die Gewichtigkeit der einzelnen Themen ist sehr unterschiedlich. Der musikalischen Metrik wird viel Raum gegeben (S. 64–77, vgl. u. S. 374), während die Makamenlehre, die in türkischen Traktaten der Zeit im Mittelpunkt zu stehen pflegt, im Text völlig weggefallen ist und nur in der Beschriftung der *tambür*-Bünde (fig. 2) in einigen wenigen Termini der Melodiebewegung (*iğrā*, *telimme*, *šedd*) ansatzweise erkennbar wird (s. u. S. 372 f.). Hier könnte Kritik an Fonton angemeldet werden: die Makamen („des noms que l'on trouve partout, et qui seraient ici inutiles“, S. 81) ließ er außerhalb seiner Betrachtung.

Dadurch, daß dieser „Versuch“, den Fonton eine „Einführung“ (S. 95–96) „didaktischer“ Art (S. 131) nennt, nicht um seiner selbst willen, sondern auf einen Vergleich zur europäischen Musik hin angelegt ist, wird die Darstellung und das obige Einteilungsmuster mehrfach durch wertende und vergleichende Partien unterbrochen und ergänzt, wie durch den kurzen *article* II (S. 37–45), der im Anschluß an die historische Einleitung eine Einführung in das Wesen der orientalischen Musik und den Geschmack ihrer Hörer enthält. Fonton möchte zudem die fremde, von seinen europäischen Zeitgenossen in der Regel ignorierte Musikkultur verständlich machen. In diesem Ansatz, der von wahrer Aufklärung geprägt ist, unterscheidet er sich wohlthuend von Franz Joseph SULZER (s. u. Anm. 73), der mit hohem Anspruch Vorurteile verstärkt, wo er zu urteilen meint. Getragen von Zuneigung für diese „pathetische, rührende“ (S. 39) oder „monoton“ wirkende (S. 42) Musik wirbt Fonton mit wechselnden Mitteln um Verständnis. In einer Zeit nationaler Kunstbesinnung konnte er den Hinweis auf die unterschiedlichen europäischen musikalischen Nationalcharaktere (S. 37–38) durchaus in diesem Sinne einsetzen. Sein Vergleich zwischen dem „friedlichen, ruhigen Bach“ der *inçe sâz*-Musik und dem „großen, majestätischen Fluß“ der europäischen Mehrstimmigkeit (S. 45) kann dem europäischen Leser schmeicheln, kann ihm aber auch verständlich machen, daß türkische Musik nicht nur aus lärmendem Janitscharengetön besteht.

Als Kind seiner eigenen Musikkultur vermißt Fonton seinerseits die Mehrstimmigkeit (S. 49–50), vor allem aber und immer wieder die Notenschrift, wenngleich er die Schwierigkeiten sieht, die sich bei der Notierung orientalischer Melodien auftun (S. 57–59), wie er aus eigener Erfahrung weiß. Er versteht, daß die orientalische Metrik in der Praxis das Notenpapier ersetzen kann (S. 78). Seine

Unbefangenheit im Umgang mit der Materie führen ihn zu ungewöhnlichen Beobachtungen, etwa über die Handhabung des Plagiatsbegriffs (S. 80) oder über das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik im Bereich seiner Erfahrung (S. 87–88). Aus seiner Sicht ist es richtig, daß „die Orientalen“ weder eine exakte, naturwissenschaftlich ausgerichtete oder begründete Musiktheorie kennen (S. 46–47 zu S. 11, vgl. o. S. 350), noch eine Kompositionslehre in europäischem Sinn (S. 79).

Befangen bleibt er noch in der Darstellung des Tonsystems. Er hört zwar „Töne, die wir nicht haben“ (S. 54), weiß sie aber weder mit Worten noch in Noten auszudrücken. TODERINI hat sich später von einem Ungenannten eine Skala mit Zusatzzeichen schreiben lassen, dies aber auch nur zur theoretischen Demonstration, zudem nicht richtig⁵⁹, und erst MURAT/ADELBURG gelingt es, zeichnerisch den Unterschied zwischen den Tonsystemen augenfällig zu machen⁶⁰. An der Darstellung der Metren mit Hilfe der *düm-tek*-Terminologie erkennt Fonton ganz richtig den Mangel, daß zwar Qualitäten, nicht aber Quantitäten ausgedrückt werden (S. 77), doch fand er selbst keinen Weg, die Tonlängen etwa mit Hilfe europäischer Notenwerte zu verdeutlichen.

Besonderen Wert haben seine Informationen über die vier ausführlich besprochenen Instrumente⁶¹ und den Umgang mit ihnen: Rohrflöte (*nây/ney*, S. 97–106), Langhalslaute (*tanbûr*, S. 107–115), Panflöte (*mişkâl*, S. 117–121) und Stachelgeige (*kemân*, S. 123–131), wobei Fonton sich bei letzterer nicht etwa in der Bezeichnung irrt. Mit *kemân* wurden zu seiner Zeit sowohl die europäische Violine als auch zwei miteinander verwandte Typen der Stachelgeige bezeichnet: die zweisaitige *kemân-e ‘arabî*, alias *kemânçe* oder *rebâb*, und die von ihm beschriebene dreisaitige (*âyâklî*) *kemân*. Die Darstellung der *âyâklî kemân* in der Hds. Hazine 1793⁶² mit dem Hinweis auf *yegâh* und *dügâh* als Saitenstimmung ohne Angabe für die dritte

⁵⁹ *Letteratura turchesca* (s. o. Anm. 57) Bd. I, Tafel I, so auch in der deutschen Übersetzung durch HAUSLEUTNER (s. o. Anm. 56).

⁶⁰ *Einiges über die Musik der Orientalen* (s. o. Anm. 58) S. 139.

⁶¹ Vgl. TODERINI/HAUSLEUTNER (s. o. Anm. 56) S. 251–252; H. G. FARMER, *Turkish instruments of music* . . . (s. o. Anm. 52); K. REINHARD, *Turkish miniatures* (s. u. Anm. 65) und die einschlägigen Artikel bei Y. ÖZTUNA: *Türk musikisi ansiklopedisi* (s. o. Anm. 26).

⁶² F. 21^b, vgl. Anm. 64, nicht wiedergegeben bei I. H. UZUNÇARŞILI (s. Anm. 36).

Saite wird durch Fontons Beschreibung sowohl bestätigt, was die ersten beiden Saiten angeht, als auch dahingehend ergänzt, daß die dritte Saite in der Oktave zu *yegâh* gestimmt wurde (S. 126–128). Beachtung verdient sein anschließender Hinweis, die von ihm beschriebenen Instrumente seien die meistgespielten seiner Zeit (S. 130), lies: in den ihm bekannten musikalischen Kreisen⁶³.

Adansons Federzeichnungen (offenbar Vorzeichnungen für Stiche) der vier beschriebenen Instrumente (s. fig. 1–4) bereichern wesentlich die bisher bekannte Zahl an Abbildungen türkischer Instrumente des 18. Jh.s. Instrumentendarstellungen aus der Zeit Fontons innerhalb des Musikschrifttums, zur Demonstration also und nicht als szenisches Requisit auf Miniaturen, finden sich meines Wissens überhaupt nur im Anschluß an eine der Handschriften des *Hzırn Âgâ*⁶⁴. Sechs der 15 dortigen Aquarelle (darunter *âyâklî kemân* und *tañbûr*) wurden von İsmail Hakkı Uzunçarşılı in seinem Aufsatz über das Musikleben am Osmanenhof (s. o. Anm. 36) abgedruckt. Unter den relativ wenigen türkischen Miniaturen der Zeit, die von Kurt REINHARD zusammengestellt wurden⁶⁵, stechen diejenigen von LEVNÎ an Delikatesse und Detailtreue hervor. Ergänzend bringt Albert-Pomme de MIRIMONDE türkische Musikszenen in der französischen Malerei des 18. Jh.s⁶⁶, mit ein, zwei schönen *tañbûr*-Abbildungen.

⁶³ Es finden sich immerhin drei seiner Instrumente und die von ihm erwähnten „psaltérion“ und *dairé* unter den nur sechs Instrumentenbildern des *inçe saz* in einer Sammlung kolorierter Zeichnungen aus dem 3. Viertel des 18. Jh.s; in der dortigen Schreibweise *neî*, *miskal* und *ajaklı-kieman* (diese unrichtig gezeichnet und in falscher Spielhaltung), s. *Türkische Gewänder und osmanische Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Facsimile-Ausgabe des Codex „Les portraits des differens habillemens qui sont en usage à Constantinople et dans tout (sic) la Turquie“ aus dem Besitz des Deutschen Archäologischen Institutes in Istanbul*. Hrsg. v. Klaus TUCHERT. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1966, S. 194–199 der Vorlage.

⁶⁴ Saray, Hazine 1793, f. 21^a–28^a, vgl. o. Anm. 54.

⁶⁵ *Turkish miniatures as sources of music history* in: *Music East and West. Essays in honor of Walter Kaufmann*. Hrsg. v. Thomas NOBLITT. New York: Pendragon Press 1981 (= Festschrift series No. 3), S. 143–166; zu ergänzen durch Günsel RENDA: *Batılınlaşma döneminde Türk resim sanatı. 1700–1850*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1977 (= Hacettepe Üniversitesi Yayınları C-17), S. 205ff.

⁶⁶ *La musique orientale dans les oeuvres de l'école française du XVIII^e siècle* in: *La revue du Louvre et des musées de France. Chronique des amis du Louvre* (Paris) 16 (1969) S. 231–246.

Zu der Musikszene im Anschluß an den Text (fig. 5), in der sich die kleinen Pauken (*dümbelek*) zum übrigen Instrumentarium gesellen, scheint eine Passage in den *Mémoires* des Baron de Tott (1785)⁶⁷ wie ein Kommentar geschrieben zu sein, durchaus in der Ausdrucksweise Fontons. Hier wird noch die Viola d'amore genannt, die nach Fonton von dem Griechen GEORGES (s. u. S. 365) in Istanbul eingeführt wurde, und die Rahmentrommel, deren Namen (*dairé*) Fonton im Anschluß an die übrigen Instrumente nennt (S. 130):

„La musique de chambre [des Turcs] est très-douce, et si l'on peut lui reprocher une monotonie de semi-tons à laquelle on répugne d'abord, on ne peut lui refuser une sorte d'expression mélancolique dont les Turcs sont puissamment touchés. Un violon à trois cordes [= *âyâkka kemân*] monté au ton de la guimbarde, la viole d'amour, qu'ils ont adoptée, la flûte de derviche [= *ney*], plus douce que notre traversière, le *tambour*, espèce de mandolin à long manche et à cordes de métal, les chalumeaux, ou la flûte de Pan [= *mişkâl*], et le tambour de basque [= *dâ'ire*], destiné à rendre la mesure plus sensible, composent cet orchestre. Il s'établit au fond d'un appartement où les musiciens accroupis sur leurs talons, jouent sans musique écrite, des airs mélodieux ou vifs, mais toujours à l'unisson”.

Transkriptionen von Melodien der Zeit sind seltener noch als Instrumentenabbildungen, nehmen wir die früher entstandenen Sammlungen von BOBOWSKY-UFKİ (s. o. Anm. 24–25) und CANTEMİR (Anm. 29) aus, die noch der Bearbeitung und Auswertung harren. Unnötig zu sagen, daß keiner der Europäer in der Lage war, die „orientalischen“ Töne in irgendeiner Form zu kennzeichnen. Auch Fonton wäre damit überfordert gewesen in der Notation seiner *air turc* (S. 133–134), *air arabe* (S. 135), *chanson turque* mit Text (S. 136), der *air de Cantimir* (S. 137–138) vor einem nicht bezeichneten längeren Stück (S. 139–141) und den kurzen griechischen Tanzmelodien zum Abschluß (S. 142–143). Fundstellen für weitere türkische Melodien im europäischen Schrifttum hat Gültekin ORANSAY⁶⁸ zusammengestellt. Seinen Angaben sind hinzuzufügen

- a) der „air sur lequel tournent les derviches de Péra“ in der berühmten Sammlung von Kupferstichen des französischen Ge-

⁶⁷ [François de Tott:] *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*. 2 Bde. Amsterdam 1785, hier Bd. I, S. 139.

⁶⁸ *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara: Küg-Veröffentlichungen 1964, S. 30.

- sandten an der Pforte Charles marquis de FERRIOL (1714)⁶⁹, über dessen Herkunft man gerätselt hat⁷⁰,
- b) die „türkische Arie“ im Reisebericht des Thomas SHAW (1738)⁷¹ und
- c) fünf Melodien in der Musikgeschichte des Charles-Henri de BLAINVILLE (1767)⁷², über deren Herkunft unten noch gesprochen wird.

Eine Analyse der von Fonton notierten Stücke ist in einer späteren, umfassenden Interpretation des gesamten Textes im Vergleich zu weiteren europäischen Arbeiten des 18. Jahrhunderts über die „orientalische“ Musik vorgesehen, namentlich den oben genannten Texten von MURAT/ADELBURG (um 1777/1867, s. o. Anm. 58) und TODERINI/HAUSLEUTNER (1787/1790, s. o. Anm. 56), dem umfangreichen Abschnitt über die türkische Musik in der *Geschichte des*

⁶⁹ *Explication des cent estampes qui représentent différentes nations du Levant, avec nouvelles estampes de cérémonies turques* . . . Paris: Jacques Colombat 1716, S. 26.

⁷⁰ S. Georges CIORANESCU: *La contribution de Démètre Cantemir* (s. o. Anm. 27) S. 209.

⁷¹ *Travels, or Observations relating to several parts of Barbary and the Levant*. Oxford: Printed at the Theatre 1738, S. 272 (Text S. 270–271), in der dt. Übers.: *Herrn Thomas Shaws, Königl. Professors der griechischen Sprache, und Rectors des Collegii des heil. Edmunds zu Oxford, Reisen oder Anmerkungen verschiedene Theile der Barbarey und der Levante betreffend*. Nach der zweyten engländischen Ausgabe ins Deutsche übersetzt und mit vielen Landcharten und andern Kupfern erläutert. Leipzig: Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn 1765, S. 181 (Text S. 179), in der franz. Übers.: *Voyages de Mons^r. Shaw, M. D. dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant* . . . La Haye: Jean Neaulme 1743, Bd. I, S. 348. – Die Melodie findet sich wieder bei DE LABORDE, *Essai sur la musique* . . . (1780, s. u. Anm. 74) Bd. I, S. 385; William JONES, *On the musical modes of the Hindus*, in dt. Übers.: *Über die Musik der Indier. Eine Abhandlung des Sir William Jones. Aus dem Englischen übersetzt, mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet*, von [Johann] F[riedrich] H[ugo] von DALBERG. *Nebst einer Sammlung indischer und anderer Volks-Gesänge*. Erfurt: Böyer und Maring 1802, S. 41; Hermann MENDEL, *Musikalisches Conversations-Lexikon* (1870ff., s. o. Anm. 11), Bd. X, S. 349, hier mit dem Hinweis darauf, daß Carl Maria von Weber die Melodie im „Oberon“ verwendet hat (Anfang des Finales vom 3. Aufzug; das Anfangsmotiv auch in der „Janitscharenmusik“ im Finale des 1. Aufzugs und öfter).

⁷² *Histoire générale, critique et philologique de la musique, dédiée à Mme. la Duchesse de Villeroy*, par M. de BLAINVILLE. Paris: Pissot 1767. Darin *De la musique des Turcs* S. 57–65 mit Instrumentenabbildungen fragwürdiger Art und notierten Melodien (vgl. u. S. 358 f.).

transalpinischen *Daciens* von Franz Joseph SULZER (1781)⁷³ und den einschlägigen Kapiteln aus den Werken von BLAINVILLE (1767, s. o. Anm. 72), Jean-Benjamin de LABORDE (1780)⁷⁴ und Ignace Mouradgea d'OHSSON (1788ff.)⁷⁵.

Hier sei von den Musikbeispielen nur die *chanson turque* (s. u., Tafel, 3. Notenbeispiel) kurz erläutert. Zunächst der Liedtext in Fontons Umschrift:

quel gulbei ahzanema hei servi revanum dgianum
dgevr itmé iéter bendéi mahzouni ounoutma
kan agramadan kalmadi hitch tabu tuvanum
dgevr itmé iéter bendéi mahzouni ounoutma
ben ahi derum kiochéi gamdéi tek u tenha
aghiar ilé sen gul atchil ei gontchéi rana

In heutiger Transkription:

Gel külbe-i ahzānima (h)ey serv-i revānūm – ğānūm
Ėvır itme yeter bende-i mahzūni unutma
Kān agramadan kalmadı hiç tīb-ū-tīvānūm
Ėvır itme yeter bende-i mahzūni unutma
Ben āh-i derūm [= derūn?] köşe-i gamde tek-ū-tenhā
Ağyar ile sen gül ačil ey gonçe-i ra'nā

Das Wort *dgianum* in der ersten Verszeile ist ein Zusatz des Sängers⁷⁶. *Gamdéi* (Z. 5) ist ein Fehler. Von der kleinen Unsicherheit im 5. Vers abgesehen, ist der Sinn der Zeilen eindeutig:

⁷³ Geschichte des transalpinischen *Daciens*, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen *Daciens* als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von Franz Joseph SULZER. Wien: Rudolph Gräffer 1781. Geogr. Teil Bd. II, S. 430–454 über türkische Musik.

⁷⁴ *Essai sur la musique ancienne et moderne* par De LABORDE. 4 Bde. Paris: Ph.-D. Pierres 1780. In Bd. I, livre 1^{er}, S. 162–175 *De la musique des Persans et des Turcs* nach einer bisher nicht identifizierten schriftlichen Quelle.

⁷⁵ *Tableau de l'empire othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la législation mahométane; l'autre l'histoire de l'empire othoman. Dédié au Roi de Suède*. 4 Bde. in 5. Paris: Imprimerie de Monsieur (sic) 1788–1791. Musikalisches passim, vor allem Bd. IV (= V), S. 413–434; deutsche Übers.: *Allgemeine Schilderung des Othomanischen Reichs. Aus dem Französischen des Herrn von Muradgea d'Ohsson mit einiger Abkürzung übersetzt und mit Anmerkungen, Zusätzen, einem Glossarium und Register versehen* von Christian Daniel Beck. 2 Teile. Leipzig: Weidmannische Buchhandlung 1788, 1793, hier vor allem Bd. II, S. 402–413, 576–578.

⁷⁶ Vgl. das ebenfalls mitnotierte eingeschobene *ġānūm* der Liedmelodie in *Les voyages* [sic] du Sieur du Loir. *Ensemble de ce qui se passa à la mort du feu*

Wiegende Zypresse komm in meiner Kümmernisse Hütte
 Quäl mich nicht, laß ab, vergiß den kummervollen Sklaven nicht
 Keine Kraft blieb mir vom vielen Weinen blutger Tränen mehr
 Quäl mich nicht, laß ab, vergiß den kummervollen Sklaven nicht
 Tiefes(?) Leid [ertrage ich] im Grameswinkel ganz alleine
 Öffne dich nur, schöne Knospe, [wenn] du bei den andern [bist]!

Alle Verse stehen im gleichen Versmaß, das als *kalenderi* bekannt ist und speziell für volkstümlich städtische Liedertexte bis in die jüngere Vergangenheit gebraucht wurde (maf'ulu maf'ulu maf'ulu fa'ulun: -- ♪ ♪ / -- ♪ ♪ / -- ♪ ♪ / --) ⁷⁷. Die einfache Melodie (A-B-C-B-A-B), von Fonton übersichtlich notiert (1 Verszeile = 1 Notenzeile), bestätigt den Eindruck eines Stückes städtischer Unterhaltungsmusik mit refrainartiger Textaufteilung (a-b-a-b-c-c), wobei die letzte Zeile aus dem Rahmen fällt. Doch wissen wir nicht, wie gut der Informant war und wie vollständig das Lied wiedergegeben ist.

Unerwartet und überraschend fand ich dieselbe Melodie mit gleichem Titel und Text unter den Notenbeispielen der rund 15 Jahre nach Fontons Schrift entstandenen Musikgeschichte von BLAINVILLE (s. o. Anm. 72). Sie erweist sich dort als Kopie durch sinnlose musikalische Vorzeichen (fis und cis zu dem bestehenden des) und durch Verschreibungen im Text (Vers 1: *Quel gulbei ...* / Vers 2: *dgerit me icter ... ounoulma* / Vers 3: *kana gluma dan kal ma dibi leh ...* / Vers 5: *ben ha iderum ... iter utenha* / Vers 6: *... gul athil ...*). Weiterer Vergleich erbrachte, daß das gesamte motivische Material aus Fontons erster Notenblattseite der *danse grecque* (Beispiel 6[-14], S. 142) bei BLAINVILLE leicht bearbeitet und mit zusätzlichen (hier vernünftigen) Vortragsbezeichnungen versehen als *danse de Ohypre* wiederzufinden ist und Fontons letzte Notenzeile (S. 143) als separates kleines Stück.

Und es verstärkte sich meine Vermutung, BLAINVILLE habe das Manuskript Fontons auf irgendeine Weise auswerten können: Sein Kapitel über die Musik der Türken (S. 57-65) ist ein in dieser Form ungewöhnlicher Annex zur Musik der Griechen. Ein Grieche ist

Sultan Mourat dans le Serrail ... Paris: François Clouzior 1654, S. 154 mit Erläuterung S. 156.

⁷⁷ S. Osman Cemal KAYOILI: *Istanbul'da semai kahveleri ve meydan şairleri*. Istanbul 1937, S. 20, referiert von Hikmet DİZDAROĞLU: *Halk şiirinde türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu 1960 (= TDK yayınları: 283), S. 131 ff.

angeblich seine (einzige) Quelle für dieses Kapitel, während er für die anderen Gebiete zu Beginn des Buches schriftliche Quellen nennt. Die Zwischenüberschrift „Du genre de musique des Turcs et de leur manière de l'exécuter“ (S. 61) entspricht auffallend Fontons Kapitelüberschrift *Du genre de musique des Orientaux et de leur goût particulier* (S. 37), und auch die zusammengefaßten Passagen über „miscal ou flûte de Pan“ und die „rebap ou violon d'amour“(!) genannte dreisaitige Stachelgeige enthalten nahezu wörtlich Formulierungen Fontons (S. 59–60). Es fällt sogar der Name GEORGES mit der Erklärung „Grec de nation, musicien très-célèbre parmi les Orientaux“ (S. 60), ein Name, der meines Wissens sonst nur bei MURAT/ADELBURG (s. o. Anm. 58) bekannt ist. Die offensichtlich nicht nach der Natur gezeichneten, zum Teil mißverständlichen Instrumentenabbildungen bei Blainville können aus ADANSONS Bildern und zusätzlichen Informationen kombiniert sein. Nicht zuletzt ist das Buch Blainvilles der Duchesse de VIL-LEROY⁷⁸ gewidmet, und der Name dieser Familie findet sich auf dem Vorsatzblatt des Fonton-Manuskripts als einziger Besitzvermerk. So blieb wohl Fontons Arbeit schon recht früh wenn auch nicht gewürdigt, so doch nicht ganz unbemerkt.

Das Manuskript ist sorgfältig geschrieben und gut lesbar, einschließlich der Wörter in arabischer Schrift, die Schulung und Übung verraten. Auf Wunsch des Herausgebers der Zeitschrift wird der Text hier in heutiger Orthographie wiedergegeben. Die Aktualisierung der originalen Schreibweise besorgte ELSBETH NEUBAUER.

Im einzelnen wurde die Groß- und Kleinschreibung vereinheitlicht, die bei Fonton in auffälliger Weise fluktuiert, mit einem deutlichen Hang zur Großschreibung. Insbesondere die orientalischen Musiktermini wurden im Gegensatz zur Vorlage einheitlich kleingeschrieben.

Die Interpunktion war häufig zu ändern. Fonton setzt viele Kommata und Semikola, die heutiger Art nicht entsprechen und den Lesefluß stören. In einigen wenigen Fällen sind Hauptsätze, die durch Kommata gereiht waren, durch Punkte voneinander abgesetzt. Frago- und Anführungszeichen sind in jedem Fall Zusätze des Herausgebers. Bindestriche verwendet Fonton selten; sie fehlen in allen Verbindungen mit *celui*, *celle* und *même*, dagegen wird *peut-être* von ihm nicht abgetrennt, und *dailleurs* und *d'abord* bleiben ohne Apostroph.

In die Akzentsetzung war vielfach einzugreifen. Generell verwendet Fonton nach heutigem Gebrauch die Akzente nur sehr spärlich. Weitgehend

⁷⁸ Jeanne-Louise-Constance d'Aumont de Villequier, Duchesse de VIL-LE-ROY (1731–1. 10. 1816), Schülerin von Blainville und Literatin, s. *Biographie universelle* (Michaud) (s. o. Anm. 8) Bd. 43, S. 504.

vollständig ist nur der accent aigu im Partizip Perfekt vorhanden; où „wo“ und ou „oder“ sind nicht voneinander unterschieden, und man findet den accent circonflexe statt accent grave bei *système* und im Partizip Perfekt *vu* und *pu*, dieses neben *bat(t)uë*, *émuë*, *reconnuë* (auch bei Substantiven wie *tortuë* und *vuë*, und in finiten Verbformen wie *elle s'y habituë* oder *on lui attribuë*). Trema steht auch bei *jouër* (neben *jouer*), *poëte* und *païs*.

Die altertümlichen Formen mit -s- statt des accent circonflexe (*l'arest*, *ils meslent* neben *ils mêlent*, *il paroist*, *en tastonnant*), oder statt accent aigu (*doresnavant*, *meslange*) wurden verändert und auf den heutigen Stand gebracht.

Verdoppelungszeichen (*coñencer*, *noñer*) wurden aufgelöst, nicht mehr übliche Doppelkonsonanz (*cannevas*, *deffaut*, *ettonnement*, *flutte*, *notte*, *suitte*, *fidelles*, *musulmanne*, *notter*, *rallentir*, *jetté*, *desortte*, *ensortte*) wurde gestrichen und fehlende (*apas*, *bale*, *écail*, *interval*, *pate*, *somcil*, *aprende*, *echaper*, *rapeler*, *applier*, *ils apelent* neben *ils apellent*, *ils prenent*, *on pouroit*) ergänzt.

Abkürzungen wie -m^t. am Zeilenende für -ment (*changem^t.*, *enchantem^t.*, *proprem^t.*) und von Ordinalia (*l^r/p^r*, *l^{re}/p^{re}*, *pres*, *2^{ond}/2^{onde}*, *3^e* etc.), einigen Herrschernamen wie *Ahmet 3^e* (S. 114) und der Form *Coñsple*. (= *Constantinople*) sind aufgelöst.

Häufig fortgelassenes Plural-s wurde ersetzt, auch in Formulierungen wie *aucun de leur air* (S. 34) oder *un de leur instrument* (S. 54). Das in der Schreibweise der Zeit fehlende -t- der Pluralendung -ents/ants bei Substantiven, Adjektiven und Partizipien (*accens*, *agremens*, *battemens*, *momens*, *differens*; *commençans*, *penchans* neben *penchants*) wurde restituert.

Schwankungen zwischen s und z sind heutiger Schreibweise angeglichen (*dieze*, *hazard*, *magazin*, *baze* und *bâze* neben *base*). Die Schreibung von *ß* und *ss* wurde zu *ss* vereinheitlicht (*eßai* neben *essay* und *essai*; *aüßi* neben *aussi*, *Hußein* neben *Hussein*, *reßemblance* neben *ressemblance*, *baße* neben *basse*, *reßort* neben *ressort*, *veßie* neben *vessie*; dazu *aßortiment*, *unißon*, *reconnoiße*, *eßentiel*). Die Schreibweise *çavoir* und alle von ihr abgeleiteten Formen (*çait*, *çie*, *çachant*, *çavans* etc.) wurde durch die heutige Form ersetzt.

Der Endung -és entspricht heutiges -ez in Verbformen etc. (*ajoutés*, *voyés*; *assés*, *chés*).

Das häufige y am Wortende (*ennuy*, *gay*, *icy*, *ny*, *loy*, *luy*, *moy*, *midy*, *pourquoy*, *vray*), am Wortanfang (*yvoire*, *yvresse*) und in Verbformen (*j'ay*, *je j'eray*, *ils ayent*) wurde durch heutiges i ersetzt. Infinitive der Art -oître (*connoître*, *paroître*) und ihre finiten Formen mit -oi- im imparfait und conditionnel erhielten ihre jetzige Schreibweise mit -aitre bzw. -ai-. In einem Falle steht bei Fonton *voira* für *verra* (S. 96) und *tint* für *teint* (3. Pers. Sing., S. 125). Das Verb *vider* (so erst seit 1762 offizielle Schreibung der Académie) schreibt er in der zu seiner Zeit noch häufigen Form *vuider* (S. 124, 125). Entwicklungsgeschichte der Orthographie zeigt besonders deutlich seine Schreibung *tuyeau* (durchgehend) und *tuyfau* (einmalige Korrektur, S. 119), *boyeau* (durchgehend) neben *boyfau* (S. 126), und *genouil/genouils* (S. 64) neben *genoux* (Pl., S. 78).

An Abweichungen in einzelnen Wörtern sind noch bemerkenswert *léton* für *laiton*, „Messing“ (S. 110), *rénure* für *rainure*, „Rille“ (S. 126) und die musikalischen Termini *fuze* für *fusée* (s. S. 46 und Anm.) und *bécart* für *bécarre*.

Einige doppelte Verneinungen wurden aufgelöst wie *ce n'en n'est pas* (S. 11) oder *[on] n'en n'a point* (S. 96). Offensichtliche Verschreiber an nur sehr wenigen Stellen sind stillschweigend verbessert.

Fonton unterstreicht Namen, Termini und Wörter, die er hervorheben will, unterschiedslos mit einem einfachen Strich. Wir haben stattdessen Kapitälchen für Eigennamen, Kursive für Termini und Sperrung für seine Hervorhebungen gewählt.

Korrekturnachtrag zur Person des Autors

Nachdem die Einleitung bereits im Umbruch vorlag, gelangte ich an weitere Quellen⁷⁹, die eine eindeutige Identifizierung des Verfassers ermöglichen. Danach sind die Konjekturen auf S. 338 zu streichen und durch die folgenden Daten zu ersetzen:

Charles Fonton, der spätere Verfasser des *Essai sur la musique orientale*, wurde am 4. 12. 1725 geboren. Er erhielt seine Ausbildung als *jeune de langue* vom 1. 12. 1737 bis zum 17. 7. 1746 bei den Jesuiten am Collège Louis-le-Grand in Paris, wo er sich vor allem in den Naturwissenschaften auszeichnete. Die neunjährige Ausbildungszeit teilte er mit seinem jüngeren Kameraden und späteren Illustrator Jean-Baptiste Adanson. Im Jahre 1746 kam er, wie drei Jahre später Adanson, zu weiteren Sprachstudien zu den Kapuzinern nach Istanbul (St. Louis de Péra), wo er 1751 seinen *Essai* schrieb. 1753 wurde er als zweiter Dolmetscher (*drogman*) ans französische Konsulat nach Aleppo geschickt, wo ein Jahr später wiederum Adanson als dritter Dolmetscher zu ihm stieß. 1760 war

⁷⁹ Gustavo Dupont-Ferrier: *Du collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand, 1563-1920*. 3 Bde. Paris 1921-25, hier Bd. III, S. 426 (enthält die meisten der obigen Daten); Mikhail Sturdza: *Dictionnaire des grandes familles de Constantinople, de Grèce et d'Albanie*. Paris: Chez l'auteur (7 Rue de la Neva), 1983, S. 578 (Geburtsdatum und genealogische Tafel der Familie); Livio Missir Reggio Mamachi di Lusignano: *Epitaphier des grandes familles latines de Smyrne*. Tome II: *Les pierres tombales de l'église française Saint-Polycarpe*. Bruxelles: Chez l'auteur (16 Clos des Salanganes), 1985, S. 45 und passim (Nachkommen von Charles Fonton, weitere Quellen zur Familiengeschichte). – Unter den wenigen Autoren des 20. Jahrhunderts, die Fonton's *Essai* kannten und sich ein eigenes, positives Urteil bildeten, ist nachzutragen Mahmut Ragıp Kösemihal: *Türkiye-Avrupa musiki münasebelleri*. Cilt I: 1600-1875 (mehr nicht erschienen). Istanbul: Nümune Matbaası 1939, S. 46-47.

er zweiter Dolmetscher in Kairo, 1774–78 erster Dolmetscher und Kanzler in Izmir und anschließend in Zypern. Noch 1788 soll er eine Denkschrift über die Lage der drogmans verfaßt haben.

Demnach war Fonton nicht „Dolmetscher der französischen Botschaft“ (o. S. 335, Z. 7), als er seine Studie schrieb, sondern, mit 26 Jahren, noch in der Ausbildung. Die Pionierleistung des *Essai* wird dadurch umso bemerkenswerter. Daß er zwei Istanbuler Musiker der älteren Generation noch zu seinen Zeitgenossen rechnet (Text S. 35, o. S. 338, Z. 26–28), läßt nun keine Rückschlüsse mehr auf sein eigenes Lebensalter, sondern lediglich auf das seiner oder seines Informanten zu. – Der mehrfach ohne Vornamen genannte premier drogman Fonton, der 1756 in Istanbul starb, war weder, wie vermutet, der Autor des *Essai*, noch der „älteste Vertreter der Familie im Orientdienst“ (o. S. 338, Z. 15–22), sondern der bereits aus der dritten Generation stammende Pierre Fonton (geb. 1686) und Vater des Autors.

Danksagungen

Wichtige bibliographische Hinweise, die zu den hier nachgetragenen Titeln führten, erhielt ich von Frau Professor Barbara Kellner-Heinkele, meinem Kollegen Carl Ehrig-Eggert und Herrn Livio Amadeo Missir, Brüssel. Ohne ihre Hilfe wäre der klärende Nachtrag zur Person des Autors nicht zustande gekommen. – Meiner Frau, die Fonton's Manuskript abgeschrieben und in heutige Orthographie übertragen hat, verdanke ich die Kenntnis des französischen Zentralarchivs der Kapuziner, das in der Bibliothèque Franciscaine Provinciale in Paris (Couvent des Capucins, 32 Rue Boissonade) untergebracht ist und u. a. Originaldokumente zur Familiengeschichte der Fontons enthält. Den dortigen Patres Régis Carton und Jean Mauzaize danken wir für ihre freundliche Hilfestellung während eines Besuches im April 1986. – Briefliche Auskünfte und Kopien von Dokumenten erhielt ich von Louis Berges, Conservateur d'archives am Ministère des Relations Extérieures, Paris und von M. Courdurié, Leiter des Archivs an der Chambre de Commerce, Marseille. – Der Text des *Essai* und die Abbildungen von Adanson wurden mit Genehmigung der Bibliothèque Nationale, Paris, veröffentlicht, wofür ich meinen Dank an Professor André Miquel hier wiederhole.

[B^a]

ESSAI
SUR LA MUSIQUE ORIENTALE
COMPARÉE À LA MUSIQUE EUROPÉENNE
où

l'on tâche de donner une idée générale de la musique des peuples de
l'Orient, de leur goût particulier, de leurs règles dans le chant, et la
combinaison des tons, avec une notion abrégée de leurs principaux
instruments

par
C[harles] FONTON*
Jeune de langue de France
à Constantinople
1751

*

[C^a]

À
Monseigneur Rouillé
Marquis de Jouy, Ministre de la Marine
et Secrétaire d'Etat

Monseigneur,

L'intérêt que prend Votre Grandeur à tout ce qui peut concourir
à faire connaître l'état présent des arts et des sciences chez les [C^b]
Orientaux, me donne la liberté de lui offrir quelques nouvelles
observations et quelques recherches curieuses sur la musique de ces
peuples. Je n'oserais me flatter, Monseigneur, que ce sujet, quel-
qu'intéressant qu'il soit par lui-même, fût assez bien exécuté pour
mériter Votre suffrage et Votre approbation ; c'est cependant le seul

* Herausgegeben von Eckhard Neubauer; Einleitung und analytischer
Index folgen im nächsten Band der Zeitschrift.

désir de m'en rendre digne, qui m'a fait entreprendre ce petit ouvrage. Moins touché de toute autre gloire, que sensible à celle de plaire à Votre Grandeur, je n'ai envisagé dans mon travail que l'honneur de le mettre sous ses auspices, et de le lui faire agréer comme un fruit de mon étude dans les langues orientales, et une preuve de mon [D^a] application à tous les devoirs de la profession que j'ai embrassée. Trop heureux si j'ai eu l'avantage de réussir dans mon dessein, et si ce faible essai de ma plume peut m'attirer les regards favorables de Votre Grandeur, et me mériter sa généreuse protection!

J'ai l'honneur d'être avec un très profond respect,

Monseigneur,

de Votre Grandeur

le très humble et très
obéissant serviteur.
Charles Fonton

[1]

Discours préliminaire

La musique, cet art divin, qu'il suffit de nommer pour en faire l'éloge, a autant de partisans dans le monde que le monde contient d'habitants. Son empire s'étend sur tout ce qui respire, et il n'est point de climat si barbare où l'on n'en reconnaisse la douceur et les charmes. Chaque nation a sa musique, mais le goût en est aussi particulier dans chacune qu'il est général dans toutes. La musique des divers pays est aussi différente que le sont leurs mœurs et leurs coutumes. Cependant, le préjugé qui ne trouve souvent rien à dire à celle-ci, condamne toujours inexorablement celle-là. On passe à un peuple ses usages, quelque bizarres qu'ils soient, parce qu'ils sont consacrés ou par l'autorité respectable d'un législateur ou par l'ancienneté de leur établissement; mais on ne veut point lui [2] faire grâce sur tout ce qui suppose du mérite et des talents. On s'imagine, et ce ne peut être qu'un jugement dicté par l'amour-propre, que les nations étrangères, principalement celles qui n'habitent point en Europe, sont dépourvues de toute sorte de connaissances, et plongées dans les ténèbres de la plus profonde ignorance. Je n'entreprendrai pas de détruire cette opinion, quelque fausse et quelque injurieuse qu'elle soit, parce que cette question n'est pas de mon ressort, et m'éloignerait trop de mon sujet. Ce que je me propose aujourd'hui, est simplement de donner une idée de la musique orientale.

Mais il me semble déjà entendre plus d'un censeur s'écrier que c'est avilir ce noble art, que de l'admettre dans des hommes barbares et grossiers qui n'en sauraient estimer le prix ni la valeur. Peut-on, diront-ils, prodiguer le nom [3] de musique à une confusion d'instruments sans accord, de voix sans harmonie, de mouvements sans grâce, de chants sans délicatesse, à un mélange bizarre de sons graves et aigus, à une combinaison mal assortie de tons disparates et cacophonies, en un mot à une symphonie monstrueuse, plus propre à inspirer de l'aversion et de l'horreur, qu'à charmer par l'appas du plaisir?

Voilà l'idée qu'on se forme de tout ce qui n'est pas musique européenne: idée fausse et purement fondée sur le préjugé universel qui prononce sans examiner, et condamne sans connaître. En effet, tout juge qui n'est pas préoccupé doit convenir que la musique orientale

a, dans son genre, des beautés et des agréments qui lui sont propres. Il est vrai que l'oreille n'y apercevra ces beautés [4] qu'après s'y être faite par un long usage, et c'est ce qui coûtera beaucoup, sans doute, à une oreille italienne ou française. Mais, il en est de même de notre musique par rapport aux Orientaux. Elle ne saurait leur plaire, et ils seront aussi insensibles que des rochers aux accents harmonieux des LULLIS et des TARTINIS, tandis qu'ils s'enthousiasmeront sur un air de leur fameux CANTIMIR. Faut-il pour cela s'élever contre eux, et les taxer de n'avoir point de goût? Ce ne serait pas, à mon avis, juger des choses sainement et sans partialité! Car, n'est-il pas constant que chaque homme reçoit en naissant de la différence du climat sous lequel il naît, de la nature de l'air qu'il respire, des influences des astres qui l'éclairent, des impressions diverses d'où proviennent les penchants et les inclinations différentes, les différentes [5] façons de penser, sentir, raisonner et agir? Tous les hommes d'un même pays ont un certain goût uniforme et commun, varié, si vous le voulez, dans chacun, mais toujours également reconnaissable, et ne faisant que les nuances d'un même tableau. C'est de ce goût dont on entend parler, quand on le définit comme l'effet d'un discernement exquis, d'un sentiment fin et délicat, d'un jugement épuré, d'un raffinement d'esprit et de raison. Mais cette définition ne saurait convenir aux goûts différents des nations comparées les unes aux autres. Le Français diffère à tous égards de l'Italien, l'Italien de l'Allemand, et l'Allemand de l'Anglais. Chacun néanmoins, en suivant des routes opposées, prétend suivre le bon goût. Il serait impossible de décider, puisqu'il faudrait n'appartenir à aucun pays, et paraître [6] sur la terre, sans y avoir pris naissance dans aucune de ses quatre parties. L'on objectera peut-être qu'il est certaines règles générales, certaines lumières communes à tous les hommes, à la lueur desquelles on peut distinguer ce qui est beau d'avec ce qui ne l'est pas, ce qui est conforme à la raison, d'avec ce qui lui est contraire.

Je conviens de ce principe pour ce qui regarde les vérités absolues et indépendantes. Mais peut-il s'appliquer à toutes? La plupart des choses ne sont-elles pas, quant à ce qu'elles ont de vrai, ou de beau, relatives et arbitraires? D'où vient que les idées des hommes, quoique contraires les unes aux autres, sont cependant toutes vraies, et conformes à l'objet qu'elles représentent. Est-ce que la raison, cette passion de l'intelligence divine, qui nous éclaire, [7] n'est pas la même, sans prescription, dans toutes les créatures qui en sont

douées, ou bien, enveloppée de la matière qui la retient captive, en dépend-elle tellement, qu'elle obéit à toutes les impressions que les sens lui transmettent, et reçoit comme une table rase les perceptions diverses qui lui viennent des objets extérieurs? Oui, sans doute: la différente considération des objets fait la différence de nos idées. L'habitude des uns nous rend les autres familières. Nos sens apprivoisés apprivoisent notre esprit à ce qui souvent révolte un autre.

L'œil d'un Indien, ou d'un Chinois, ne voit rien de comparable à la beauté du sexe de son pays. Un Européen, au contraire, ne pourrait soutenir la vue d'une de ces figures difformes et grotesques selon lui. D'où vient [8] ce contraste prodigieux de sentiments et de goûts? Les yeux de tous les hommes ne sont-ils pas égaux, ou sont-ils plus parfaits dans les uns que dans les autres? Il serait assez étrange de le prétendre, et d'attribuer à nos yeux des illusions optiques qui iraient à détruire la certitude même physique du témoignage de nos sens. Disons plutôt, ce que nous avons déjà avancé, qu'une chose n'est belle qu'autant elle est envisagée sous certains rapports relatifs au génie de chaque nation. Or, il en est de même de la musique; notre oreille, peu faite à certains sons étrangers, s'en trouve blessée les premières fois qu'elle les entend, puis elle s'y habitue insensiblement, et ce qui l'avait offensée d'abord, la flatte ensuite agréablement. Quelques fois, cependant, il arrive que l'organe, accoutumé par un long usage et d'anciennes [9] habitudes, acquiert tellement la facilité de se prêter à un certain genre de musique qu'il ne saurait plus, sans une grande alternation, être susceptible d'aucune autre vibration nouvelle, parce qu'il faudrait pour ainsi dire qu'il se repliât dans des sens contraires. Ce n'est pas à des oreilles de cette nature que je voudrais faire goûter la musique orientale. Leur pli est déjà pris, et il est impossible qu'il change. D'ailleurs, ce n'est pas des partisans que je cherche à gagner à cette musique; je n'en suis ni le panégyriste, ni le défenseur. En convenant qu'elle a son mérite, je ne dois néanmoins l'apprécier qu'à sa juste valeur, et ne pas donner dans une erreur contraire à celle que je combats, et dont je veux désabuser. Je tâcherai de [10] faire connaître la musique orientale, telle qu'elle est aujourd'hui; et afin d'en tracer une idée plus distincte, je la mettrai en parallèle avec la musique européenne, moins cependant pour en comparer les beautés que pour en mieux faire sentir la différence.

Pour remplir mon dessein, j'ai divisé en plusieurs articles les

principaux points qui concernent la musique, afin de traiter de chacun séparément. Je commence 1^o : par l'origine de la musique, et j'indique quelle est là-dessus l'opinion des Orientaux. 2^o : je parle du genre de la musique orientale, et du goût dominant de ces nations. 3^o : des règles de cette musique, tant instrumentale que vocale. 4^o : des effets prodigieux que les peuples d'Orient attribuent aux charmes invincibles de la musique. Je finis par une digression abrégée sur les divers instruments de ces peuples, de leur usage, [11] et de leur figure, dont on trouvera à la fin les planches dessinées, avec quelques airs notés le plus exactement qu'il a été possible.

Je ne donne pas le titre de traduction à ce petit ouvrage, parce qu'effectivement ce n'en est pas une. Je ne connais pas de livre turc ou persan qui traite en détail de leur musique ; ou au moins ce qu'ils en disent est si à part de côté et d'autre, et quelquefois si opposé ensemble que, sans avoir recours à ces sources incertaines, j'ai puisé dans la théorie et la pratique de cet art, dont j'ai tâché de me mettre au fait par les maîtres mêmes, les faibles connaissances que j'en donne. C'est un sujet qui peut intéresser par sa nouveauté, et qui, je me flatte, satisfera la curiosité du lecteur. [12: leere Seite]

[13]

ESSAI

SUR LA MUSIQUE ORIENTALE, COMPARÉE
À LA MUSIQUE EUROPÉENNE

ARTICLE I

*De l'opinion des Orientaux
sur l'origine de la musique.*

Les Orientaux s'attribuent l'honneur d'avoir donné naissance à la musique, et c'est une prérogative généralement reconnue que personne n'oserait leur contester. En effet, la musique, née avec l'homme, compte autant de siècles d'ancienneté que le monde même de durée. C'est le sentiment unanime, [14] et le plus universellement adopté ; c'est l'opinion la plus commune et la plus raisonnable. Mais les Orientaux qui altèrent en tout la vérité par les fables qu'ils y mêlent, font remonter l'origine de la musique non pas jusqu'avant la création du monde, mais jusqu'avant la forma-

tion de l'homme. Ils prétendent qu'elle est postérieure à celui-là, et antérieure à celui-ci. Ce n'est pas en reculer beaucoup l'époque, mais enfin voici quel est là-dessus leur sentiment qui, par sa singularité, mérite d'avoir ici sa place.

Dieu, disent-ils, après avoir créé l'univers, et lui avoir donné ce degré de perfection et de magnificence qui le font reconnaître comme l'ouvrage d'une puissance divine, ayant résolu dans ses décrets immuables de peupler la terre d'habitants, créa dans le même moment et avant de former l'homme, toutes les âmes [15] qui, dans la suite des siècles et dans des temps déterminés, devaient animer les corps des mortels, pendant la durée du monde. Aussitôt après la formation de ces âmes sorties de l'immensité divine, le Créateur leur fit entendre cette admirable harmonie, que font les corps célestes par leurs mouvements cadencés et leurs révolutions symphoniques. Parmi cette multitude innombrable d'êtres spirituels qui assistaient à ce concert planétaire, les uns goûtèrent davantage le charme des accords, les autres le goûtèrent moins. Plusieurs même, mais ce ne fut que le petit nombre, y restèrent insensibles. De là vient, selon les Orientaux, le goût général de la musique dans la plus grande partie des hommes, et le goût contraire dans quelques-uns que [16] nous regardons nous-même comme gens imparfaits et dénués de sentiment. Heureux celui dont le corps sert de retraite à quelqu'une de ces âmes originellement musiciennes, et amies de l'harmonie!

Telle est, selon les Orientaux, non seulement l'origine de la musique, mais encore celle des musiciens. Origine fausse sans doute, et chimérique, qui ne sert, je pense, que d'écorce à l'explication qu'on en peut faire à l'amour naturel que nous apportons la plupart en naissant pour la musique. Quoiqu'il en soit, les Orientaux prétendent que c'est là ce qui a été le modèle, et pour ainsi dire, le prototype de cet art divin que les âmes ont reçu du ciel lors de leur création, mais que les hommes n'ont connu ensuite qu'insensiblement, et par [17] degrés. D'abord, la nature elle-même contribua à leur rappeler l'idée d'un bien qu'ils tenaient de sa main libérale, sans trop le connaître. Le chant mélodieux des oiseaux, le doux frémissement des zéphyrs, le murmure agréable des ruisseaux, tous les objets qui environnaient l'homme, servirent à réveiller dans lui le sentiment naturel qu'il avait pour l'harmonie, et donnèrent lieu successivement à tous les instruments de l'art que l'air anime et vivifie.

Je ne m'arrêterai pas ici à fixer l'époque de chaque instrument, ni à parler de leurs inventeurs. Je n'entreprendrai pas non plus de suivre la musique depuis son berceau jusqu'à nos jours, ni d'en faire voir les variations alternatives, les progrès successifs, et les degrés de perfection par lesquels elle a passé. Personne n'ignore que la musique [18], transférée d'une nation à une autre, a éprouvé le sort des peuples, et les révolutions des empires, qu'elle a successivement passé des Babyloniens aux Perses, des Perses aux Grecs, des Grecs aux Romains, et des Romains jusqu'à nous. L'on peut juger combien de fois elle a dû changer de nature, et prendre de formes nouvelles entre les mains de tant de nations diverses, élevées sur les ruines les unes des autres; il n'est pas de mon sujet de pénétrer sur cet article dans les mystères profonds de l'Antiquité, ni de lever le voile obscur que le nombre des années a répandu sur la plupart des choses. Cette entreprise me mènerait d'ailleurs trop loin, et ne me fournirait que des faits assez connus, et communs à la musique de toutes les nations. Je ne craindrai donc pas de franchir d'un pied rapide et hardi les vastes intervalles [19] de siècles et d'années qui se sont écoulés depuis la naissance de la musique, jusqu'à ces derniers temps où la Perse fut illustrée d'un des plus grands personnages qu'elle ait produits, et qui fut le père et le restaurateur de la musique orientale.

Il s'appelait HODGIA, et vivait dans le quinzième siècle sous le règne de HUSSEIN BEÏCARA, Roi de Perse, dont le goût et l'amour pour les beaux arts l'avaient fait nommer le mécène¹ de l'Orient. HODGIA aimait passionnément la musique; mais il s'attacha principalement à la vocale, pour laquelle il avait de plus heureuses dispositions, et une flexibilité de voix qui faisait le charme et l'admiration de la Cour de Perse. Ce fut le premier qui introduisit, ou au moins qui rétablit [20] la gamme parmi les Persans, et donna au chant les élévations, les abaissements et tous les mouvements divers qui lui sont propres. Il choisit plusieurs vers des meilleurs poètes qu'il mit en musique, mais qu'il n'y avait que lui seul qui chantait. Car il était extrêmement jaloux de ses talents, et n'en voulait rien communiquer à personne, défaut assez ordinaire [Einschub: à tous les musiciens, et] aux Orientaux qui se croiraient plus ignorants si les autres l'étaient moins, et qui comptent perdu pour eux-mêmes tout ce qu'ils donnent de lumières aux autres.

¹ Im Ms. : Mecoenas.

L'histoire rapporte à ce sujet un trait de HODGIA que je ne dois pas omettre.

HUSSEIN BEÏCARA avait eu depuis peu un esclave arabe, dans qui il avait découvert, outre un fond d'esprit et de génie au-dessus [21] de son état et de sa condition, une disposition naturelle et un goût marqué pour la musique. Il crut ne devoir pas laisser inutile un talent si précieux et alors si rare, et résolut d'en confier la culture à HODGIA. Mais, comme il connaissait le naturel ombrageux de ce dernier qui n'aurait jamais consenti à enseigner ce qu'il savait, il s'avisait d'un expédient qui lui réussit au-delà même de son attente. Il proposa à HODGIA de lui faire présent, pour le servir, d'un esclave sourd et muet de naissance, mais robuste et laborieux. C'était l'homme qu'il fallait à notre musicien. Il se méfiait de tout le monde, et l'appréhension continuelle où il était, qu'on ne lui fît quelque larcin de sa musique, l'avait obligé jusqu'alors à ne [22] se laisser approcher de personne, quand il s'exerçait en son particulier.

Il accepta l'offre du Roi et prit l'esclave chez lui. Mais avant que de l'admettre à son service, il voulut l'éprouver, et s'assurer par lui-même de la vérité de ce qu'on lui avait dit. Le jeune Arabe (GOULAM était son nom), instruit du rôle emprunté qu'il devait jouer, soutint parfaitement les différents examens qu'on lui fit subir, et ne démentit en aucune façon le personnage d'un homme véritablement sourd et muet. Une dernière épreuve à laquelle on le mit, et dont il sortit à sa gloire, acheva de calmer la méfiante inquiétude de son maître. HODGIA avait observé le moment où GOULAM aurait le dos tourné, occupé à quelque chose [23] qu'il lui avait ordonné de faire, et dans le temps que l'esclave ne s'attendait à rien, il laissa tomber derrière lui sur un pavé de marbre, un grand vase de porcelaine magnifique, qui se met en pièces avec fracas. HODGIA jette aussitôt les hauts cris, feignant d'être inconsolable du malheur qui venait de lui arriver.

GOULAM eût été pris à ce coup imprévu s'il eut été moins habile acteur. Mais il ne se déconcerta point et continua son ouvrage, sans avoir la curiosité de tourner la tête. HODGIA ne se doutant plus, sur l'épreuve qu'il venait de faire à ses dépens, que son esclave ne fût réellement sourd et muet, il n'eut plus aucune réserve, et pensant ne l'avoir [24] que pour témoin oculaire de toutes ses chansons, il se livra tout entier à lui. Mais GOULAM profita de la confiance, et de la crédulité de son maître, et fit en peu de temps de grands progrès dans la musique. Comme il était doué d'une mémoire prodigieuse, il

retenait d'abord un air qu'il entendait chanter, et parvint bientôt à dépouiller HODGIA de toutes ses connaissances. Quand il vit qu'il ne lui restait plus rien à apprendre, il en fit part au Roi par le canal d'une personne affidée, et le Roi, trouvant un prétexte plausible, redemanda à HODGIA l'esclave qu'il lui avait donné. HODGIA le rendit, et GOULAM, revenu à la Cour, y étala les riches dépouilles de son [25] maître, qu'il avait su s'approprier. Tout le monde était charmé des tendres accents de sa voix, et de la douceur de son harmonie. Il pouvait disputer le prix à HODGIA lui-même.

Cependant celui-ci, qui ignorait entièrement ce qui se passait, se trouvant un jour au Sérail, et passant par les appartements du Roi, entend une voix mélodieuse. Il s'approche, il s'arrête, prête l'oreille; quelle est sa surprise, lorsqu'il reconnaît que c'est un de ses airs qu'on chante. Il entre subitement, et voit son ancien esclave, prétendu sourd et muet, au milieu d'une assemblée nombreuse qui l'écoutait avec admiration. Il découvrit alors, mais trop tard, l'artifice dont on s'était servi pour le tromper, et ne douta [26] plus que GOULAM, couvert de ses plumes et enrichi de ses dépouilles, ne devînt dorénavant son rival. Il va trouver le Roi, et le supplie de lui permettre de quitter pour toujours la Perse, ou d'en éloigner le plagiaire GOULAM; que Sa Majesté était libre d'opter, mais qu'Elle ne pouvait les garder l'un et l'autre auprès de Sa personne.

HODGIA avait un grand ascendant sur l'esprit de HUSSEIN qui, de son côté, avait pour HODGIA toute l'estime et la considération qu'il méritait. En effet, quoiqu'il eût été le principal auteur du piège qu'on lui avait tendu, il n'avait eu, cependant, rien autre en vue que de perpétuer parmi ses sujets le bon goût de la musique que [27] HODGIA possédait au suprême degré, et qui se serait infailliblement perdu si l'on n'eût usé de stratagème pour surprendre la jalouse méfiance du seul musicien qu'il y eut alors. C'est pourquoi HUSSEIN ne refusa pas à HODGIA la grâce qu'il lui demandait. Il donna ordre à GOULAM de sortir de la Perse; celui-ci obéit, et va chercher pour le lieu de sa retraite une terre éloignée, placée au confluent des deux rivières appelées par les Arabes Geïhoun et Seïhoun, qui sont l'Oxus, et le Iaxartes. Les habitants du pays ont donné à cette terre le nom de l'Île des Chameaux, parce qu'effectivement il s'y en trouve une grande quantité.

C'est là que l'infortuné GOULAM se propose de finir ses jours, ignorant le [28] sort que ses destinées lui réservaient. La musique qui avait occasionné sa disgrâce était cependant encore ce qui fai-

sait son bonheur. Elle charmait son ennui, et diminuait dans son exil la rigueur de ses peines. GOULAM s'appliqua à la perfectionner de plus en plus. Les Orientaux disent qu'au milieu de cette affreuse solitude dans laquelle il vivait, toute sa compagnie était un jeune chameau qu'il s'était attaché, et qu'il avait su si bien apprivoiser que cet animal docile se prêtait à tout ce que son maître exigeait de lui. Insensiblement, il vint à bout de régler le mouvement des pieds du chameau sur différents airs qu'il chantait, en sorte qu'il lui faisait [29] battre la mesure. GOULAM, monté un jour sur ce dromadaire, allait à un village distant de quelques milles de cet endroit; le hasard lui fit rencontrer quelques marchands de Perse qu'il ne connaissait pas, mais dont il était connu. Ceux-ci étaient partis de leur pays avant la disgrâce de GOULAM et, ne sachant rien de ce qui était arrivé, furent surpris de voir cet homme. A peine purent-ils le reconnaître. Les haillons qui le couvraient, ses cheveux qu'il avait laissés croître, ses ongles qui s'étaient allongés, l'avaient défiguré entièrement. Mais dès qu'ils l'entendirent chanter et virent le chameau marcher en mesure, et suivre les inflexions de la voix, ils ne doutèrent plus que [30] ce ne fût GOULAM. Lui seul était capable d'opérer un tel prodige. Ils le questionnèrent donc sur son sort et, ayant été informés du sujet de son malheur, ils lui promirent d'obtenir sa grâce du Roi, lui dirent qu'il pouvait s'en retourner avec eux dans sa patrie et qu'ils répondaient des événements.

GOULAM partit, monté sur son chameau et accompagné des Persans. Ceux-ci, arrivés en Perse, firent savoir au Roi par le canal de leurs amis le retour de GOULAM dont ils sollicitaient le pardon. HUSSEIN BEÏCARA ne l'avait relégué que pour ne pas déplaire à HODGIA et lui donner la satisfaction qu'il avait demandée; mais il pensait déjà à le rappeler auprès de [31] sa personne, et il fut charmé d'apprendre qu'il était rentré dans ses Etats. Il ordonna donc sur-le-champ de le faire venir à la Cour. GOULAM s'y rendit ponctuellement. Il était sur sa monture ordinaire, et chantait un air qu'il venait de composer. Le chameau, animé aux accents de la musique, marchait en cadence et marquait exactement la mesure par le mouvement alternatif de ses pieds. Toute la Cour accourut à cet étrange spectacle et reçut GOULAM avec de grands applaudissements. L'on peut présumer quels durent être les sentiments de HODGIA, lorsqu'il vit ainsi triompher son rival. La dissimulation était le seul parti qui lui restait à prendre. Le Roi lui-même voulut interposer sa [32] médiation pour réconcilier ces deux émules redou-

tables. HODGIA ne put s'empêcher de se prêter à cette réconciliation; je ne sais si elle fut sincère, mais sa mort qui arriva quelque temps après, laissa GOULAM en possession d'une gloire qu'il ne partagea plus avec personne, et qui a immortalisé son nom dans tout l'Orient. On lui attribue surtout la perfection de la mesure, telle qu'elle est aujourd'hui.

A GOULAM ont succédé en Perse MYR-HAN, MYR ABDOULLAH, MYR ALI, et plusieurs autres grands personnages qui y ont maintenu l'honneur de la musique. Les Turcs l'ont apprise ensuite des Persans et sont devenus même [33] leurs maîtres. Sultan SELIM I du nom fut celui qui, dans ses guerres contre les Persans, commença à emmener à Constantinople plusieurs musiciens de cette nation. SULEÏMAN, son fils et son successeur, imita l'exemple de son père, et depuis, tous les empereurs qui ont été en Perse, ont agi de même et en ont tiré les plus habiles gens en tout genre.

La musique a été principalement cultivée en Turquie depuis le règne de MAHOMET IV. Un nommé OSMAN EFFENDY s'y est, entre autres, beaucoup distingué. Il a fait plusieurs écoliers qui, à leur tour, en ont fait d'autres, et ont transmis ainsi ce bel art jusqu'au temps d'AHMET III, dont le règne a été illustré par un grand [34] nombre de musiciens célèbres. DEMETRIUS DE CANTIMIR, Prince de Moldavie, a été un des plus fameux. Son bon goût a donné un grand lustre à la musique orientale. Il est auteur de plusieurs airs turcs qui ont eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore avec plaisir. Dans l'*Histoire de l'Empire Ottoman* qu'il a faite en Latin, et dont nous avons une traduction française, ce Prince s'attribue la gloire d'avoir introduit les notes dans la musique orientale. Je ne sais sur quel fondement; car il est constant, et nous en parlerons encore plus amplement dans la suite en son lieu, que les Orientaux n'ont point de notes comme nous, et n'en connaissent pas, à moins que par ce terme CANTIMIR [35] n'entende tout autre chose que ces caractères notés sur le papier et destinés à marquer la différence des tons, ce qui serait s'exprimer improprement et contre l'usage ordinaire. Quoiqu'il en soit, on ne peut pas ôter à ce grand homme le mérite particulier et le talent qu'il avait pour les accords.

Cette science, depuis lui loin de se perfectionner, décline tous les jours, et il est à craindre qu'elle ne se perde bientôt entièrement. Ceux qui passent aujourd'hui pour y être les plus habiles, sont un Grec de nation, aveugle depuis vingt ans, nommé GEORGY, deux derviches, l'un appelé UMER, l'autre ARAB-OGLOU, un Juif connu

sous le nom de MOUSSY, et quelques-uns [36] encore d'un rang inférieur. Il n'y a proprement que ceux-là qui possèdent assez bien la musique tant dans sa théorie que dans sa pratique. Mais l'on est menacé de voir ensevelis dans le même tombeau eux et leurs connaissances. Car le défaut de notes chez les Orientaux est une nécessité de tout apprendre de vive voix, et de le retenir de mémoire, ce qui n'est pas à la portée de la plupart, et devient un obstacle à la conservation de la musique.

[37]

ARTICLE II

*Du genre de musique des Orientaux,
et de leur goût particulier.*

Puisque tous les peuples en général, quoique différents de mœurs et de caractère, s'accordent cependant sur le charme victorieux de la musique et y sont sensibles, il s'ensuit nécessairement que chaque peuple en particulier doit avoir un genre de musique qui lui est propre, et capable de l'émouvoir.

En effet, l'Italien, tendre et passionné, soupire dans ses airs et peint ses passions; le Français, vif et enjoué, se plaît aux sons agréables d'une musique gaie et folâtre. L'Anglais, fougueux et [38] emporté, ne peut se prêter qu'à des accords accommodés à son caractère. Tout autres que ceux-là l'effleureraient à peine. L'Allemand dur et pesant, satisfait de sons moins doux et moins étudiés, ne se pique point d'une grande délicatesse dans l'harmonie. Chaque pays en un mot a jusque dans les moindres choses quelque trait qui le caractérise et le diversifie des autres. Les Orientaux font aussi un tableau à part. En tout éloignés de nos manières et de nos usages, ils ne se rapprochent pas plus de nous dans leur musique qui n'a nul rapport avec celle d'aucun peuple de l'Europe. Nous ne connaissons pas assez la musique des Anciens pour pouvoir [39] assurer que ce soit absolument la même. Mais au moins y a-t-il beaucoup lieu de croire que, s'il en reste encore en quelque endroit des vestiges, ce doit être parmi les Orientaux, chez qui la plupart des arts se sont conservés tels à peu près qu'ils étaient dans leur origine, presque sans aucun progrès, ni sans aucune perfection.

Plusieurs préjugés semblent autoriser ce sentiment. La simplicité et le naturel qui règnent dans la musique orientale, le même goût universellement répandu parmi les différents peuples de l'Orient,

certains airs et certaines danses, dont il est parlé dans les auteurs anciens, et célébrés jusqu'à présent par les gens du pays: tout cela forme des présomptions qu'on [40] peut regarder, si ce n'est comme des preuves, au moins comme des traits de ressemblance de la musique ancienne avec la moderne orientale. Quoiqu'il en soit, il est constant que celle-ci n'est point tant à rejeter qu'on s'imagine, ni si désagréable qu'on ne puisse l'entendre. Elle a de beauté dans son espèce, au jugement même des connaisseurs. Mais il est difficile d'en donner une idée juste et précise, parce que la musique est du genre des choses dont l'effet se sent et ne s'exprime pas. Tout ce que l'on peut dire en général, et malgré les critiques, c'est qu'elle est pathétique et touchante. Elle inspire le sentiment, et fait naître le plaisir. Accommodée au génie asiatique, elle est comme la nation, molle et langoureuse [41] sans force et sans nerf, et n'a pas la vivacité, ni l'âme de la nôtre. Le grand défaut qu'on peut lui reprocher, c'est d'être trop uniforme. Elle ignore cette admirable variété de l'art qui imite la nature, et qui sait remuer le ressort de toutes les passions sans les confondre l'une avec l'autre. Aussi différentes dans le tendre et le gracieux que dans le grand et le sublime, les impressions de la musique ne doivent pas être les mêmes. L'âme change de situation et d'objet, selon les mouvements divers que produisent en elle les accords, et auxquels elle obéit sans contrainte. C'est ce passage successif d'un sentiment à un autre, ce changement subite de modifications différentes qui [42] la tiennent dans une agitation continuelle, fournissent sans cesse à l'esprit de nouvelles perceptions, et perpétuent l'ivresse et l'enchantement de nos sens.

Il est rare de trouver dans la musique orientale cet effet varié qui provient de la diversité de nos sensations. L'uniformité et la monotonie qui y règnent, y mettent un obstacle. Il n'y a, pour ainsi dire, qu'une partie de nous-mêmes qui est sensible, parce qu'il n'y a qu'une seule de nos facultés qui agit. L'âme est émue; mais elle ne l'est pas dans toute sa capacité. Il est vrai que cette musique excelle dans le genre chromatique auquel elle s'attache. J'avoue qu'elle touche, pénètre, attendrit, peut-être plus qu'aucune autre musique. C'est un plaisir [43] que l'on ressent, mais c'en est un de mille qu'on pourrait ressentir. Ce plaisir même cesse de l'être par sa continuité, et dégénère souvent en une langueur et un ennui inévitable.

En effet, une musique, quelque admirable qu'elle soit d'ailleurs, si elle est monotone, assoupit et endort nécessairement. Les mêmes

impressions réitérées sur les fibres de l'organe de l'ouïe ralentissent le mouvement des esprits animaux, en suspendent l'activité et l'action, ne causent plus aucun changement et, par une suite naturelle, concilient le sommeil. Ce qui contribue encore à cet assoupissement par rapport à nous, c'est la mollesse efféminée de la plupart des airs [44] orientaux, si opposée à nos penchants. Notre attention ne saurait se captiver longtemps si elle n'est réveillée par intervalles de quelque trait vif et animé. Il faut pour des oreilles européennes des impressions plus fortes, des sons plus mâles et plus nerveux, moins de mélancolie et plus de gaieté. Les peuples d'Orient sont susceptibles de sentiments contraires. La même différence que la nature a mise dans nos inclinations et notre caractère, elle l'a mise aussi dans l'objet de nos penchants et de nos désirs. Chaque chose nous en fournit journellement des preuves nouvelles. En vain donc prétendrions-nous, divisés en tout le reste, nous réunir sur ce qui doit faire le charme commun de la [45] musique. Ce serait vouloir allier deux choses incompatibles, et assembler dans le même tableau des figures mal assorties. La musique orientale est comparée par ses sectateurs à un ruisseau paisible et tranquille dont le murmure doux et flatteur enchaîne l'âme et l'endort dans le sein du plaisir. S'il m'était permis de m'exprimer moins exactement, je dirais, pour suivre cette comparaison, que la musique européenne est un fleuve grand et majestueux qui roule ses eaux avec discernement, mesure son cours sur les besoins des terres qu'il arrose, et porte partout avec lui la richesse et l'abondance. Je laisse aux connaisseurs à décider de la justesse du parallèle.

[46]

ARTICLE III

*Des règles générales de la musique
orientale.*

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans la musique orientale cette justesse, cette précision, cette méthode qui fait de notre musique un art réduit en principes et en règles certaines. Les Orientaux ne connaissent point les différents systèmes établis parmi nous tant pour la voix que pour l'instrument. Ils ignorent cet ordre varié de dièses, de fusées¹, de syncopes etc. Encore moins savent-ils ce qu'il

¹ *Fusée* („Rakete“), von Fonton *fuz*e geschrieben, eine in der Regel nicht

y a de physique et de géométrique dans la nature et la combinaison des sons. Il serait ridicule d'exiger d'eux [47] qu'ils expliquassent la théorie des vibrations, leur vitesse ou leur lenteur, mesurée sur la longueur, la grosseur, et la tension des corps sonores; le rapport d'un son à un autre ou, ce qui est la même chose, la consonance et la dissonance; la proportion des nombres différents qui, dans un temps déterminé, règlent la quantité des vibrations et divisent le ton en octave, quinte, quarte, tierce etc. dans la même raison de 1 à 2, de 2 à 3, de 3 à 4 etc.

J'avoue que tout cet étalage de science purement spéculative ne décide rien pour la pratique. Peu de nos musiciens des plus habiles même sauraient rendre raison de ce qu'ils observent dans la [48] composition d'un air, ou dans l'exécution d'une pièce. Il leur importe fort peu de savoir ce que dans la musique fait l'objet de la physique ou des mathématiques. Cette recherche n'est pas de leur ressort. Il leur suffit de consulter l'oreille qui est le seul tribunal auquel ils doivent être jugés; et pourvu qu'ils plaisent par l'harmonie de leurs accords, ils ne se mettent pas en peine d'en rechercher la cause.

Ce n'est pas donc sur l'ignorance de tous ces calculs abstraits que je voudrais faire le procès aux musiciens orientaux; ils ne sont pas moins excusables que tant d'autres qui n'en ont pas une plus grande connaissance. Mais ce [49] qu'on peut leur reprocher, c'est qu'ignorant les règles de proportion dans l'assortiment des sons, ils n'ont nulle idée de la musique à plusieurs parties, ni du ton divisé en première, tierce, quinte, et octave, ce qui fait la base et le fondement de notre musique, et de tout ce qu'on appelle contrepoint simple ou figuré. De là vient que dans un concert de musique orientale l'on n'entend ni basse, ni dessus, ni taille, ni haute-contre etc. Tous les instruments montés à l'unisson jouent absolument la même chose et ne paraissent faire qu'un même instrument, tandis que dans la musique européenne la division du ton en quatre fournit avec les [50] octaves huit parties différentes, dont chacune sera jouée par un instrument, et qui, réunies ensemble, ne formeront cependant, par le rapport et l'analogie qu'il y aura entre elles, qu'un tout concordant et harmonique.

notierte Verzierung in der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: ein schneller, zwei weit auseinanderliegende Töne verbindender diatonischer Lauf, aufwärts oder abwärts führend, dem Glissando vergleichbar.

Ce seul avantage que la musique européenne a par-dessus l'orientale, suffit au sentiment de plusieurs pour détruire toute comparaison entre l'une et l'autre. Il est vrai que c'est un point essentiel; c'est ce qui répand¹ la clarté et le jour sur la musique. Mais il est certain que les Orientaux n'en ont aucune idée. C'est pourquoi ils diffèrent tant des Européens. Pourtant, l'objet de leur musique est le même. Ils travaillent sur le même fond; ce sont les mêmes [51] sons, mais dont la combinaison est différente. C'est l'ouvrage de l'art dans les uns; ce n'est que celui du hasard ou, tout au plus, de l'habitude dans les autres.

Les Orientaux ont, comme nous, sept tons principaux qu'ils appellent en Persan²

<i>ieguiah</i> ,	<i>achiran</i> ,	<i>arak</i> ,	<i>rast</i>
یکاه	عشیران	عراق	راست
<i>duguiah</i> ,	<i>seguiah</i> ,	<i>tchareguiah</i>	
دوگاه	سگاه	چارگاه ³	

et qui répondent à l'ut, ré, mi, fa, sol, la, si des Français, et aux lettres A, B, C, D, E, F, G des Italiens. Mais il faut remarquer que les Orientaux n'ont que l'ut octave, et que dans aucun de leurs instruments on ne trouve de ton plus bas que [52] ré, si ce n'est dans notre violon dont ils se servent aussi, et où l'ut de la plus grosse corde s'appelle *tchareguiah* comme son octave. Dans tous les autres tons les octaves ont de noms différents. Ainsi le premier ton *ieguiah* qui répond à ré, a son octave qui s'appelle *neva*; l'octave d'*achiran*, c'est *husseiny* etc. de cette sorte

<i>ieguiah</i> ,	<i>achiran</i> ,	<i>arak</i> ,	<i>rast</i>
یکاه	عشیران	عراق	راست
ré, D	mi, E	fa, F	sol, G
<i>duguiah</i> ,	<i>seguiah</i> ,	<i>tchareguiah</i>	
دوگاه	سگاه	چارگاه ³	
la, A	si, B	ut, C	

¹ Im Ms. : repend.

² Wobei *achiran* ('ašīrān) und *arak* ('arāk) arabischer Herkunft sind, dort 'ušāīrān und 'irāk gesprochen.

³ Im Ms. : چارده یکاه bzw. چارده گاه.

<i>neva,</i>	<i>husseiny,</i>	<i>evidg,</i>	<i>guerdanié</i>
نوا	حسینی	ارج	گردانی
ré, D	mi, E	fa, F	sol, G
[53] <i>mañaïer,</i>	<i>tiz-seguiah,</i>	<i>tiz-tchareguiah</i>	
مغیر	تیز سگاه	تیز چارگاه ¹	
la, A	si, B	ut, C	
<i>tiz-neva,</i>	<i>tiz-husseiny,</i>	<i>tiz-evidg</i>	
تیز نوا	تیز حسینی	تیز ارج	
ré, D	mi, E	fa, F	

Outre ces tons principaux, les Orientaux ont aussi des demi-tons qu'ils appellent *nim*, du mot persan qui veut dire moitié. Ce terme est générique, et se dit également du bémol comme du dièse. Mais on les distingue l'un et l'autre par des noms particuliers qu'ils ont, et qu'ils prennent de l'intervalle où ils sont placés. En un mot, il en est des semi-tons, comme des tons entiers, dont nous avons vu que les octaves avaient des dénominations [54] différentes.

Une chose qu'on aura peut-être de la peine à croire et qui paraît vraie cependant, c'est que la musique orientale a, ce semble, des voix que nous n'avons pas. En effet, il est aisé de s'en convaincre par l'examen d'un de leurs instruments qu'on appelle *tambour*, voyez fig. 2.

Sur le manche de cet instrument les intervalles sont divisés, et les divisions marquées par un cercle de métal ou simplement de corde à boyau. Entre le premier et le second ton ou le *ieguiah* et l'*achiran*, il n'y a point de *nim* ou demi-ton; mais entre le second et le troisième ou l'*achyran* et l'*arak*, il y en a deux; entre l'*arak* et le *rast*, deux, et [55] cela va de même jusqu'au *husseiny*; mais depuis ce dernier jusqu'à la fin il n'y a plus qu'un demi-ton entre les intervalles, comme il est marqué dans la fig. [2] où l'instrument est représenté au naturel.

Ce qu'il y a [à] remarquer sur la bizarrerie et l'irrégularité de ces divisions, c'est que les intervalles des octaves ne se répondent pas. Par exemple, entre le *ieguiah* et l'*achiran* il n'y a point de demi-ton, et entre le *neva* et le *husseiny* qui sont les octaves des deux pre-

¹ Im Ms.: چارگاه.

miers, il y en a deux. Ajoutez à cela que dans la première octave il y a presque partout deux *nims* pour chaque espace intermédiaire, et que dans l'octave plus haute, qui devrait répondre dans tous ses points à la première, il n'y en a [56] qu'un. Il est vrai que quelques musiciens orientaux, plus sensés que le commun, conviennent que l'on pourrait faire le même nombre de demi-tons par toutes les octaves, en sorte que chaque intervalle se répondît exactement, mais que certains demi-tons n'étant employés dans aucun de leurs airs, ils n'avaient point été marqués sur le manche de l'instrument.

Malgré ces irrégularités, il est toujours constant que les Orientaux ont, comme nous avons dit, plus de demi-tons que nous, puisque nous n'en avons que cinq, et qu'il n'y en a jamais plus d'un pour chaque ton. Il est vrai que si l'intervalle qui se trouve entre deux tons se divise par la moitié, il ne [57] pourra fournir qu'un demi-ton, et que si, au contraire, cet intervalle se divise en plusieurs parties, ce ne seront plus des demi-tons, mais des tiers, des quarts de tons qui, par rapport à nous, n'auront peut-être nulle réalité, parce qu'ils nous sont inutiles ou inconnus; mais c'est ce qui entre dans la composition de la musique orientale et en fait le principal ornement. C'est ce passage d'un ton à un autre par une gradation insensible, pareille aux nuances imperceptibles et aux tons des couleurs, qui empêche de bien noter un air oriental. Ne connaissant pas ces diminutions de ton, ces sons naturels que l'on profère en parlant, et qui ne font point partie de notre musique, il nous [58] est impossible de les rendre, ou il faudrait imaginer quelque autre signe nouveau et une nouvelle tablature. Les Grecs modernes prétendent avoir là-dessus certains signes qu'ils ont, disent-ils, conservés des Anciens.

Il est vrai qu'en supposant même qu'on pût exactement noter une pièce, elle serait encore méconnaissable à un musicien oriental qui l'entendrait exécuter par un Européen, parce qu'il faudrait ajouter à la note le goût propre du pays qui, ne ressemblant en rien au nôtre, ne saurait être saisi que de ceux qui le possèdent bien. C'est l'inconvénient qui est souvent arrivé à tous ceux qui ont tenté cette entreprise. Quand ces [59] airs étaient joués précisément sur la note, ils n'étaient plus tout à fait les mêmes, parce qu'ils étaient dépouillés de leur agrément essentiel, je veux dire du goût dans lequel ils doivent être joués. Je ne prétends pas avoir évité moi-même cet inconvénient dans les airs arabes, turcs, et grecs qu'on trouvera ici. Quoiqu'ils aient été notés aussi exactement qu'il se

puisse, il y manquera toujours sans doute ce goût dont nous parlons, et qu'il n'est pas possible de coucher sur le papier.

Si les Orientaux connaissaient l'usage des notes, ce serait d'un grand secours et pour eux et pour les étrangers qui seraient curieux de s'instruire; mais ils n'en ont absolument aucune [60] connaissance, et c'est en quoi leur musique, que l'on suppose avec fondement être celle des Anciens, en diffère cependant. Car l'opinion commune est que les Anciens, et surtout les Grecs, avaient des caractères qui désignaient dans le chant l'élévation ou l'abaissement de la voix. Ce défaut de notes est sans contredit un obstacle invincible à la perfection de la musique chez les Orientaux. En effet, les notes sont à cet art ce qu'est en général l'écriture par rapport aux sciences. L'on peut dire de celle-ci ce qu'un poète ingénieux a dit de celle-là. C'est le seul moyen de nous transmettre nos pensées et nos idées en [61] nous en traçant le fidèle tableau. Les lumières de l'esprit humain seraient bien bornées si elles n'eussent été enrichies par celles de tous les âges dont nous avons hérité, moyennant l'écriture qui nous les a conservées, et si elles ne s'augmentaient encore tous les jours de cette manière. Il en est de même des notes dans la musique. Rien n'est plus beau quand on y réfléchit que cette invention. C'est un langage muet, mais qui se fait entendre de tous les peuples de l'Europe chez qui le bon goût et les arts fleurissent. Les Orientaux qui n'en connaissent point le prix, parce qu'ils en ignorent l'usage, croient pouvoir s'en passer, et s'en passent aussi. [62] Mais en revanche, quelle peine affreuse n'ont-ils pas pour apprendre quelque chose de leur musique. C'est l'ouvrage tout entier de la mémoire. Ils ont un certain nombre d'airs qu'ils appellent *pecherefs*, dont les plus habiles sauront une centaine, qu'ils n'auront appris qu'après bien des années, et avec le secours d'un maître qui devient indispensable, jusqu'à ce que la source des airs qu'on ignore se tarisse, ou qu'on se fixe un terme.

On ne peut donc pas disconvenir que cette difficulté presque insurmontable de s'instruire de la musique des Orientaux, naît non seulement de leur méthode d'enseigner, qui est encore un autre article, mais principalement du défaut [63] de notes.

C'est pour suppléer en quelque façon à cette disette de moyens, que les Orientaux donnent, comme nous avons vu, à chaque octave de ton et de demi-ton des noms différents qui les distinguent les uns des autres. C'est encore pour cette raison que la mesure de la musique orientale est si composée, quoique dans son origine aussi simple

que la nôtre, et divisée pareillement en deux temps, [à] savoir le parfait et l'imparfait. Mais comme la figure et la qualité des notes en règlent parmi nous la valeur, et que sans cela la musique ne peut subsister, les Orientaux ont imaginé un équivalent, et marquent dans le battement de leur [64] mesure la valeur des notes que nous écrivons, observant de faire les pauses et les repos où ils sont nécessaires. C'est ce qui dirige les musiciens, et sert à rappeler l'air qui autrement échapperait sans peine à une mémoire habile. La mesure se bat ordinairement avec les mains sur les deux genoux alternativement. On commence par le genou droit. Au lieu de notre *la, la, la*, les Persans disent *ten, tené, ten*, et les Turcs *dum, te-ké¹, dum* qu'ils répètent plus ou moins de fois, selon le temps et la qualité des notes qui composent l'air. Tous les *dum* se battent sur le genou droit, et les *tek* sur le gauche. Les *te-ké* se divisent en deux syllabes, dont l'une est battue sur le droit et l'autre sur le gauche. Voici de quelle manière se diversifient ces battements qu'ils appellent *oussouls*. J'en donne la liste telle que je l'ai copiée d'après leurs musiciens, je l'ai écrite en caractères [65] italiques, et turcs, pour ne rien laisser à désirer aux lecteurs. Ces *oussouls* ou mesures ont chacune leur nom, qui les distingue et que je mets en titre au-dessus.

<i>sofian</i>		صوفيان	
<i>dum té</i>	<i>ké</i>	تک	دم
<i>sadé duyek</i>		ساده دويک	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تک تک	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تک	دم
<i>tchifté duyek</i>		چفته دويک	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تک تک	دم

¹ In den nachfolgenden Beispielen durchgehend *té .. ké* geschrieben, mit zwei Akzenten.

<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> —————	<i>ké</i>	تـــكه	

devre revan

دور روان

<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم

[66] *senguin semai*¹

سنگین سماعی

<i>dum té</i> —————	<i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

aksak semai

اقصق سماعی

<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

iugruk semai

یوكرك سماعی

<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

nim devr

نیم دور

<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

¹ Die Trema-Setzung wurde vereinheitlicht.

té ————— ké	تَکَه
té ————— ké	تَکَه

<i>fahté</i>		فاخته	
dum	tek	تَک	دم
dum	tek	تَک	دم
té ————— ké		تَکَه	
té ————— ké		تَکَه	

[67] <i>devr kebir</i>	دور کبیر		
dum dum	tek	تَک	دم دم
dum	tek tek	تَک تَک	دم
dum	tek	تَک	دم
té ————— ké		تَکَه	
té ————— ké		تَکَه	

<i>aksak fahté</i>		اقصق فاخته	
dum	tek	تَک	دم
dum	tek	تَک	دم
té ————— ké		تَکَه	

<i>tchenber</i>		چنبر	
dum té ————— ké		تَکَه	دم
dum dum	tek	تَک	دم دم

<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	

<i>berefchan</i>		برافشان	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i> ¹	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum dum</i> ¹	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	

[68] <i>lenk berefchan</i>		لنك برافشان	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	

<i>ferh</i>		فرع	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

¹ Nach der korrekten Form in arabischer Schrift ergänzt.

<i>dum</i>	<i>tek</i>	تک	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تک	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	

ferenktchin

فرنکچین

<i>dum dum dum dum</i> ¹			دم دم دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	

[69] *frenqfer*

فرنک فرع

<i>dum dum dum dum dum</i> <i>tek</i>	تک	دم دم دم دم دم
<i>dum dum</i> <i>tek</i>	تک	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه

cufer

اوفر

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــکه	
<i>dum</i> <i>tek</i>	تک		دم

¹ Ein *dum* gestrichen nach der korrekten Form in arabischer Schrift.

<i>evsat</i>		اوسط	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum dum</i>			دم دم
<i>hesedg</i>		هزج	
<i>dum dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
[70] <i>hafif</i>		خفيف	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i> ¹ <i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم

¹ Ergänzt nach der korrekten Form in arabischer Schrift.

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	دم
<i>dum dum</i> <i>tek</i>	تک	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	
<i>dum</i> <i>tek</i>	تک	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	

terk ¹ *zarb*

ترك ضرب

<i>tek tek tek</i>	تک تک تک	
<i>dum</i> <i>tek</i>	تک	دم
<i>dum dum</i> <i>tek</i>	تک	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	
<i>dum dum dum</i>		دم دم دم

dgenk harby

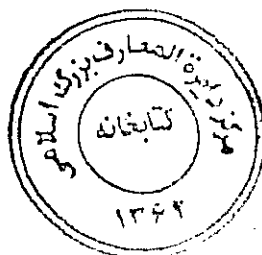
جنگ حربي

<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تک تک	دم
<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تک تک	دم
<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تک تک	دم

[71] *remel*

رمل

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	دم
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تکه	



<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i> <i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i> <i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	

nim sakil

نیم ثقیل

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum</i> <i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	

[72]

sakil

ثقیل

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>	تـــكه	دم
<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum dum</i> <i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum</i> <i>tek tek</i>	تك تك	دم

<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>dum</i>	<i>tek</i> ¹	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i> ¹		تکه	

[73] <i>muhammes</i> ²		محمّد	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>dum</i>	<i>tek</i> ¹	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تکه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i> ¹		تکه	

<i>zenghyr</i> ³		زنجیر	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم

¹ Ergänzt nach der Form in arabischer Schrift.

² Richtiger *muhammes*.

³ In Fontons Umschrift korrekt: *zendgir*.

<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
[74] <i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum</i> ¹	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	

¹ Ergänzt nach der Form in arabischer Schrift.

heva ¹		هوى	
dum té —————	ké	تـــكه	دم
dum	tek	تك	دم
dum té ² —————	ké	تـــكه	دم
té —————	ké	تـــكه	
dum té —————	ké	تـــكه	دم
té —————	ké	تـــكه	
dum	tek	تك	دم
dum dum té —————	ké	تـــكه	دم دم
té —————	ké	تـــكه	
dum té —————	ké	تـــكه	دم
[75] dum dum	tek	تك	دم دم
té —————	ké	تـــكه	
dum	tek	تك	دم
té —————	ké	تـــكه	
dum	tek	تك	دم
té —————	ké	تـــكه	
té —————	ké	تـــكه	
dum	tek tek	تك تك	دم
dum	tek tek	تك تك	دم
dum	tek	تك	دم
té —————	ké	تـــكه	

¹ Der übliche Name ist *hāvī*: حاوی.

² Ergänzt nach der Form in arabischer Schrift.

<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>zurb feth</i>		ضرب فتح	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek tek</i>	تك تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
[76] <i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم
<i>dum dum dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه دم دم دم	دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	دم
<i>dum dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم دم
<i>té</i> ————— <i>ké</i>		تـــكه	
<i>dum</i>	<i>tek</i>	تك	دم

té	_____	ké	تَ كَ	
té	_____	ké	تَ كَ	
dum		tek tek	تَ كَ تَ كَ	د م
dum		tek tek	تَ كَ تَ كَ	د م
dum		tek	تَ كَ	د م
dum dum		tek	تَ كَ	د م د م
té	_____	ké	تَ كَ	
té	_____	ké	تَ كَ	

[77] Il est nécessaire de remarquer que, quoique le nombre de ces *dum tek* soit le même dans plusieurs *oussouls*, ils diffèrent néanmoins entre eux par la valeur des notes qu'ils expriment. Car l'un par ex. vaudra une ronde, tandis que l'autre ne vaudra qu'une blanche, une noire ou une croche etc., ce qui se connaît par le temps qu'ils mettent à battre cette note; ainsi la mesure variera dans toutes ces circonstances.

Lorsque quelqu'un parmi les Orientaux veut composer un air, il faut qu'il choisisse, entre tous les *oussouls* mentionnés, celui qui conviendra le mieux à son air, et qu'il s'en serve de base pour construire dessus ce que son imagination lui fournira. Ce sera le moule dans lequel l'air sera jeté, en sorte que l'un paraisse avoir été fait pour l'autre, et [qu'ils] se confondent ensemble. De là vient, [78] comme j'ai déjà dit, que la mesure des Orientaux qui est fort bonne, leur fait l'office de papier noté, et aide leur mémoire. Dans un concert, il y a toujours quelqu'un qui bat la mesure, soit avec les mains sur les genoux, soit avec des petits bâtons sur des timbales. Cela guide et soutient les musiciens. Mais souvent les grands maîtres parmi eux déguisent tellement en jouant cette mesure qu'elle devient méconnaissable aux autres. Ce n'est pas qu'ils s'en écartent, car ils ne seraient pas estimables de ce côté-là, mais ils y mêlent tous les agréments et les finesses de l'art qui échappent au vulgaire, et qui consistent dans certaines diminutions, et certains accords harmonieux que les Orientaux appellent *nagmet*. C'est dans ces douces modulations, ces gradations insensibles d'un ton à un autre par toutes ses parties, [79] que la musique orientale excelle et triomphe. Du reste elle ne suit aucune règle dans la composition.

Elle ne distingue point le ton majeur d'avec le mineur, ni ne fixe, comme la nôtre, un nombre déterminé de dièses, de bémols, et de bécarrés dans la clé. Les Orientaux ne trouvent tout cela qu'en tâtonnant, et selon que l'oreille ou leur goût les dirige. Cependant, il est encore plus difficile qu'on ne pense de composer un air, ou *pecheref*. Je parle pour un musicien du pays, car pour un étranger, il y prétendrait en vain, à moins qu'un long usage ne l'ait mis parfaitement au fait de la musique orientale, mais il n'y en a pas eu jusques ici d'exemple.

Ce qui rend la difficulté si grande, c'est qu'outre le talent que cela suppose, il faut [80] de plus savoir tous les *pecherefs* qui ont été faits, pour ne pas se rencontrer avec eux dans rien. Autrement, l'on vous déclarera plagiaire, et le plagiat, principalement en musique, est un crime moins pardonnable et plus rare en Orient que partout ailleurs. Nous avons déjà dit que les mesures ou les *oussouls* étaient comme le canevas, et le fond du sujet sur lequel le musicien doit travailler. Or, comme il n'y en a pas de ces *oussouls* sur lesquels il n'y ait eu déjà plusieurs *pecherefs* de composés, il faut que celui qui veut être auteur trouve, sur la mesure qu'il aura choisie, un air dont les accords, les passages, l'harmonie, et le sujet ne ressemblent point à tout ce qui a été fait sur cette mesure, ou sur une autre. Voilà jusqu'où les Orientaux [81] poussent la délicatesse. Mais aussi ne s'en trouvent-ils plus aujourd'hui qui composent; et il suffit, pour immortaliser son nom, d'avoir pu y réussir une ou deux fois en sa vie.

En effet, la carrière est bientôt fournie, quand elle est resserrée dans des bornes aussi étroites que celles que s'est prescrites à elle-même la musique orientale par ses *oussouls* et ses *terkibs* qui sont encore une autre espèce de matériaux qu'on met en usage dans les airs orientaux. Ces *terkibs* ne sont proprement que diverses combinaisons de tons simples ou composés, auxquels il a plu aux Orientaux de donner des noms que l'on trouve partout, et qui seraient ici inutiles. Le nombre des *terkibs* a toujours été en augmentant, à mesure que l'on en imaginait de nouveaux. Aujourd'hui, il [82] est fixé à cinquante-deux environ. Ce sont, si je puis m'exprimer ainsi, les magasins où l'on prend l'étoffe d'un air. L'art ne consiste plus que dans l'assortiment, et la symétrie de l'habillement. C'est là presque toute la science du musicien qui compose. Ajoutez ici, si vous voulez, un peu de naturel, et par-dessus tout une bonne mémoire. Car ce dernier article n'est pas le moins essentiel; c'est, je le

répète, la seule ressource au défaut d'écriture. Il faut que le compositeur ait ses idées présentes à l'esprit, pour ne pas tomber dans des répétitions dans un air qui se divise quelquefois en cinq ou six parties, et plus ordinairement en quatre, dont la première s'appelle سرخانه *serhané*, la seconde ملایمه ¹ *mulazimé*, la troisième میانخانه *mihanhané* et [83] la quatrième صوك خانه *soghané*. A la suite de ces quatre parties il en vient assez communément une cinquième, qui n'est pas de l'air proprement, et qui n'en fait qu'une espèce de hors d'œuvre. On la nomme سماعي *semaï*. On peut la comparer au presto qui termine les sonates italiennes. Elle est plus vive que le reste et la mesure, pour l'ordinaire, est différente et fort précipitée. C'est apparemment pour réveiller l'auditeur de l'enthousiasme ou du sommeil que le charme de la musique lui a causé. La même chose se pratique avant de commencer un air. On prélude par une sorte de caprice qui s'appelle *taksim*. Ce caprice doit être sur le même ton sur lequel l'air qu'on doit jouer [84] est composé et ne sert en effet que de transition à celui-ci. Il est joué par un seul musicien de ceux qui sont assemblés pour le concert, tandis que les autres font une espèce de basse en touchant sans discontinuer le ton sur lequel le *taksim* se fait. Il y en a qui réussissent parfaitement à ces *taksims*, qu'ils prolongent des heures entières, toujours sur le même ton, qu'ils brodent de cent manières différentes. C'est dans ces caprices que le goût et le talent du musicien se développent. Il n'est pas gêné par la mesure, comme les *pecherefs*, parce qu'il en peut changer à son gré, et que le *taksim* ne doit suivre aucun des *oussouls* dont nous avons parlé.

Les Orientaux, au moins quelques-uns parmi [85] eux, ont fait sur la musique une assez belle remarque que je ne dois pas omettre. Ils ont observé que, l'homme n'étant pas toujours dans une même assiette, et les dispositions naturelles du corps étant sujettes à beaucoup de variations, il fallait aussi que la musique, pour nous toucher davantage et nous être plus agréable, s'accommodât, s'il était possible, à la diversité de nos penchants, et aux situations différentes dans lesquelles nous pouvions nous trouver. C'est pourquoi ils ont divisé tous les tons en quatre classes : la première est pour le lever du soleil, la seconde pour le *couchelouk* ou deux heures avant midi, la troisième pour le *kyndy* ou trois heures après [86] midi, la quatrième enfin pour le *iatsy* ou quelque temps après le

¹ Richtig: ملازمه.

soleil couché. Les grands musiciens se règlent sur cette division, et quand ils jouent dans un concert, ils observent de choisir des airs qui sont faits sur les tons qui répondent au temps présent où ils jouent.

Je ne voudrais pas assurer que toutes ces observations fussent dans la dernière exactitude; mais il est néanmoins constant, et la raison jointe à l'expérience le prouve, que nous sommes affectés d'une façon dans un moment et d'un[e] autre dans le moment suivant. Ce ferait le chef-d'œuvre de la musique si, à travers les bizarreries et l'inconstance de nos penchants, elle savait toujours saisir celui qui nous [87] entraîne actuellement, pour nous y conformer. Ce serait porter la perfection de la musique aussi loin qu'elle pût aller, et elle ne manquerait jamais de produire son effet. Mais c'est un projet impossible, je crois, dans l'exécution, et tout le mérite dont on peut faire là-dessus honneur aux Orientaux, c'est d'en avoir eu l'idée, ce qui supposerait en eux une connaissance profonde et une étude réfléchie des passions humaines.

Quoique nous n'ayons rien dit jusqu'ici de la musique vocale, et que nous n'ayons spécialement parlé que de l'instrumentale, cependant on doit appliquer à celle-ci tout ce qui a été rapporté de celle-là, parce qu'en effet l'une et l'autre ne sont absolument qu'une seule et [88] même chose. La voix accompagne l'instrument, et l'instrument à son tour sert d'accompagnement à la voix. Tous deux doivent être à l'unisson et ne point faire une partie différente. Il ne faut pas que la voix se laisse couvrir, mais elle doit prendre garde en même temps de détonner, car les instruments la trahiraient infailliblement aux oreilles des auditeurs.

Le chant des Orientaux n'est pas si étudié que le nôtre; il est plus simple et plus naturel, sans être plus disgracieux. Leurs chansons sont la plupart en vers, dont l'amour est le sujet principal. Nous en avons noté une ou deux pour en donner seulement une idée. Ceux qui font profession de chanter [89] s'appellent *kanendé* qui proprement en Persan veut dire lecteur. Il s'en rencontre parmi ceux-là qui ont de très belles voix, dont ils ne sont redevables qu'à la nature, et sans les avoir achetées au prix qu'elles s'acquièrent ailleurs. Ce n'est pas même tant les voix fines et douces qui sont estimées en Orient, que celles qui sont fortes et sonores et atteignent jusqu'à la plus haute octave.

[ARTICLE IV

*Les effets prodigieux que les Orientaux attribuent
à la musique]*¹

Pour finir tout ce qui regarde la musique orientale, il ne me reste plus qu'à parler des effets prodigieux que les Orientaux attribuent à cette même musique. C'est le seul article peut-être en quoi ils soient bien d'accord avec nous. Car, que de miracles n'attribuons-nous [90] pas nous-mêmes à cet art divin, et combien n'en opère-t-il pas effectivement tous les jours ? Il n'y a personne qui n'en soit instruit, et les livres sont là-dessus remplis d'une infinité de faits curieux. C'est pourquoi je ne m'étendrai pas beaucoup sur ce chapitre. Je me borne à un trait que je vais rapporter. Ce n'est pas que je l'ai choisi, ni jugé plus digne d'être cité, mais c'est que je l'ai trouvé dans un petit traité de musique turque, d'où j'ai tiré quelques lumières. Je ne ferai que traduire l'histoire qui y est racontée.

Dans le temps que vivait le grand musicien SOPHI-EDDIN ABD'-UL MUMIN, tous les magistrats et savants de la ville du Caire [91] résolurent d'en bannir la musique, comme une chose plus pernicieuse qu'utile à l'État et au Gouvernement. Le Sultan d'Égypte qui régnait alors, y avait acquiescé, et déjà l'arrêt allait être prononcé, lorsque SOPHI-EDDIN, informé de ce qui se passait, va trouver le Sultan, lui représente le tort qu'il allait faire à lui et à tous ses sujets en leur ôtant un art aussi agréable et aussi innocent, et tâche ainsi de détourner le coup fatal qui menaçait la musique. Mais, voyant que l'Empereur ne se rendait pas encore à ses raisons et paraissait inébranlable, « Prince », lui dit-il, « je ne m'oppose plus à la résolution que Vous avez prise, et je souscris à [92] la sentence que Vous voulez porter. Tout ce que je Vous demande en grâce, c'est de me permettre auparavant, de Vous rendre témoin des prodiges qu'enfante la musique. Donnez ordre qu'on garde quarante jours un chameau sans boire, et qu'après ce temps expiré, l'on amène ce chameau en Votre présence; que d'un côté on lui présente à boire, et que de l'autre il me soit permis de chanter une chanson de ma composition. Si l'animal, plus occupé du plaisir que lui causera la musique que de la soif dévorante qui le tourmentera, oublie celle-ci pour n'écouter que les accords de celle-là, ne faudra-t-il pas que les

¹ Ergänzt nach der Inhaltsübersicht p. [10].

ennemis même de cet art en reconnaissent la beauté et le pouvoir ? [93] Si le contraire arrive, je n'ai plus aucun droit de représentation, et la musique méritera toute la rigueur du sort qu'on lui fera subir».

Le Sultan consentit à cette proposition, et sur-le-champ ordonne qu'on laisse un de ses chameaux quarante jours sans boire, et pour qu'il n'y eût point de ruse, il préposa des gens qui auraient soin de veiller à l'exécution de ses ordres. Quand les quarante jours furent écoulés, on amène le chameau. On remplit d'eau un grand bassin qui était au milieu de la cour où le chameau était. Le dromadaire ne voit pas plutôt l'eau qu'il s'échappe de la main de celui qui le tient pour courir [94] au bassin. Dans le même moment, SOPHR-EDDIN entonne un air admirable. Aux accents de cette voix enchanteuse, l'animal qui était au bord de l'eau, prêt à étancher sa soif, s'arrête tout à coup pour entendre les sons mélodieux qui frappaient son oreille; le musicien cesse, le chameau se met à boire, il recommence, l'animal se retire. Ce prodige se réitère plusieurs fois et saisit d'étonnement tous les spectateurs. Le Roi lui-même qui, du haut d'un balcon, avait été témoin de ce spectacle, fut ravi en admiration, et ne put s'empêcher de donner des éloges au musicien et à la musique, à laquelle il fit non seulement grâce, mais qu'il voulut encore que ses sujets [95] cultivassent autant et plus que les autres arts.

C'est là tout ce que j'ai cru le plus nécessaire à savoir sur les différents points qui concernent la musique orientale. Mais il s'en faut pourtant beaucoup que j'aie épuisé la matière. Si quelqu'un voulait approfondir davantage ce sujet que je n'ai fait qu'ébaucher, il y aurait encore une infinité de choses à dire. Pour moi, je ne me suis attaché qu'à l'essentiel et à la simple substance. D'ailleurs, je n'ai prétendu donner qu'un essai, et je laisse à d'autres plus habiles que moi qui voudront suivre le plan que je leur ai tracé, la gloire de le mieux remplir. De mon côté, je me [96] croirai bien dédommagé de mon travail si je puis contribuer à leur succès.

J'ajoute à ce petit traité une notion abrégée de quelques instruments dont l'on verra aussi les planches dessinées. Les personnes qui auront été en Levant, ou qui en auront eu des relations fidèles, connaîtront déjà peut-être ces instruments et ne sont pas dans le cas d'être instruits. Mais comme le plus grand nombre en Europe n'en a point d'idée, je me flatte que celle que je leur donnerai pourra leur être agréable et curieuse. [96 bis = fig. 1].

[97]

Le *neï* ناي

Le *neï*, ou *naï*, est un instrument qui a quelque rapport avec la flûte traversière et le hautbois quant au son, qui est cependant plus grave que celui du premier instrument, et plus aigu que celui du second, sans être moins agréable que l'un et que l'autre. La matière dont il est fait (voy. fig. 1), est une canne noueuse, dont la meilleure espèce croît dans la Syrie et surtout aux environs de Damas, dans un marais appelé Ainazare. La longueur du *neï* est ordinairement de vingt-quatre à vingt-cinq pouces. Il y en a cependant de plus grands qui se nomment *chah mansour*, pour les distinguer des *kutchuk mansour*. Leur différence est d'un ton, ou même d'un simple demi-ton, plus bas dans celui-ci, et plus haut dans celui-là. Une autre espèce encore qui [98] diffère des deux précédentes, est appelée *daoud*; le son en est moins aigu que celui de l'un et de l'autre, et la longueur un peu plus grande.

Toute sorte de *neï* a la même figure qui va en diminuant, telle qu'elle est représentée dans la première planche. Les divisions que l'on y voit ne sont rien autre que les sections des nœuds que l'on couvre de fil d'or ou de métal, pour faire disparaître les inégalités du roseau et le rendre uni. Tous les *neïs*, quelque'ils soient, sont percés de sept trous (x) à une certaine distance les uns des autres, mesurée sur la longueur de l'instrument, et [99] dans la même proportion qui a été observée dans la figure ici représentée.

Les tons commencent par *rast* ou sol, qui se forme en soufflant à trous bouchés; puis, en ouvrant le premier trou à compter par l'extrémité inférieure, c'est *duguiah* ou la, le troisième *seguiah* ou si, le quatrième *tchareguiah* ou ut, le sixième *neva* ou ré, et le septième qui est en-dessous, un peu éloigné des autres, c'est *housseiny* ou mi octave. Le second et le quatrième trou servent à faire les demi-tons, tant dièses que bémols, et sont à peu près ce qu'est la clé à la flûte.

L'extrémité supérieure du *neï*, où est l'embouchure, est une pièce rapportée de cône ou d'ivoire, dont la figure imite assez au dehors celle d'un cône tronqué. [100] L'intérieur en est creusé, et forme pareillement la même figure, mais plus petite que la première, et

(x) il faut en excepter une autre espèce plus petite, qui s'appelle *guirift*. Celui-là a huit trous, dont le huitième n'est pas sur la même ligne que les autres, mais un peu plus de côté.

renversée en un sens contraire; en sorte que la section A, B, C du cône extérieur sert de base au cône intérieur, qui est coupé en dedans aux points D, E, F, base du cône extérieur. Ces deux cônes, formés par le même solide et de hauteur égale sont, entre eux, comme leur base, et les cercles qui font leur base, comme les diamètres. Or, pour savoir maintenant de quel diamètre est la section du cône intérieur, prenons le diamètre D, F de la base D, E, F, et le diamètre A, C de la section A, B, C, qui est aussi diamètre de la base du cône intérieur, [et] nous aurons cette proportion $DF : AC :: AC : x$ ou au [101] quatrième terme. Or $DF = 16$ lignes, $AC = 9$ lignes, donc $\therefore 16.9. \frac{9 \times 9}{16}$, ou comme 9 est au carré du moyen divisé par le premier extrême. Or le carré du moyen ou de $9 = 81$, qui divisé par $16 = 5$ et quelque reste, qui est la valeur de x , ou du quatrième terme de la proportion continue. L'ouverture intérieure du *neï* n'aura donc que 5 lignes et quelque chose de diamètre¹, tandis que l'extérieure en aura neuf, et celle-là n'augmentera et ne diminuera qu'à proportion de l'augmentation, ou de la diminution de celle-ci, qui va effectivement quelquefois dans les *daoud* jusqu'à dix lignes. L'on peut juger de là quelle doit être la difficulté de l'embouchure. Il faut [102] souvent souffler des années entières pour la bien attraper, et encore cela n'est-il donné qu'à des poumons extrêmement forts et vigoureux.

Le *neï* est le principal instrument des Orientaux: c'est là-dessus que s'accordent tous leurs instruments, et lui ne peut s'accorder à aucun, parce que n'ayant pas l'avantage de nos flûtes à divers morceaux, il ne peut ni s'accourcir ni s'allonger, et conséquemment ses tons ne sauraient hausser ni baisser. Le clavecin qui donne l'*amila*² dans nos concerts, ne peut s'accorder avec le *neï*, à moins de le défaire tout entier. Mais c'est un instrument dont les Orientaux ne font pas usage, parce qu'ils ne sauraient [103] faire dessus ces diminutions de sons dont nous avons parlé.

¹ Die Gleichung $\frac{DF}{AC} = \frac{AC}{x}$ ergibt bei $DF = 16$ und $AC = 9$ die Werte $\frac{16}{9} = \frac{9}{x}$ und nach Erweiterung mit 9 den Bruch $\frac{9 \cdot 9}{16}$ für x , damit das Resultat 5 „und ein wenig *lignes*“. Den „Strich“ mit 2,26 mm angesetzt (die alte *ligne parisienne* betrug 2,2558 mm), ergibt das 1,14 cm für den Durchmesser der inneren Öffnung beim Mundstück (*bāšpāre*) der Rohrflöte bei einer äußeren Öffnung von 2,03 cm (9 *lignes*).

² Stimmtton, Kammerton (a').

L'invention du *neï* est assez ancienne en Levant. FÉRIEDDIN surnommé ATTHAR, auteur de plusieurs beaux ouvrages persans, dans son livre intitulé *Mantik-Uttairy*, ou *Entretiens des Oiseaux*, en fait remonter l'origine jusqu'au temps de MAHOMET. Il dit que ce Prophète de la loi musulmane, ayant confié à son gendre ALI un secret sur lequel il lui avait ordonné un silence rigoureux, celui-ci se trouvant au bord d'un puits, et penchant la tête pour y regarder, répéta en même temps les paroles mystérieuses que MAHOMET lui avait dites. Il ne croyait pas pour [104] cela avoir violé les ordres qui lui avaient été intimés, puisqu'il n'avait eu aucun témoin; mais Dieu qui voulut déceler l'indiscrétion d'ALI, fit croître au fond de ce puits une canne de roseau d'une hauteur prodigieuse. Un berger que le sort conduisit en cet endroit, coupa l'extrémité de cette canne, et en fit un pipeau. MAHOMET rencontrant un jour ce berger qui soufflait dans son chalumeau, fut fort surpris d'entendre les paroles qu'il avait confiées à ALI et que le roseau animé du souffle du berger répétait de lui-même. Il en fit de grandes réprimandes à son gendre, qui protesta n'avoir dit ces paroles qu'à un puits où il regardait. Le [105] Prophète alors lui fit connaître le miracle que Dieu avait opéré pour le punir, et ALI avoua son péché et en demanda pardon.

Depuis ce temps-là, les roseaux ont été très en honneur parmi les Mahométans, qui s'imaginent peut-être qu'ils répètent toujours les paroles sacrées de MAHOMET. On en fait la matière du *neï*, qui lui-même est devenu par là un instrument consacré à la religion, et le sujet d'une très belle morale qu'on en retire par l'explication mystique qu'on en fait. Le *Mesnevi* de GÉLALEDDIN ne roule tout entier que sur cet article, et les derviches, dont la fondation est de tourner au son du *neï*, ont une extrême vénération pour ce livre [106] qui, en effet, les regarde personnellement, et dont l'auteur est un des grands santons de leur secte. [106 bis = fig. 2].

[107]

Le tambour طبلور

Le *tambour* est après le *neï* l'instrument le plus estimé en Orient. Il passe même devant lui pour l'ancienneté; car s'il en faut croire les Orientaux, qui sont les seuls garants que l'on peut citer, ils l'ont reçu du philosophe PLATON qui, selon eux, possédait parfaitement la musique, et qui fut l'inventeur de cet instrument sur lequel il

jouait plusieurs airs qu'il avait composés lui-même et qu'on prétend s'être conservés jusqu'à présent. Plusieurs musiciens orientaux se vantent de savoir ces airs, dont ils sont fort jaloux et qu'ils ne communiquent à personne. Mais il me paraît difficile, en supposant même que PLATON ait été [108] aussi grand musicien qu'on veut le faire passer, que les airs qu'on lui attribue, aient pu parvenir jusqu'à nos jours, et se retrouvent parmi des peuples qui, n'ayant point l'usage de notes, n'ont pu se les transmettre que par une tradition non interrompue. D'ailleurs, les Orientaux qui soutiennent que l'on a encore aujourd'hui des airs de PLATON, disent en même temps que le *tambour*, qui a été de son invention, s'était perdu pendant une longue suite de siècles, et n'a été retrouvé que vers les commencements de l'Hégire par un nommé ALI natif de Chiraz qui en a montré l'usage et le remit en vogue. Or, ne paraît-il point plus probable qu'on eût conservé l'instrument de [109] PLATON que ses airs, qu'il est difficile de ne pas perdre ou oublier sans le secours des notes. Quoiqu'il en soit, laissons les Orientaux dans leur opinion, et venons à l'examen de ce *tambour*.

La matière de cet instrument est d'un bois ordinaire. La caisse qui représente une hémisphère creuse en dedans, doit être seulement de sapin, bien sec et sonore. Elle est couverte¹ par-dessus de deux ais collés ensemble, et sans aucune ouverture. La longueur du manche est communément de trois pieds environ, et le diamètre de la caisse de dix à onze pouces. Quand on veut orner cet instrument, on le revêt de nacre de perle, d'ivoire, de lames d'argent ou vermeil.

[110] Le *tambour* a huit cordes, mises deux à deux, comme on peut le voir dans la planche seconde. Elles sont toutes de fil de fer, hormis la dernière qui est de laiton et sort un peu hors de l'instrument. Les quatre premières cordes, qui sont plus fines que les autres, s'accordent au *neva* ou ré octave, les deux suivantes plus grosses se montent à l'ut ou *tchareguiah* et les deux dernières à *duguiah* ou la. L'utilité de ces doubles cordes est de rendre le son plus plein et plus harmonieux. On se sert pour pincer les cordes d'une lame (a)² très fine d'écaille de tortue, qu'on appelle *misrab*, et que l'on tient fort courte, entre l'index, le doigt du milieu, et le pouce qui [111] soutient. La main gauche pendant ce temps-là doit parcourir rapidement toute la longueur du manche, c'est pourquoi

¹ Im Ms. : Il est couvert . . .

² Hinweis auf fig. 2, dort groß A.

elle ne doit pas être pesante, mais légère, et déliée par un fréquent exercice.

Nous avons déjà dit quelque chose sur la division de ce manche. Tous les tons et demi-tons y sont marqués chacun séparément, et de façon qu'on ne peut point les confondre l'un avec l'autre. Mais pour ne rien laisser à désirer au lecteur qui entendra la langue, nous avons écrit vis-à-vis chaque division, qui s'appelle *perdeh*, le nom que ce *perde* porte, et qui lui a été donné par les différents musiciens. Ces noms ne sont écrits qu'en caractères turcs, [102 = 112] parce que, ne signifiant rien par eux-mêmes, on n'a pas voulu charger la planche de trop d'écriture.

Les tons entiers et principaux sont marqués vis-à-vis les grands intervalles, et en plus gros caractères. Ceux-là ne varient point; mais les demi-tons ne sont pas les mêmes dans la gradation et la dégradation. C'est pourquoi du côté gauche de l'instrument sont marqués les noms des *perdehs* quand on va en montant à un plus haut ton, et du côté droit, quand on descend à un plus bas. Il en est en un mot à peu près de même que de nos demi-tons qui sont censés dièses ou bémols, selon que l'on compte de haut en bas ou de bas en haut.

[113] Il serait superflu de décrire une seconde fois ici, après l'avoir fait ailleurs, le nom des principaux tons. Il suffit seulement de savoir comment ils se forment. Le ré ou le *ieguiah* se fait en pinçant les deux premières cordes, sans y mettre le doigt, l'*achyran* ou mi en pressant le doigt sur le premier grand intervalle, vis-à-vis la ligne où le nom de cette note est écrit, et ainsi des autres, en observant toujours la même chose, c'est à dire en suivant, pour placer le doigt, la ligne horizontale qui est tracée à chaque division du manche. Ces divisions ou *perdehs*, sont fixées au nombre de trente-six, et il n'y a que le *tambour* sur lequel on puisse les bien faire distinctement toutes. C'est ce qui rend [114] cet instrument assez agréable et mélodieux de lui-même; mais cependant pour plaire il faut qu'il soit touché par une main habile. Il y a certaines délicatesses, certains agréments qui viennent de je ne sais quelles vibrations composées, que les doigts experts forment en voltigeant, et qui flattent doucement l'oreille. Le Prince DEMETRIUS DE CANTIMIR, fameux par ses talents pour la musique, s'est encore rendu célèbre par sa dextérité à jouer du tambour. L'Empereur AHMET III, sous lequel il vivait, en faisait ses plus chères délices, tant qu'il l'a eu auprès de sa personne. Son successeur qui règne aujour-

d'hui ne fait pas moins de cas d'un Juif célèbre dans ce même instrument. Le mérite de ce musicien [115] est d'autant plus grand qu'il est reconnu par un empereur tel que Sultan MAHMOUD, qui possède parfaitement la musique, et qui, dit-on, dans les concerts qui se donnent à son Sérail, se plaît à battre lui-même la mesure. [116 = fig. 3].

[117]

Le misal مiscal

Le *misal* n'est pas un instrument d'une invention nouvelle. Il a été connu des Anciens, qui l'ont spécialement consacré au dieu Pan. C'est le même dont VIRGILE (x) parle dans un[e] de ses *Eclogues*, et dont THÉOCRITE avait déjà parlé avant¹ lui. Celui-ci lui donne sept tuyaux, celui-là neuf. Mais aujourd'hui le nombre en est augmenté jusqu'à vingt-deux, ce qui fait en tout trois octaves.

Les tuyaux de canne de jonc sont joints l'un à l'autre non plus avec de la cire (xx), [118] comme dit VIRGILE, mais avec de la colle forte, et enchassés dans un morceau de bois plié en arc, qui leur sert de base. Il est vrai que dans le fond de chaque tuyau il y a une couche de cire, qui sert à boucher exactement les pores, pour empêcher que le souffle ne s'échappe. Peut-être est-ce là ce qu'a voulu expliquer VIRGILE. Quoiqu'il en soit, il n'y a point lieu de douter que ce ne soit le même instrument. L'étymologie du nom arabe en est encore une preuve; car *misal* est le dérivé d'un verbe qui veut dire frotter, parce qu'effectivement il faut frotter les lèvres dessus quand on joue, et c'est aussi l'expression du poète latin: *calamis trivisse* [*labellum*]².

(x) *Est mihi disparibus septem compacta ciculis/fistula* [Ecloga II, Vers 36/37, s. VIRGIL: *Eclogues*. Ed. by Robert COLEMAN. Cambridge etc.: Univ. Press 1977, S. 47].

(xx) *Pan primus calamos cerâ conjungere plures/instituit* [ibid. Vers. 32/33, von Fonton richtig zitiert nach den Ausgaben seiner Zeit; in heutiger kritischer Edition *primus* = *primum* und *plures* = *pluris*, s. R. COLEMAN, a. a. O.]

¹ Im Ms.: devant.

² Ebd. Vers 34, lies aber *calamo* für *calamis*, wie schon in Ausgaben der Fonton-Zeit (ed. M. Chr. JUNCKER, Frankfurt: Weidmann 1725, mit franz. Übers. v. F. COLLET, Paris: Lefèvre 1843). *Frotter* versteht Fonton richtig, im Gegensatz zu seinem Versuch einer arabischen Ableitung des Wortes (nicht deverbale, sondern von *mūsikār* herzuleiten); im Zusammenhang ist

Chaque tuyau du *miscal* fait un ton différent. Le premier c'est *ieguiah*, le second [119] *achiran*, le troisième *arak*, et ainsi de suite jusqu'au dernier. Il n'y a aucun tuyau en particulier destiné pour les demi-tons. Il faut que celui qui joue les fasse, en remplissant plus ou moins le tuyau, ce qui demande beaucoup d'art et une grande pratique, afin de ne point souffler à faux et ne point tirer le son imparfait. Quelques fois, pour applanir cette difficulté aux commençants, l'on a de petites balles de cire que l'on jette dans un tuyau, où il y a, par exemple, un bémol à faire, et que l'on retire ensuite. Cette balle qui doit être d'un moindre diamètre que le tuyau où elle est, laisse un intervalle autour des parois de ce tuyau, par où l'air peut passer et environner la balle de cire qui, n'étant point un corps élastique, [120] amortit et ressort l'air qui vient frapper dessus, en diminue les vibrations, et rend le son moins aigre et moins aigu. L'effet cependant dépend en plus grande partie du souffle du joueur, dont l'art supplée toujours au reste. Il en faut beaucoup pour faire sentir cette grande quantité de petits tons et de modulations que les Orientaux ont dans leur musique.

Il y a des *miscals* de deux différentes grandeurs. L'un s'appelle *chah mansour*, l'autre *kutchuk mansour*. Le premier a plus de tuyaux que le second, et les tuyaux en sont plus grands, ce qui en rend le son plus grave et moins haut. L'on fait cette distinction dans les deux instruments à vent, qui sont le *neï*, et le *miscal*, afin de faciliter le chant qui [121] doit les accompagner, et qui souvent dans plusieurs personnes ne peut point atteindre jusqu'au ton du *kutchuk mansour*, mais qui suit toujours aisément le ton plus bas du *chah mansour*. Les instruments à corde[s] qui baissent et haussent à volonté, ne sont pas ainsi distingués en deux classes. La raison en est évidente. [122 = fig. 4].

[123]

Le violon كان

Les Orientaux connaissent aujourd'hui l'usage de notre violon; plusieurs même en jouent assez bien à leur goût. Le héros de leur

allerdings „wundreibon" gomoit (Vers 32-39 nach der Ausgabe COLEMAN):
*Pan primum calamos cera coniungere pluris instituit, Pan curat ouis ouiumque
 magistros; / nec to paeniteat calamo triuisse labelhum. / haec cadem ut sciret, quid
 non faciebat Amyntas? / est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula,
 Damoetas dono mihi quam dedit olim / et dixit moriens: 'te nunc habet ista se-
 cundum'; / dixit Damoetas, inuidit stultus Amyntas.*

musique, le premier musicien de la Cour ottomane, le fameux Grec GEORGES, qui joue de tous les instruments, et entre les mains duquel, selon le langage de ses compatriotes, la matière la plus ingrate, le corps le moins harmonieux, deviendrait sonore, GEORGES, dis-je, a établi surtout sa réputation par les accords touchants de son violon d'amour, que personne n'avait su manier avant lui, et qu'il a le premier introduit parmi les Orientaux. Mais il est le seul qui y a réussi, et il n'y a pas [124] même d'apparence qu'après lui personne autre s'y attache, parce qu'en général tout ce qui est violon franc, n'est pas trop estimé en Orient, et on ne l'entend guère ailleurs qu'aux guinguettes. On fait beaucoup plus de cas du violon du pays, appelé *keman*, qui ne ressemble point au nôtre presque en rien, et dont la figure même est tout à fait différente (voyez planche 4).

Il est fait de plusieurs morceaux de diverse matière. La première et la plus essentielle, qui est ce qu'on appelle le corps résonnant du violon, c'est une coquille de coco qu'on a vidé, et qu'on a laissé bien sécher. Ces coquilles sont plus ou moins grandes, selon la grosseur du fruit. Il y en a qui ont jusqu'à trois pouces de diamètre. [125] L'ouverture que l'on y fait pour la vider, qui est très large dans toute sa circonférence, se couvre d'une grande vessie, fine et transparente. Du côté inférieur du coco, à l'opposé de l'ouverture supérieure, il y a de petites fentes, qui sont comme les rayons d'un cercle et qui servent d'ouïes au violon. L'on emploie aussi, quelquefois, au lieu de coco une petite calebasse ronde, bien desséchée, que l'on teint de la couleur du coco et que l'on travaille de même. Ces sortes de violon sont à beaucoup meilleur marché, mais ils ne valent jamais rien, et ne peuvent avoir le son des autres.

Le manche ou la touche du *keman* peut être de toute sorte de bois indifféremment. Le sapin est le meilleur. On le taille en rond [126] comme un bâton, et on le travaille au ton. Mais il est plus gros par le haut que par le bas, d'où il est joint au coco au moyen d'une barre de fer ou de cuivre, qui [le] traverse de part en part en forme d'axe et sort encore au dehors de plus d'un demi-pied.

L'extrémité supérieure du manche est surmontée d'une pomme d'ivoire ou de dent de poisson, et un peu au-dessous il y a une rainure pour les chevilles qui sont fort grosses et ont beaucoup plus de prise que les nôtres. Il n'y a que trois chevilles, parce qu'il n'y a que trois cordes dans le violon, qui portent sur un chevalet, posé dessus la peau de vessie, fort près du manche. Ces cordes ne doivent

pas être de boyau, mais de [127] soie torse. Voici la manière de les faire.

Il faut prendre de la soie blanche, cuite, et qui n'ait point eu d'autre préparation. On en choisit les fils les plus fins, et les plus déliés, dont on fait trois écheveaux semblables pour chaque corde. Les trois écheveaux se tordent d'abord séparément de gauche à droite, et puis tout ensemble de droite à gauche. Le calibre de chaque corde ne devant pas être le même, le nombre des fils qui les composent n'est pas non plus égal. La première corde qui est la plus grosse doit avoir 204 fils, 68 pour chaque écheveau, la seconde 126, 42 pour chaque écheveau, et la [128] troisième 48, à 16 l'écheveau. Les fils, comme nous avons dit, doivent être fort subtils, bien serrés, et retors, afin que les cordes n'aient qu'une grosseur convenable et ne soient point sujettes à se défilier, ni à rompre aisément. Elles sont attachées au bas de l'instrument à trois petits crochets qui les retiennent.

Dans le violon des Orientaux, il n'y a que deux cordes qui s'accordent par quinte, qui sont la première et la seconde. L'une est montée à *ieguiah* ou ré, et l'autre à *duguiah* ou la. La troisième ou la chanterelle s'accorde à l'octave de la première ou de ré. La quatrième corde qui leur manque, c'est le bourdon.

En général, ces sortes de violon n'ont [129] pas le son aussi fort, aussi plein, ni aussi gai que les nôtres. Ils demandent beaucoup de délicatesse, et ils veulent être joués avec une grande perfection pour plaire. Un joueur médiocre ne vaudra guère mieux qu'un racleur qui écorche l'oreille. Les Orientaux jouent leur violon à peu près comme nous jouons notre basse. Ils sont assis les jambes croisées, et tiennent l'instrument tout droit, qu'ils appuient seulement par le morceau de fer qui passe par en bas et lui sert de patte. On peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la planche cinquième, où l'on a pris soin de représenter une assemblée de quelques musiciens qui jouent chacun d'un des instruments dont nous avons [130] parlé. L'archet de leur violon ne diffère pas du nôtre, si ce n'est qu'il n'a point cette demi-roue, appelée la hausse, qui sert à retenir les crins dans une tension égale. C'est la main qui fait cet office, et qui tend les filets passés à un anneau aux deux extrémités du bâton.

Voilà quels sont les principaux instruments dont on fait usage en Orient. Ce n'est pas qu'il n'y en eût encore quelques-uns qu'on pourrait décrire, tels que le tambour de basque appelé *dairé*, le psaltérion, et plusieurs autres qui entrent dans la musique guer-

rière, mais les plus estimés sont les quatre dont nous avons parlé, et dont nous avons tâché de donner l'idée la plus juste qu'il nous a été [131] possible. Comme la matière était absolument didactique, elle n'a pas été susceptible de beaucoup d'agréments pour le style et l'expression. C'est pourquoi je me flatte que le lecteur indulgent, satisfait du fruit de cet ouvrage, ne cherchera pas à cueillir des fleurs dans un champ stérile et aride, et que, pourvu qu'il s'instruise, il ne blâmera dans ce petit essai une sorte de sécheresse, inséparable des sujets de cette espèce. [132 = fig. 5, 133-143 = Noten-anhang].

FIN

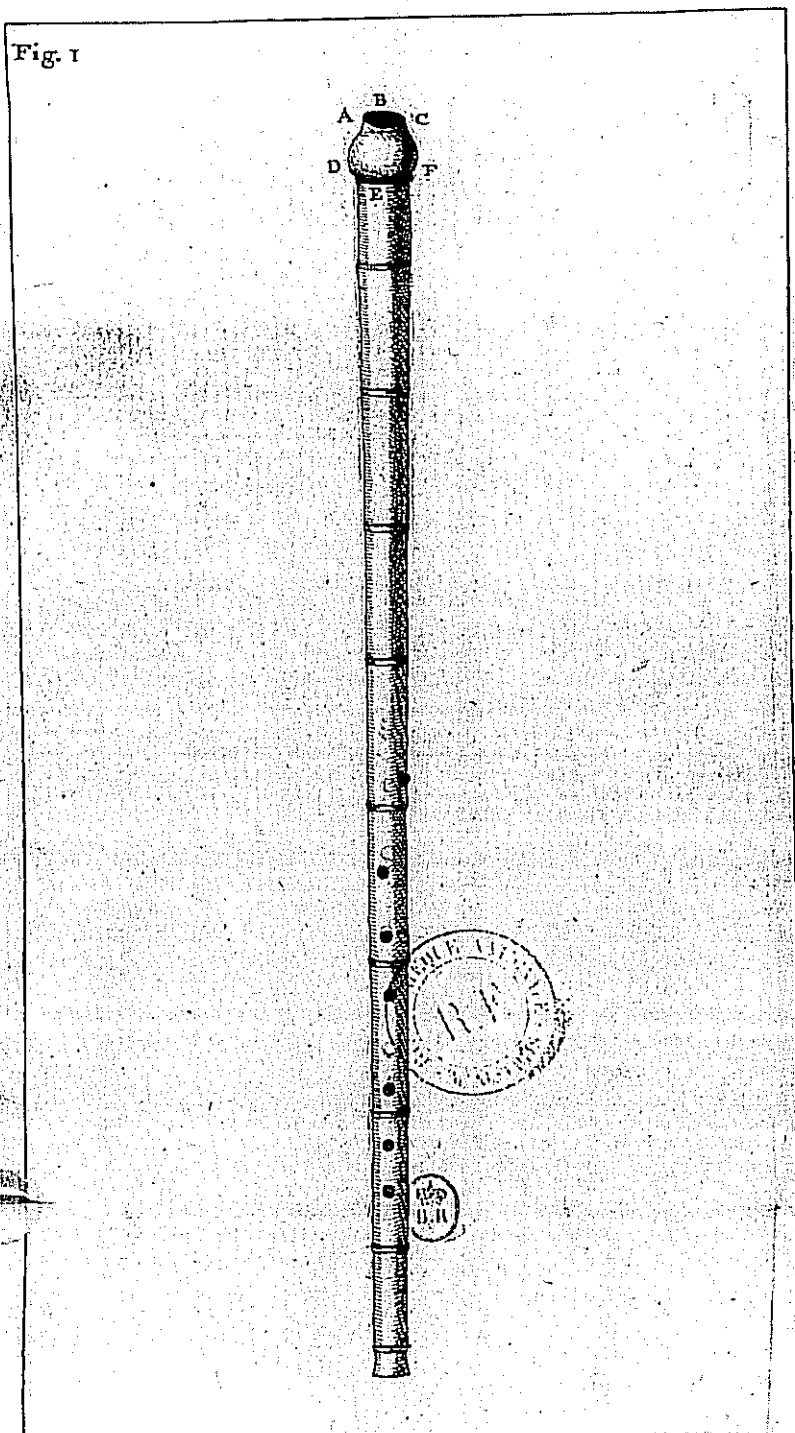


Fig. 1: *nei* (ney): Rohrflöte.

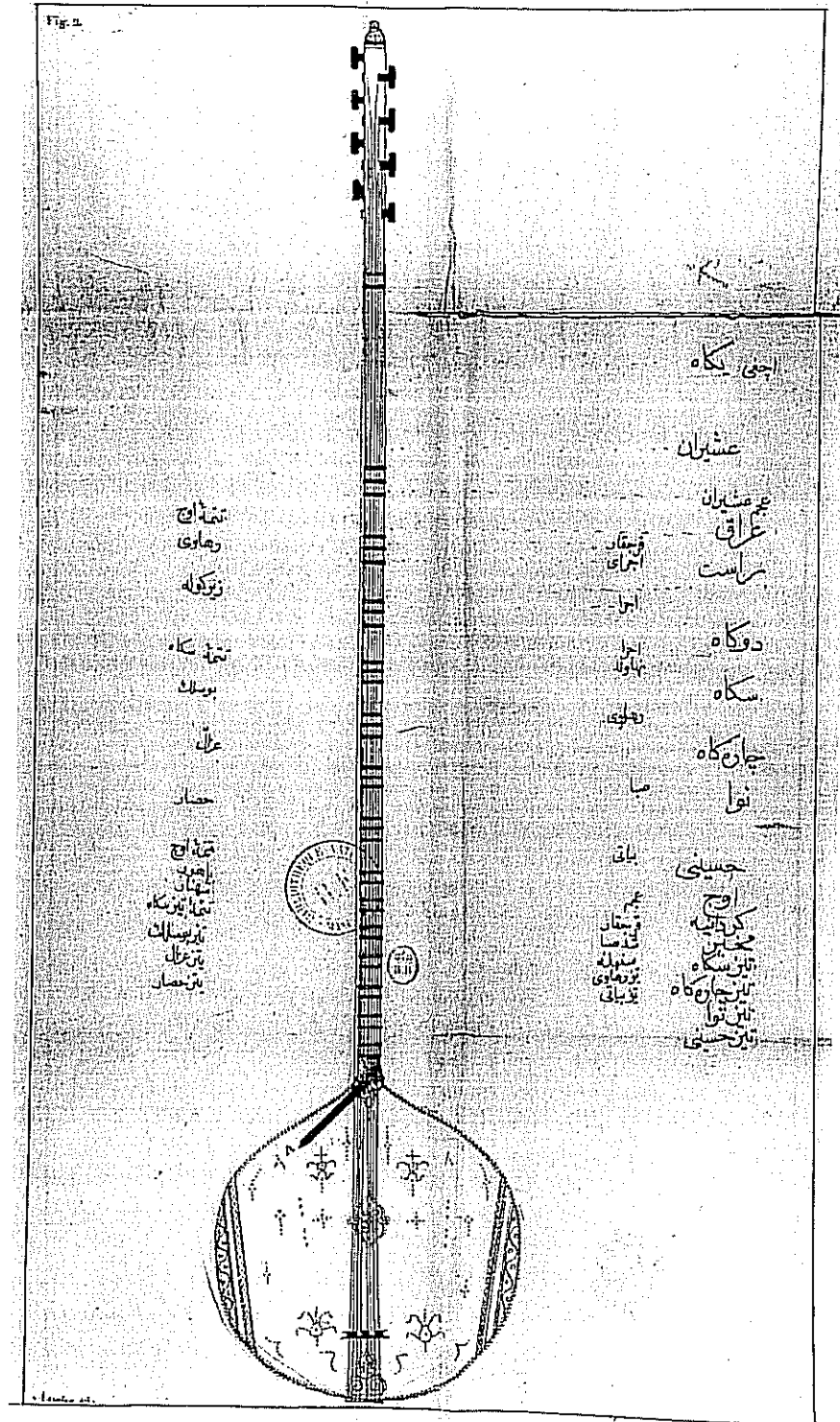


Fig. 2: *tambour* (tambūr):
Langhalslaute mit Angabe der Töne auf den Bündeln.

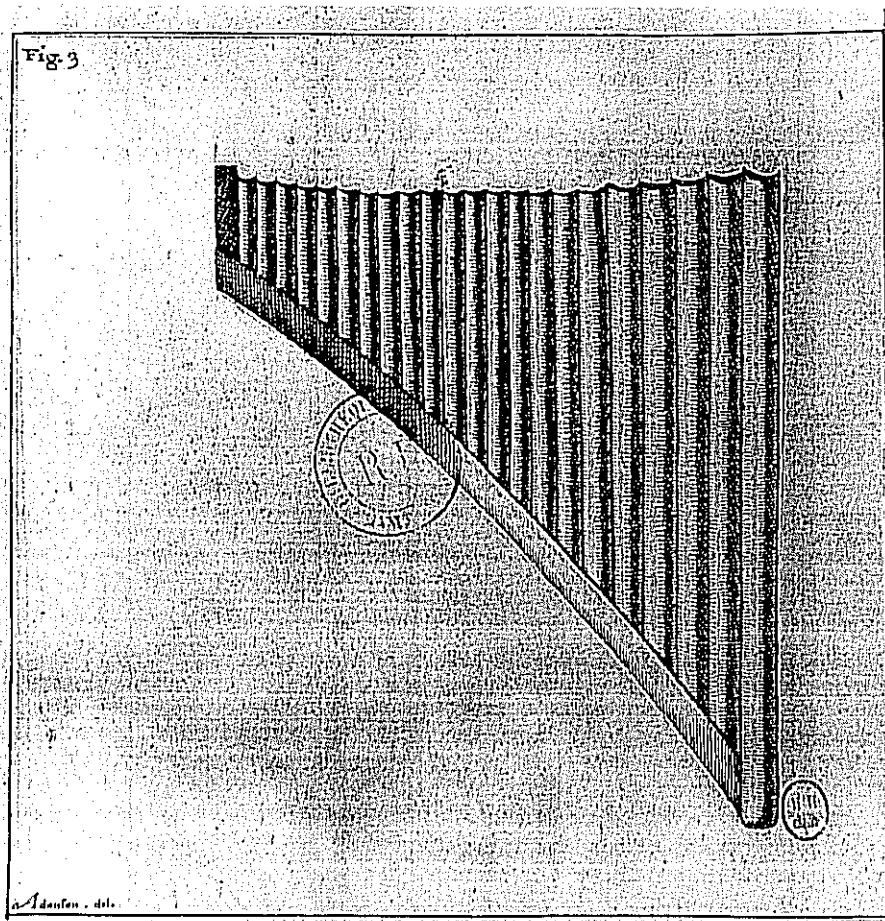


Fig. 3: *miskal* (mişqāl): Panpfeife.

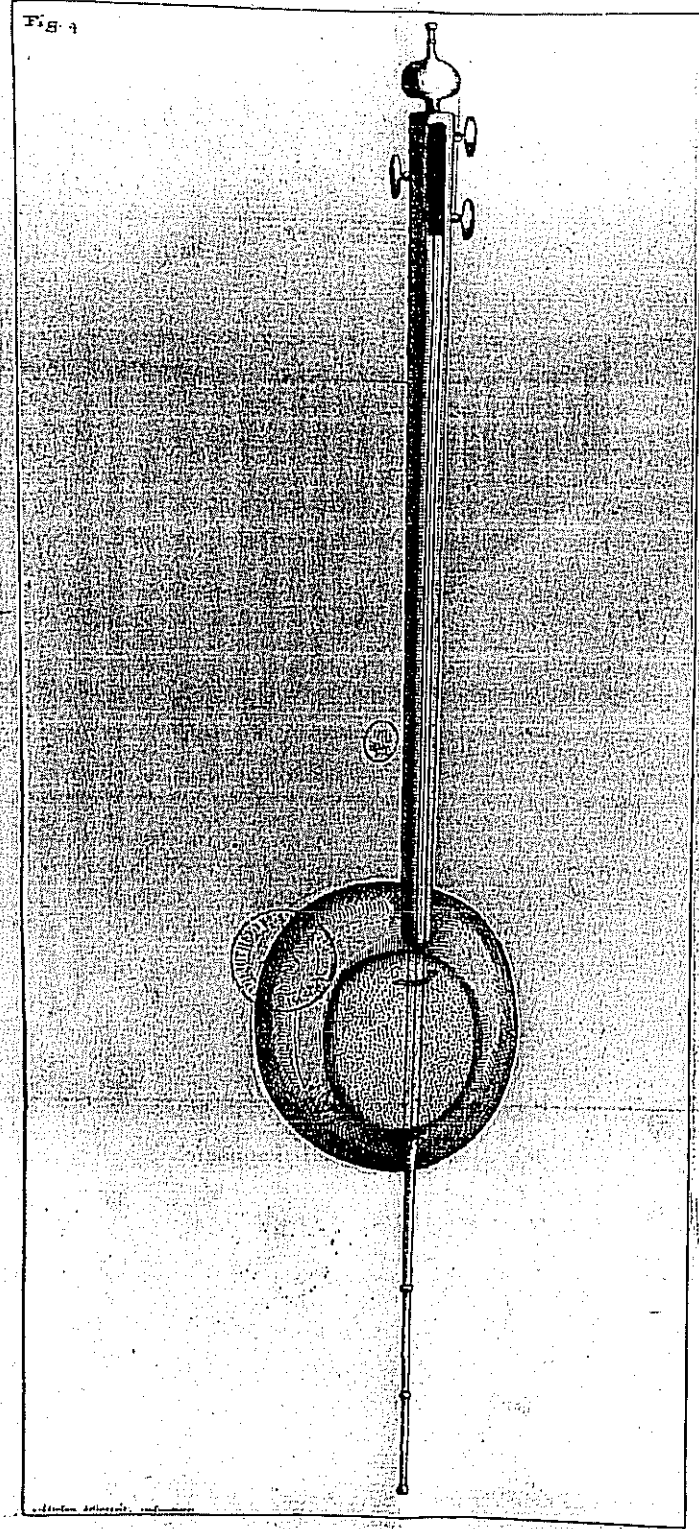


Fig. 4: *keman*, d. i. *âyâklı kemân*: Stachelgeige.

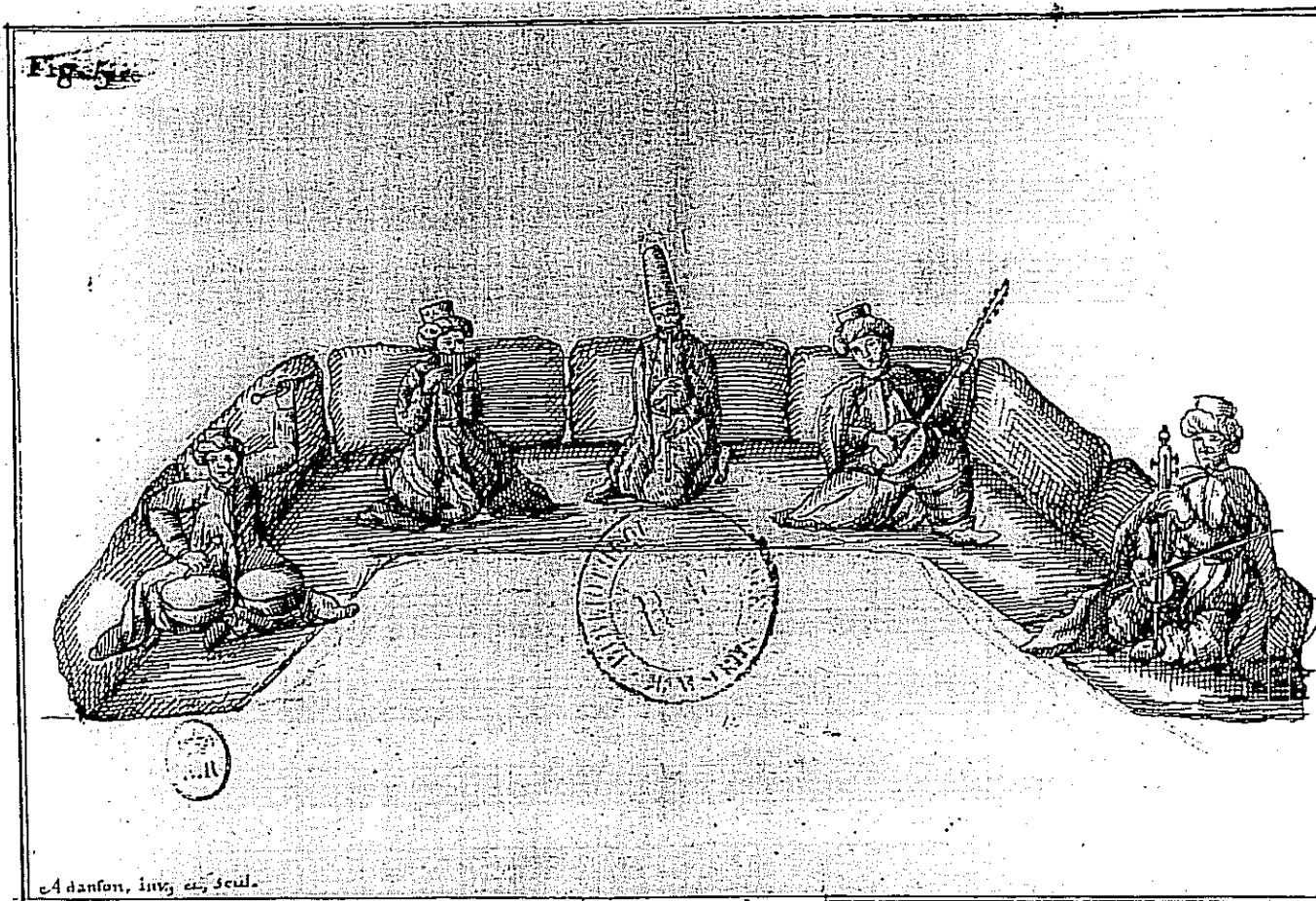


Fig. 5: Musiker mit (v.l.n.r.) dörpbelek („timbales“), mişkāl, ney, tãmbür und äyâklı kemân.

Air Pure

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Air Pure". The score is written on ten staves. The notation is dense, featuring many notes and rests. A circular library stamp is visible at the bottom center of the page, with the text "BIBLIOTHEQUE" and "MUSIQUE" around the perimeter. The page number [133] is printed in the top left corner.

[134]



1. Notenbeispiel (S. 133-134): *Air turc. Adagio*.

[135]

Air arabe

Handwritten musical score for "Air arabe". The score consists of ten staves of music. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. There are some handwritten annotations above the staves, including "supra" and "nona". The score is written in a cursive, handwritten style.

2. Notenbeispiel (S. 135): *Air arabe*.

[136]

Andante largo *Chanson turque* *Andante largo*

3. Notenbeispiel (S. 136): *Chanson turque*. *Andante largo* („gewichtig“ schreitend).

[137]

Andante *Air de l'antenne*

A handwritten musical score on ten staves. The tempo is marked 'Andante' and the title is 'Air de l'antenne'. The notation is in a single system, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The staves are connected by a single brace on the left. The handwriting is in ink on aged paper. A small circular stamp is visible at the bottom left of the page.

[138]



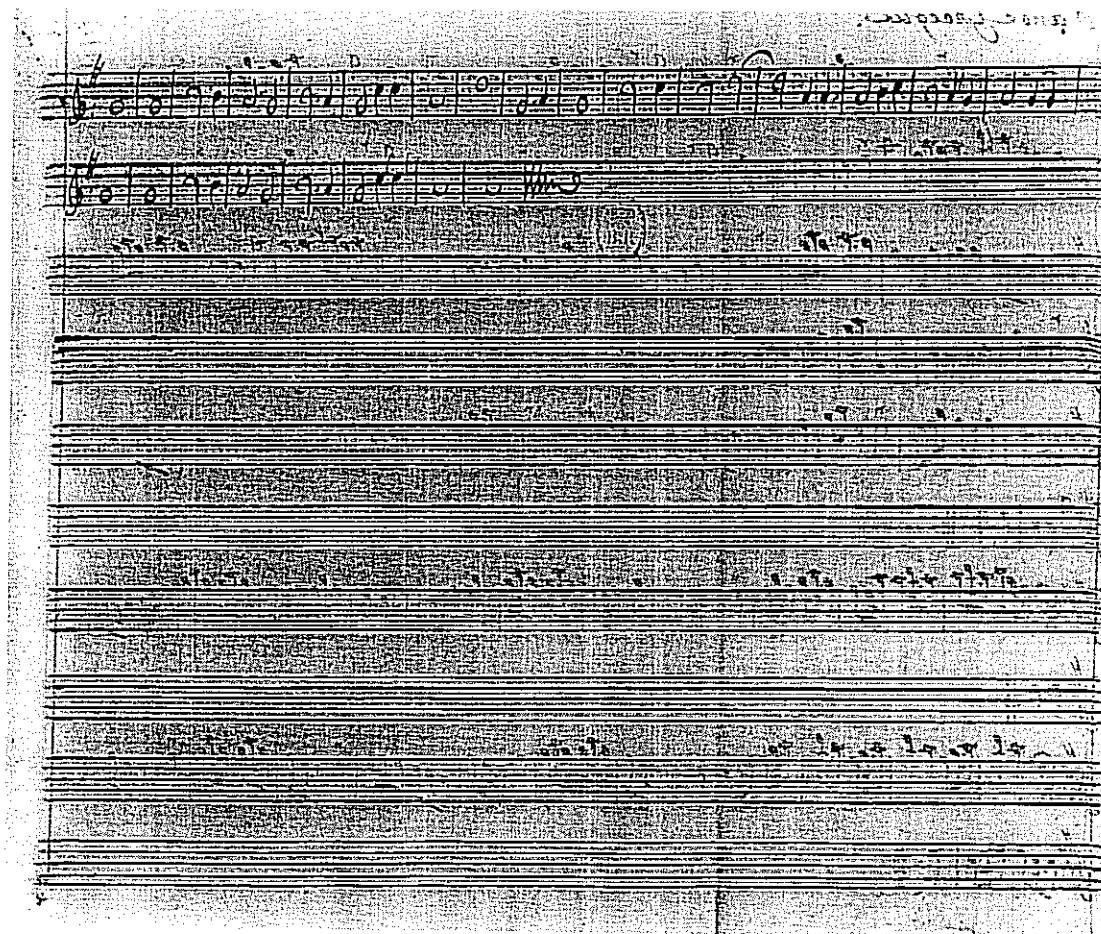
4. Notenbeispiel (S. 137-138): *Air de Cantimir. Andante.*

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a fugue or a highly rhythmic composition. The staves are arranged vertically, and the handwriting is in dark ink. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that look like 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano) indicating dynamics. The overall style is that of a historical manuscript, possibly from the 18th or 19th century. At the bottom left of the page, there is a small circular stamp or mark.

[140]

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, with each staff containing a continuous line of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged, slightly textured paper. The music appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom. The notation is dense, with many notes and rests, suggesting a complex or fast-paced piece of music. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

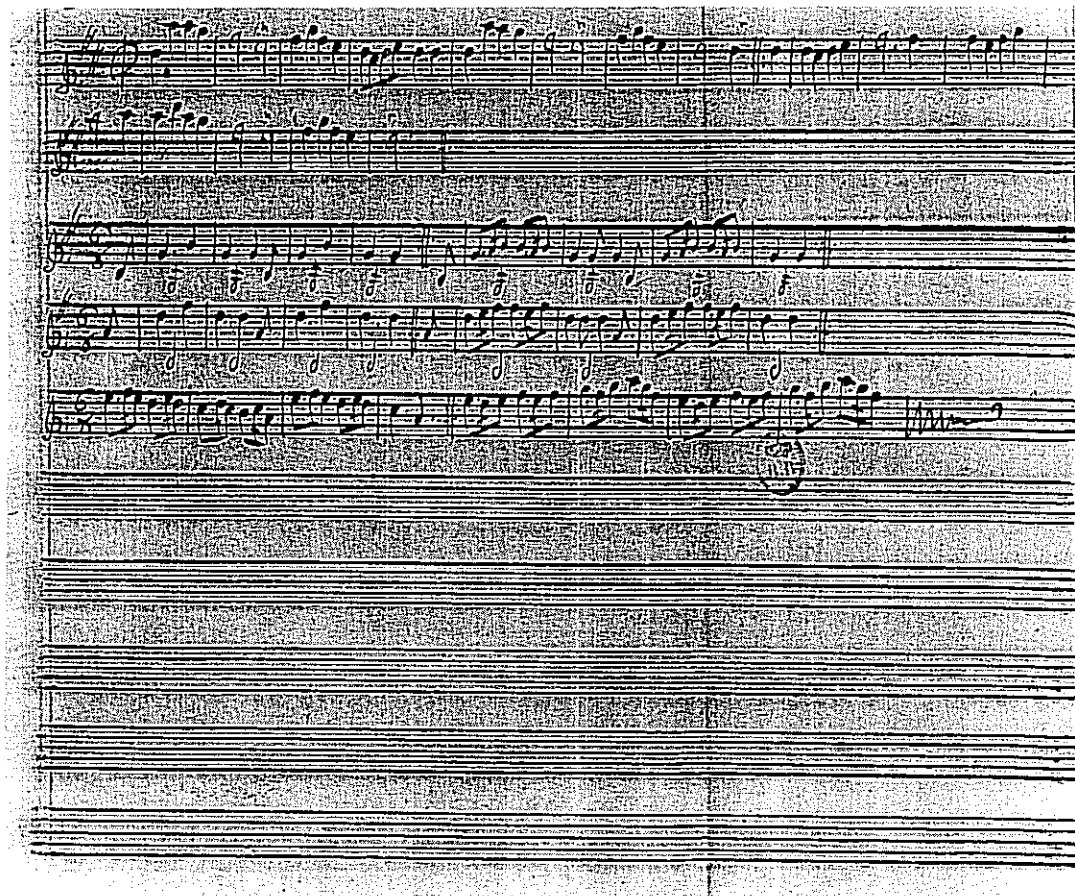
[141]



5. Notenbeispiel (S. 139-141): Unbezeichnet.

Danse Grecque.

[143]



6. (-14.) Notenbeispiel (S. 142-143): *Danse grecque*;
das sind mehrere, zum Teil fragmentarische Tänze und Tanzlieder.

CHARLES FONTON

ESSAY SUR LA MUSIQUE
ORIENTALE COMPARÉE
À LA MUSIQUE
EUROPÉENNE

Autograph

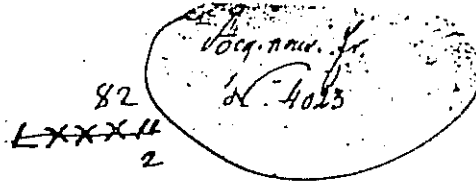
Paris, Bibliothèque Nationale
nouv. acq. fr. 4023

Der *Essai* von Charles Fonton



Villing

Faksimile



Volume composé de 2 parties:

1^{re} de 143 pages.

plus les Guillets A-D préliminaires

plus pages 96 bis, 106 bis.

2^e de 76 pages

3 Guillet 1899.

Der *Essai* von Charles Fonton

V. 1793.
— D.

Faksimile

A

ESSAY

SUR LA MUSIQUE ORIENTALE
COMPAREE A LA MUSIQUE EUROPEENE

Der *Essai* von Charles Fonton

712,21

1000 1100 1200 1300 1400 1500 1600 1700 1800 1900 2000



Faksimile

B

ESSAY

SUR LA MUSIQUE ORIENTALE COMPAREE A LA MUSIQUE EUROPEENNE ou

L'on tâche de donner une idée Générale de la
Musique des Peuples de l'orient, de leur goût
particulier, de leur Regles dans le Chant, et la
Combinaison des Tons, avec une Notion abrégée de leurs
Principaux Instrumens

PAR C. FONTON Jeune de Langue de
FRANCE



A CONSTANTINOPLE

1753

Der *Essai* von Charles Fonton



Monseigneur Rouille
Marquis de Jouy, Ministre de la Marine
et Secrétaire d'Etat.

Monseigneur

L'honneur que prend Votre Grandeur, à —
Louer qui peut concourir à faire connaître
L'Etat présent des Arts, et des sciences chez les —

Orientaux, me donne la liberté de luy offrir —
quelques nouvelles observations, et quelques —
recherches curieuses sur la musique des —
peuples. Je n'oserois me flatter, Monseigneur —
que ce sujet, quelque intéressant qu'il soit, par —
luy même, fut assez bien exécuté pour mériter —
Votre suffrage et Votre approbation. Mais —
cependant le seul desir de m'en rendre —
digne, qui m'a fait entreprendre ce petit —
ouvrage, m'a tenu éloigné de toute autre —
gloire, que sensible à celle de plaire à —
Votre Grandeur, je n'ai eu en vue que dans —
mon travail, que l'honneur de le mettre —
sous ses Auspices, et de le luy faire agréer, —
comme un fruit de mon étude dans les —
Langues Orientales, et une preuve de mon re-

D.

aplication à tous les devoirs de la profession —
que j'ay embrassée. Trop heureux, si j'ay eu
l'avantage de réussir dans mon dessein, et
si un faible essai de ma plume peut mériter —
les regards favorables de Votre Grandeur —
et me mériter sa généreuse protection.

J'ay l'honneur d'être avec un très profond
Respect

Monsieur

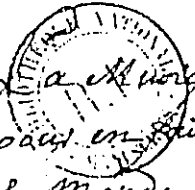
De Votre Grandeur



Le très humble et très
obéissant serviteur.
Charles Fonroce

Der *Essai* von Charles Fonton

Discours préliminaire.


 La Musique, l'Art divin, qu'il suffit de nommer, —
 par sa nature & l'éloge, a autant de partisans dans —
 le Monde, que le Monde contient d'habitans. —
 Son Empire s'étend sur tout ce qui respire, & il n'est —
 point de Climat si barbare, où l'on n'en reconnoisse —
 la douceur, & les charmes. Chaque Nation a sa —
 musique, mais le goût en est aussi particulière dans —
 chacune, qu'il est général dans toutes. La Musique —
 des divers Pairs en est aussi différente, que la sont leurs —
 mœurs & leurs coutumes. Cependant le principe —
 qui se trouve souvent rien à dire, & l'usage, s'ordonnent —
 toujours inégalement allés. On parle à des —
 peuples des usages, quelque dits que ils soient, —
 par ce qu'ils sont consacrés ou par l'autorité —
 respectable d'un législateur, ou par l'ancienneté —
 de leur établissement, mais on ne veut point leur —

faite Grace sur tout ^{qui} suppose du mérite et des
Talent. On s'imagine, et on ne peut s'empêcher un —
jugement d'être pas à l'Amour propre, que les —
Nations étrangères, principalement celles qui —
n'habitent point en Europe, sont dépourvues de —
toute sorte de connaissances, et plongées dans —
les ténèbres de la plus profonde ignorance.
Je n'entreprendrai pas de détruire votre Opinion, —
quelque fautive, et quelque injurieuse qu'elle —
soit, parce que votre Question n'est pas de me rapporter —
et m'éloigner ou trop d'un ou d'un autre. Ce que je me —
proposais aujourd'hui, est simplement de donner —
une idée de la musique Orientale.
Mais il me semble déjà en entendre plus d'une —
faute d'écrit, que c'est ^{au lieu} de ~~de~~ un noble art —
qu'on le mettra dans des hommes barbares et —
grossiers, qui n'en sauront estimer le prix, ou —
la valeur. Peut-on, diront-ils, prodiguer le nom —

De Musique à Une Confusion d'Instumens —
 Sans accord, De Voix dans Harmonie, De —
 Mouvements Sans Grace, De Chant, Sans
 Delineation, à Un melange bizarre de sons —
 Graves et aigus, à Une Combinaison mal-
 assortie de Sons disparates et Cacophonies, —
 En un mot à Une Symphonie Monstrueuse,
 plus propre à inspirer de l'Aversion que
 l'Enthousiasme, qu'à charmer par l'Apas du plaisir.

Voilà l'idée qu'on se forme de toutes
 ces choses qui ne sont pas Musique desopérine: ides fausses,
 et par conséquent fondement de préjugé à l'égard
 qui prononce sans examen, et condamne —
 sans connoître. En effet ^{le} ~~ce~~ ^{est} ~~un~~ ^{un} ~~homme~~ ^{homme} ~~qui~~ ^{qui} ~~n'est~~ ^{n'est} ~~pas~~ ^{pas} —
^{ont} ~~ils~~ ^{ont} ~~doit~~ ^{doit} ~~être~~ ^{être} ~~plus~~ ^{plus} ~~de~~ ^{de} ~~convenir~~ ^{convenir} ~~que~~ ^{que} ~~la~~ ^{la} ~~musique~~ ^{musique} —
 Originale a dans son genre, des beautés et
 des Agrémens qui lui sont propres. Et on
 Vray que l'Orchestre n'y apporte pas les beautés —

4

Qu'il auroit dû être faite par un long voyage, ou par
 le qui feroit beaucoup d'indouze à Venise —
 Or elle étoit ou françoise. Mais il en
 étoit de même de ^{Musique} Notre-Dame et de l'Oratoire.
~~Elle~~ ^{Elle} n'auroit pu leur plaire —
 Seroient aussi insensibles que des Rois aux
 accents des musiciens des Indes et des Tartares —
 Tandis qu'ils s'entourent mesme sur le rivage —
 leur fanaque cantine. feroit-il pour cela
 s'élever contre eux, et les taxer de n'avoir point
 de goût? ce ne seroit pas à mon avis, juger des
 choses sagement et sans partialité. ~~Et~~ ^{Et}
~~n'est-il pas~~ ^{n'est-il pas} pourtant que chaque homme reçoit en
 naissant de la différence du climat sous lequel
 il naît, de la bonté de l'air qu'il respire, —
 des influences des astres qui l'environnent, des
 impressions diverses, d'où proviennent les penchans —
 et les inclinations différentes, les différentes
 façons

^{premier} de penser, d'entendre, raisonner et d'agir. Tous les
hommes d'un même pays ont un certain goût
Uniforme et commun, Varié, si vous le voulez,
dans chacun, mais toujours également —
Reconnaissable par la faisant que les nuances —
d'un même tableau. C'est de ce goût dont
On entend parler, quand on le définit comme
Hardi, Un discours naturel, acquis, Un sentiment fin et
Délicat, Un jugement épuré, Un raffinement
D'esprit, et de raison. Mais une définition ne
saurait convenir aux goûts différents des
Nations comparées les Unes aux Autres.
Le Français diffère à tous égards de l'Allemand, —
et l'Allemand de l'Anglais, et l'Anglais de
l'Anglois. Chacun en a même en lui-même des
Routes opposées, prenant l'une le bon goût.
Et seroit impossible de décider, puisqu'il —
faudroit n'appartenir à aucun pays, n'importe

Sur la Terre; sans y avoir pris naissance
dans aucune de ces quatre Parties...

L'On objectera peut-être qu'il en certaines —
des lois générales, certaines lumières communes
à tous les hommes, la valeur desquelles on
peut distinguer ce qui est beau d'avec ce qui ne
l'est pas, ce qui est conforme à la Raison, d'avec
ce qui luy est contraire.

Je conviens de ce Principe, pour ce qui regarde
les vérités absolues et indépendantes. Mais pour il
s'applique à toutes? La plupart des choses ne
sont-elles pas, quant à ce qu'elles ont de Vray,
ou de beau, relatives et Arbitraires? Il en vient
que les idées des hommes, quoiqu'opposées
les Vues aux Autres, sont cependant toutes —
Vraies, et conformes à l'Objet qu'elles —
représentent. Et que la Raison, cette puissance
de l'Intelligence divine, qui nous éclaire,
n'est pas

N'est pas la même sans prescription, dans
 toutes les phrases qui en sont données, combien
 enveloppée de la matière qui la retient captive,
 en dépend-elle, qu'elle obéit à toutes les
 impressions que les sens lui transmettent,
 et reçoit comme une table rase les perceptions
 diverses qui lui viennent des objets extérieurs?
 Oui sans doute: la différente considération
 des objets, fait la différence de nos idées.
 L'habitude des uns nous rend les autres
 familiers. Nos sens apprivoisés apprivoisent
 notre Esprit à ce qui souvent révolte un
 autre.

L'Oeil d'un Indien, ou d'un Chinois ne voit
 rien de comparable à la beauté du sexe
 de son pair. Un Européen au contraire ne
 pourroit soutenir la vue d'une de ces figures
 difformes et grotesques selon lui. Il en veut

Ce contraste prodigieux de sourires et de foute ?
Les yeux de tous les hommes ne sourient pas --
égale, on sourit plus parfaits dans les uns, que
dans les autres ? Il serait assez étrange de le
prétendre, et d'attribuer à nos grandes illusions
optiques, qui croient à détruire la fermeté
même physique du témoignage de nos sens.
Disons plutôt, que nous avons déjà avancé,
qu'une chose n'est belle, qu'autant qu'elle est
enviée, sous certains rapports relatifs au
génie de chaque nation. Or, il en est de même
de la musique, Notre Oreille peut faire
à certains sons étrangers, s'entendre mieux
les premières fois qu'elle les entend, puis elle
s'y habitue insensiblement, et ce qui l'avait
offensé d'abord, la flatte ensuite agréablement.
Quelques fois cependant il arrive que l'organe
acquiesce par un long usage, et d'anciennes
habitudes --

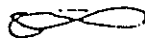
habitudes, acquiescent tellement la facilité de se
 prêter à un arrangement de Musique qu'il
 ne recourt plus sans une grande altération
 et susceptible d'aucune autre vibration —
 Mouettes, parait-il fandrois, pour ainsi
 dire qu'il se raporter dans des sens contraires.
 C'est, par ces Outils de cette Nature,
 que je voudrais faire goûter la Musique
 Orientale. L'un plus est déjà pris, et il est
 impossible qu'il change. D'ailleurs ce n'est
 pas des Partisans que je cherche à
 gagner à cette Musique, je n'entends
 ni le Paganisme, ni le Déisme.
 En supposant qu'elle a son mérite,
 je ne dois néanmoins l'apprécier qu'à son
 juste valeur, et ne pas donner dans une
 erreur contraire à celle que je combats, et
 dont je suis débarrassé. Je tâcherai de

fait connoître la musique Orientale, telle
qu'elle est aujourd'hui; et afin d'en faire une
idée plus distincte, je la mettray en parallèle
avec la musique Européenne, moins cependant
pour ^mcomparer les beautés, que pour en mieux
faire sentir la différence.

Pour remplir mon dessein, j'ay divisé en plusieurs
Articles les principaux points qui concernent la
musique, afin de traiter de chacun séparément
Je commence 1.^o par l'Origine de la musique,
~~l'origine de la musique~~ j'indique quelle est la cause
l'Opinion des Orientaux. 2.^o je parle du Genre
de la musique Orientale, et du goût dominant
de ces Nations. 3.^o des Règles de cette musique,
tant Instrumentale, que Vocale. 4.^o des Effets
prodigeux, que les peuples d'Orient attribuent
aux charmes Invisibles de la musique.
Je finis par une digression abrégée sur les divers
Instruments de ces peuples, de leur Usage,

Et de leur figures, dont on trouve à la —
fin les planches dessinées, avec quelques —
Airs notés le plus exactement qu'il a été —
possible.

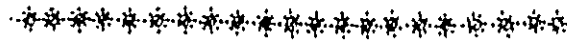
Je ne donne pas la tête de Traduction, —
à ce petit Ouvrage, par ce qu'offensivement —
ce n'en n'est pas Une. Je ne connois pas de —
livre sur le ou Persan, qui traite en détail —
de leur musique; ou au moins que ils —
en disent, et si qu'ils d'expliquer l'autre, et —
quelquefois s'opposent ensemble, que sans —
avoir recours à ces deux fautes, j'ay —
puise' dans la théorie et la pratique de —
cet Art, dont j'ay tâché de me mettre au —
fait par les maîtres mêmes ~~de l'Art~~, les —
faibles connoissances que j'en donne. C'est —
Un sujet qui peut intéresser pas de nouveaux, —
et qui je me flatte, satisfera la curiosité du —
Lecteur.



Der *Essai* von Charles Fonton

Essai

*Sur la Musique Orientale, comparée
à la Musique Européenne.*



Article I^{er}

*De l'Opinion des Orientaux
sur l'Origine de la Musique.*

Les Orientaux s'attribuent l'honneur d'avoir
donné naissance à la Musique, c'est une
prérogative généralement reconnue, que
personne ne oseroit leur contester. En effet,
la Musique naît avec l'homme, longtemps
avant de siècles d'Antiquité, que le monde
même de Durée. C'est le sentiment unanime,

118

Qui dans la suite des siècles, et dans des temps
 déterminés devoient animer les corps des —
 Mortels, pendant la durée du monde.
 Puis après la formation de ces Ames —
 sorties de l'Inmensité divine, la création
 leur fit entendre une admirable harmonie,
 que pour les corps célestes par leurs mouvements —
 cadencés, et leurs révolutions symphoniques.
 parmi cette multitude formidable d'êtres —
 spirituels, qui existoient à ce bon et planétaire,
 les uns gouverner d'avantage le chaos des —
 accidents, les autres le gouverner moins. plusieurs
 même, mais ce ne fut que la part nombre —
 ny restes en insensibles. de la Vie, de la Vie
 Orizontaux, le bon genre et de la Vie
 dans la plus grande partie des hommes, et
 le bon contraire dans quelques uns, que

Nous regardons nous même comme gens *frayés*,
ordonnés de sentiments. Pourrais-je dire donc le
Corps d'ord-re retiré à quelque une des
Ames Originellement Musiciennes, et Amie de
l'Harmonie!

Telles sont, selon les Orateurs, non seulement
l'Origine de la Musique, mais encore celles
des Musiciens. Origine fautive sans doute, et
chimérique, que je ne sers je pense, quand j'essaie
à l'explication qu'on en peut faire à
l'Amour naturel, que nous pourrions la poser
pour ^{ou naissant} pour la Musique. Quoiqu'il en soit
les Orateurs prétendent que c'est là qui a
été le modèle, et pour ainsi dire, le Prototype
de cet Art divin que les Ames ont reçu du Ciel
l'ord-re de leur fidélité, mais que les hommes
n'ont conservé en eux qu'insensiblement, et par
degrés.

Degres. D'abord l'harmonie même ^{contribua} à leur
 rappeler l'idée d'un bien qu'ils tenaient de sa
 main libérale, sans trop le connaître. Le
 chant mélodieux des oiseaux, le doux plement
 des reptiles, le murmure agréable des ruisseaux,
 sous les objets, qui environnoient l'homme, —
 souvenant à leur esprit dans l'air le sentiment —
 naturel qu'il avoit pour l'harmonie, et —
 donnoient lieu successivement à tous les sentiments
 de l'Air, que l'Air anime et vivifie.
 Je ne m'arête pas ici à fixer l'époque de —
 l'origine Justement, qui a parlé de leurs
 inventions. Je n'entreprendrai pas non plus
 de suivre la musique depuis son berceau
 jusqu'à nos jours, ni d'expliquer les —
 variations alternatives, les progrès successifs,
 et les degrés de purification par lesquels elle a
 passé. Personne n'ignore que la musique

Transférée d'une Nation à Une Autre, a givené
 le sort des peuples, et les Révolutions des Empires,
 qu'Elle a successivement passé des Babyloniens —
 aux Perses, des Perses aux Grecs, des Grecs aux —
 Romains, et des Romains jusqu'à nous. L'On —
 peut juger combien de fois Elle a dû changer —
 de Nature, et prendre de formes nouvelles —
 entre les mains de leur de Nations diverses,
 élevés sur les Ruines des Unes des Autres, Et —
 n'est pas de mon sujet de pénétrer sur cet article
 dans les mystères profonds de l'Antiquité, ny de
 lever le voile obscur que le nombre des années
 a répandue sur la plupart des choses. Cette —
 entreprise me meneroit d'ailleurs trop loing, et
 ne me feroit voir ~~de plus~~ que des faits enco —
 connus, et communs à la Musique de toutes les
 Nations. Je ne craindray donc pas de franchir
 d'un pied rapide et hardi les vastes intervalles
 de

de siècles et d'années qui se sont écoulés
depuis la naissance de la Musique,
jusqu'à ces derniers temps où la Perse
fut illustrée d'un des plus grands Personages
qu'elle ait produits, et qui fut le Père
le Restaurateur de la Musique Orientale.

Il s'appeloit Hodgias, et vivoit
dans le quinzième siècle sous le Règne
de Hussain Baïkata, Roy de Perse, dont la
Gourde l'Amour pour les beaux Arts l'avoient
fait nommer le Mécène de l'Orient. Hodgias
aimoit passionnément la Musique, mais
il s'attachoit principalement à la Voix,
pour laquelle il avoit de plus hautes
dispositions, et une flexibilité de Voix qui
faisoit le sujet de l'Admiration de
la Cour de Perse. C'est le premier qui
fut introduit, ou au moins qui rétablit

7
après les
monnaies et.

La Gamme Parmi Les Portons, et donna au
chant Les Elevations, Les abaissements, portées —
Les mouvements divers, qui luy sont propres.
Il choisit plusieurs Vers des meilleurs Poëtes
qu'il mit en Musique, mais qu'il n'y avoit
que luy seul qui chantât car il étoit —
Extrêmement jaloux de ses Talens, et
n'en vouloir rien communiquer à Personne,
de peur assés Ordinaire aux Orientaux, —
qui se choisissent plus ignorans, si Les Autres
l'étoient voisins, et qui comptent perdu pour
eux mêmes tout ce qu'ils donnent de
Lumière aux Autres. L'Histoire rapporte
à ce sujet Un Trait de Rodgiaz qu'il ne
dois pas omettre.

Il eut un Disciple à avoir un esprit peu In-
solable Arabes, dans qui il avoit de nouveau
Outre Un fond d'esprit, et de Genie au dessus
de tout

de son être, et de sa condition, une disposition
 naturelle, et un goût marqué pour la
 musique. Il n'en a donc pas laines inutile
 un talent si précieux, et alors s'isole,
 se résout d'en confier la culture à Stodgias.
 mais comme il connoît le naturel
 ombrageux de la dernière, qui n'auroit jamais
 consenti à enseigner ce qu'il sçavoit, il
 s'avisa d'un expédient qui lui réussit
 au delà même de son attente. Il proposa
 à Stodgias de lui faire présent, pour le
 servir, d'un esclavage sûr, et ment de
 main d'œuvre, mais robuste et laborieuse.
 c'était à bonna qu'il falloit à notre
 musicien. Il se méfiait de tout le monde,
 et l'appréhension continuelle qu'il étoit
 qu'on ne lui fit quelque larcin de sa
 musique, l'avoit obligé, jusqu'alors, à ne

se laissa approcher de Personne, quand il
s'adressoit en son particulier.
Il accepta l'offre du Roy, prit l'esclave —
choi à luy. Mais avant qu'il eût admetté
à son service, Il voulut l'éprouver, et
s'amusa par luy même de la Verité de
ce qu'on luy avoit dit. Le jeune Arabe,
(Goulam étoit son nom) instruit de
son rôle, comprit qu'il devoit jouer, soutint
parfaitement les différents examens qu'on
luy fit subir, et ne demeurant en aucune
façon le Personnage d'un homme véritablement
sourd et muet. On devroit s'étonner à
la quelle on le mit, et dont il devoit avoir
glorie, après de si belles et si méfiantes
Inquiries de son Maître. Rodgias —
avoir observé le moment où Goulam —
avoir le don Fou, n'eût occupé quelque chose
qu'il —

Qu'il t'uy avoit ordonné de faire, et dans
 le temps que toulase ne s'attendoit à
 rien, il laisse tomber derrière luy sur un
 Pavé de marbre, Un Grand Vase de —
 Porcelaine magnifique, qui se met en
 pièces avec fracas. Rodgic jette au pivot
 les hauts cris, ^{d'étrés} signant ~~son état~~ —
 Inconsolable du malheur qui venoit
 de luy arriver.

Goulam arrêté pris à ce coup imprévu,
 s'il étoit moins habile Arabe. Mais —
 Il ne se donne point, et continue —
 Son ouvrage, sans avoir la confusion
 de s'arrêter la tête. ~~Après~~ Rodgic ne
 se doutant plus d'avoir l'éprouvé qu'il venoit
 de faire à ses dépens, que toulase
 ne fut réellement sourd et muet, il n'eut
 plus aucune réserve, et pensa tout à loisir

que pour témoin oculaire de toutes ses
 chansons, il lui livra tout entier à lui.
 Mais Goulam profita de la confiance,
 et de la familiarité de son maître, et
 fit en peu de temps de grands progrès
 dans la Musique. Comme il étoit donc
 d'une mémoire prodigieuse, il se mit
 d'abord à l'air qu'il entendoit chanter,
 et parvint bientôt à dévotiller Hodgins
 de toutes ses connaissances. Quand il
 vit qu'il ne lui restoit plus rien à
 apprendre, il en fit part au Roy, par
 le canal d'une personne affidée, et
 le Roy trouvant un présent plausible,
 lui demanda à Hodgins l'esclave qu'il
 lui avoit donné. Hodgins le rendit,
 et Goulam revint à la cour, y et de
 ses riches dévotilles ~~de son~~
 maître

Maître, qu'il avoit dû s'approprier. Pour le
Monde étoit charmé des tendres Accords de sa
Voix, et de la douceur de son Harmonica.
Il pouvoit digresser le pria à l'Odysseus
même.

Cependant celui-ci, qui ignoroit tout.
ce qui se passoit, se trouvant un jour au
Travail, et passant par les appartemens du
Roy, entend une Voix mélodieuse. Il
s'approche, et s'arrête près de l'Oratoire, où
quelque ~~fois~~ à l'heure, lorsqu'il se souvenoit
qu'il étoit un de ces Aïeux qu'on se souvenoit
Il entra subitement, et vit son Amant
l'esclave prétendu sourd et muet, au
milieu d'une assemblée nombreuse, qui
le regardoit avec admiration. Il devint
alors, mais trop tard, l'Artifice du Roy
s'étoit servi pour le Tramp, et le digne

plus que Goulam pour en de ses plumes,
 et enrichi de ses dépouilles, ne devint —
 dorenavant son rival. Il vint trouver le
 Roy, et le supplia de lui permettre de —
 quitter pour toujours la Persazou d'en —
 éloigner le plagiaire Goulam, que sa
 Majesté étoit libre d'opter, mais qu'elle
 ne pouvoit les garder l'un et l'autre —
 auprès de sa Personne.

Il étoit avoit un grand ascendant sur —
 l'esprit de Stupé, qui de son côté —
 avoit pour Rodgic toute l'estime et
 la considération qu'il méritoit. En —
 effet quoiqu'il eût été le principal
 auteur du Piège qu'on lui avoit tendu,
 il n'avoit cependant rien autre en
 lui, que d'appartenir par son sujet
 le bon goût pour la Musique, que
 Rodgic

Oedegias posséder au suprême degré, et qui
 se doit infailliblement perdre, si l'on ne s'abstient
 de ses régimes, et ne se surpasse la folle
 méfiance du seul musicien qu'il eût alors.
 C'est pour quoy. Je n'eusse pas refusé à —
 Oedegias la grâce qu'il me demandoit.
 Il donna ordre à Goulam de seoir de
 la Peste; celui cy obéit, et vint et chet pour
 le lieu de se retirer. Une terre et bigon
 placée au confluent des deux Rivières —
 appelée par les Arabes Géibounzer —
Séiboun, qui sont le Daou, et la Jaccartes.
 Les habitants du Pais ont donc à cette
 terre le nom de l'île des Bamangs,
 par lequel effectivement s'y trouvent —
 Une grande quantité.
 C'est là que R'afourouni Goulam se —
 propose de finir ses jours, ignorant les

Lors, que des destinnés luy se resosaient la
 musique qui asait occasionné sa diogenes,
 voir cependant encore ce qui faisoit son
 bonheur. Elle cherchoit son ennemi, se
 diminuer dans son sein la signant de ses
 peines. Goutant d'appliquer à la perfection
 de plus en plus. Les Dieux ^{disent} au
 milieu de cette affreuse solitude dans
 la quelle il visoit, toute sa compagnie
 étoit un jeune chameau qui étoit
 attaché, et qu'il avoit su ^{si bien} ~~se~~
 apprivoiser, que cet animal doile se
 prêter à toute sa volonté sans se
 de lui. Insensiblement il vint à bout
 de régler le mouvement des pieds du
 chameau. Sur différents airs qu'il
 chantoit, un autre qu'il luy faisoit.
 Batte

l'autre la mesure. Goulam et moi, on
 fûmes sur la domadaite, aller à un
 village distant de quelques mils de —
 l'endroit, le Hagaré leur fit rencontrer
 quelques marchands de Perse, qu'il ne
 pouvoit pas, mais dont il étoit sûr.
 Causant avec eux de leur pays, —
 avant la disgrâce de Goulam, et ne
 sachant rien de ce qui étoit arrivé,
 furent surpris de voir cet homme. —
 Après quelques instants de conversation, les
 gaillois qui le conduisoient, les chevaux
 qu'il avoit laissés à l'écurie, les bagages
 qui s'étoient allongés, l'avoient défiguré
 entièrement. Mais lorsqu'ils l'interrogèrent
 de tout, et virent le charneau marcher
 en troupe, et les autres se plaindre
 de la voie, ils ne doutèrent plus que —

C'est cet Goulam, lui seul étoit
capable d'opérer un tel prodige. Et le
questionner sur son sort, et
ayant été informé du sujet de son
malheur, il lui promit en d'obtenir sa
Grâce d'Allah, lui dit qu'il pouvoit
pouvoir s'en retourner avec lui dans
sa Patrie, et qu'il répondroit des
événements.

Goulam vint montrer son diamant
et accompagna des Persans. C'est en arrivant
en Perse, furent connus au Roy par les
seigneurs de la cour amis le retour de
Goulam dont ils sollicitoient le pardon.
Où le Prince de Persie ne l'avoit pas vu, mais
pour ne pas déplaire à l'Édgar, et lui donner
la satisfaction qu'il avoit demandée, mais
il pensa déjà à le rappeler auprès de

La Personne, et Il fut charmé d'apprendre
 qu'il étoit rentré dans ses États. Il ordonna
 donc sans le champ de la fêle d'aller à la
 fêle. Goulam s'y rendit personnellement.
 Il étoit sur la montre Ordinaire, et
 chantoit l'hymne qu'il venoit de composer.
 Le chameau animé aux accents de la —
 Musique marchoit en cadence, et —
 mesuroit exactement la mesure par
 le mouvement alternatif de ses Pieds.
 Toute la foule accourut à ce spectacle —
 applaudir, et seigneur Goulam marcha de —
 grands applaudissements. Et bien peu
 après que qu'il eut été les justes
 de l'odgias, lorsqu'il vit ainsi triompher
 son Rival. La dissimulation étoit le
 seul parti qui lui restoit à prendre.
 Le Roy lui même voulut en proposer sa —

Médiation, pour réconcilier les deux —
 armées redoutables. Nodjia ne put —
 s'empêcher de se précipiter à cette réconciliation,
 Je ne sais si elle fut sincère; mais les —
 ennemis qui arrivés quelque temps après, —
 laissèrent Goulam en possession d'une —
 gloire qu'il ne partagea plus avec —
 personne, et qui a immortalisé son nom
 dans tout l'Orient. On lui attribua —
 le tour le plus hardi de la mesure,
 celle qu'il eut un jour d'engager.
 Goulam eut succédé au Pacha Myr —
 -han, myr Abdoulrah, myr Ali, et
 plusieurs autres grands Personnages,
 qui y ont maintenu le honneur de la
 musique. Les Turcs l'ont après eux eue
 des Persans, et sont devenus même
 leurs maîtres

Leurs Maîtres. Sultan Selim p^r. Du nom
fut celui, qui dans des Guerres contre les
Persians commença à en mener à Constantinople
plusieurs Musiciens de cette Nation.

Suliman son fils et son Successeur imita
l'exemple de son Père, et depuis tous les
Empereurs qui ont été en Proa, ont agi
de même, et ont été les plus habiles
Gens en tout Genre.

La Musique a été principalement
cultivée en Turquie depuis le Règne
de Mahomet 4^e. Un Romane Osman
effendi, s'y est entre autres beaucoup
distingué. Il a fait plusieurs Ecrits,
qui à leur Tour en ont fait d'autres, et
ont transmis ainsi le bel Art jusqu'au
Temps de ~~Abdullah~~ Met 9^e. Pour le
Règne a été illustré par Un grand

34

Nombre de Musiciens célèbres. Demosthène
de Cantimirl Pina de Moldavie a été un
des plus fameux. Son bon goût a donné —
un grand lustre à la Musique Orientale.
Il est Auteur de plusieurs Airs Turcs, qui ont
eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore
avec plaisir. Dans l'histoire de l'Empire —
Ottoman qu'il a faite en latin, et dont nous
avons une traduction française, le Pince
s'attribue la gloire d'avoir introduit les —
notes dans la Musique Orientale.
Je ne sais sur quel fondement,
car il est constant, et nous en —
parlerons encore plus amplement
dans la suite en son lieu —
les Orientaux n'ont point de notes —
comme nous, et n'en font d'indistinctes,
à moins que par ce même Cantimirl —

et n'entendait autre chose, que les caractères
écrits sur le Papier, et destinés à marquer
la différence des Dons, celui d'écrit
s'exprimait, improprement, par l'autre l'usage
ordinaire. Quoiqu'il en soit, on ne peut
pas ôter à ce grand homme la manière
particulière, et le talent qu'il avoit pour
les Auteurs.

Cette Science depuis luy s'est de ve
perfectionnée, destinée aux jeux,
et il est à craindre qu'elle ne se perde
bien ostiblement. Ceux qui pensent
aujourd'hui pour y être les plus habiles,
sont un Grec de nation, d'aujourd'hui
vingt ans, nommé George, deux
doctes, l'un appelé Umar, l'autre
Arab-Oglou, un juif connu sous
le nom de Moussy, et quelques uns

Encore d'un Rang inférieur: fléty & pressent.
quelque ^{part} là qui possèdent ainsi bien les —
ouvriers dans sa théorie que dans sa
Pratique. mais il est menacé de voir —
ensevelis dans la même torpéur
et leurs Connoissances. par le défaut
de noter les Ouvriers, et une —
nécessité de tout apprendre de vive
voix, et de la retentir de mémoire,
ce qui n'est pas à la Portée de la plus —
grande d'esprit. Un obstacle à la
conservation de l'art usagé. —



ARTICLE II.

*De Genre de Musique des Orientaux,
et de leur Gour particulier.*

*Puisque Tous les peuples en General, quoique
Différens de mœurs et de caractères, s'accordent
peu endant sur le charme vicieux de
La Musique, et y sont sensibles; il s'ensuit
nécessairement, que chaque peuple en
particulier doit avoir un Genre de Musique
qui lui est propre, et capable d'émouvoir.
En effet l'italien tendre et passionné,
Sourit dans ses Airs, et exprime des
Passions; le françois Vif et enjoué, se
plait aux sons agréables d'une Musique
Gaie et folâtre. L'Anglois sérieux et*

Importants, ne peut se peindre, qu'à des Accords —
 au son même, à son Caracere. Tout autres —
 que ceux là l'effleureroient à peine. L'Allemand
 doit et pesant, satisfait de sons moins doux —
 et moins étudiés, ne saigne point d'une —
 grande délicatesse dans l'harmonie.

Osage Pais en un mot se joue dans les
 moindres choses, quelque traîquin les —
 Caraceres, et la diversifié des Auttes.

Les Orientaux font aussi un Tableau —
 par. In tout éloigné de nos manieres, et
 de nos Usages, ils ne se représentent ^{pas} plus de
 nous dans leur Musique, qui n'a nulle —
 rapport avec celle d'aucun peuple de —
 l'Europe. Nous ne connoissons pas aussi —
 la Musique des Anciens, pour pouvoir —
 en juger —

Assurer que ce soit absolument la même. Mais
 au moins y a-t-il beaucoup lieu de croire, —
 que s'il en reste encore en quelque endroit des
 vestiges, ce doit être parmi les Orientaux, —
 chez qui la plupart des Arts ~~de~~ sont nées,
 tels à peu près qu'ils étoient dans leur Origine,
 presque sans aucun progrès, et sans aucune
 perfection.

Plusieurs préjugés semblent au contraire —
 sentiment. La simplicité et la naturel,
 qui regnent dans la Musique Orientale, —
 le même goût Universellement répandu —
 parmi les différents Peuples de l'Orient —
 certains Airs, et certains danses ^{pour et par les} ~~éprouvés~~
 dans des Antres Anciens, et célèbres —
 jusqu'à présent par les gens du pays : —
 tout cela forme des présomptions qui ne —

pour regard, si ce n'est comme des poudres,
 au moins comme des traits de ressemblance
 de la musique Ancienne avec la Moderne
 Originale. Quoiqu'il en soit, il est constant
 que celle-ci n'est point tant à rejeter qu'on
 s'imagine, ny si desagréable, qu'on ne puisse
 l'entendre. Elle a de la beauté dans son
 style, au jugement même des Poëtes incertains.
 Mais il est difficile d'en donner une idée juste
 et précise, parce que la musique est de
 genre des choses, dont s'effort de se servir
 s'exprime pas. Pour ce que l'on peut dire
 en genre de, et malgré les critiques, c'est qu'elle
 est pathétique et douce. Elle inspire
 le sentiment, et fait naître le plaisir.
 accommodée au genre Ariétique, elle est
 comme la nation, molle et longue dans son —

Sans forcer dans l'art, on n'a pas la Divinité
 ny l'Amour de la Mort. Le Grand défaut,
 qu'on peut lui reprocher, c'est d'être trop
 Uniforme. ~~Il~~ ^{Il} ignore, ultra admirable —
 Variété de l'Art, qui imite la Nature,
 et qui doit ramener le rapport de toutes les
 variations sans les confondre l'Une avec
 l'autre. Aussi différents dans la Nature
 et le Gracieux, que dans le Grand —
 et le Sublime, les Impressions de la
 musique ne doivent pas être les mêmes.
 L'âme change de formation et d'objet,
 selon les mouvements divers qu'elle produit
 en ~~elle~~ ^{elle} les Accords, et aux quels elle obéit
 sans contrainte. C'est à peine ^{successif} ~~qu'elle~~
 d'un sentiment à l'autre, et changeant
 subit de modifications différentes, qui —

h2

l'attention dans une agitation continuelle,
fournissant sans cesse à l'Esprit de nouvelles —
perceptions, et perpétuant à y revenir et à en varier.
de nos sens.

Il est sésé de trouver dans la musique —
l'impression et ^{voit} l'émotion qui provient de —
la diversité de nos sensations. L'uniformité —
et la monotonie, qui y règnent, ⁴ mettent —
obstacle. Il n'y a pour ainsi dire, qu'une —
partie de nous même qui est sensible, —
parce qu'il n'y a qu'une seule de nos facultés
qui agit. L'âme est émue; mais elle ne l'est
pas dans toute sa capacité. Il est vrai que —
cette musique exerce dans la gent et chromatique,
auquel elle s'attache. Il avoué qu'elle —
tousse, pénètre, et tend, pour être plus —
qu'aucune autre musique. C'est un plaisir ?
que —

Que l'on ressent, mais c'en est un de mille —
 que l'on pourrait ressentir. Ce plaisir même
 perd de l'éclat par sa nouveauté, et
 dégénère souvent en une langueur et en —
 un ennui inévitable.

Et offrir une musique, quelque admirable
 qu'elle soit d'ailleurs, si elle est monotone,
 assourdir, et rendre vains aisément les —
 mêmes impressions répétées sur les fibres
 de l'Organe de l'Oïe, rallentissent le
 mouvement des Esprits Animaux, en —
 suspendant l'Action et l'Action, et
 causent plus aucun changement, et par —
 là suite naturelle de la condition de —
 l'organe. Ce qui contribue encore à cet
 assourissement par rapport à nous, et les —
 moelles effarées de la plus part des arts.

hh

Orientaux, si opposés à nos penchants. Notre
Attention ne saurait se fixer longtemps
si elle n'est réveillée par l'intervalle de quelque
Pais Vif et Animé. Il faut pour des
Oeuvres inspirent des Impressions plus
fortes, des sons plus mâles, et plus nerveux,
moins de Melancolie, et plus de gaieté.
Les peuples d'Orient sont susceptibles de
sentimens contraires. La même différence
que la nature a mise dans nos inclinations,
et notre Caractère, elle l'a mise aussi
dans l'objet de nos Penchants et de nos
Desirs. Chaque chose nous en fournit
journallement des preuves nouvelles.
En vain donc prétendons nous, divisés
En tout le reste, nous réunir sur ce qui
doit faire l'harmonie commune de la
Musique

Musique. ce seroit Vouloir allier deux choses
 incompatibles, et assembler dans le même —
 Tableau des figures mal assorties. La Musique
 Oïsonale ne compare pas ses secrets, —
 à un Ruissseau paisible et tranquille, dont
 le murmure d'oux et flatteur, enchante —
 l'Âme, et l'endort dans la joie du —
 plaisir. ^{d'il m'étoit permis de peindre en paroles moi-même —}
^{car on ne peut pas dire que la musique}
^{pour dire que la musique}
 Européenne est un fleuve grand et majestueux,
 qui roule ses eaux avec d'oux murmure,
 et se fond dans les besoins des —
 Sens qui'il envoie, et pour poursuivre
 dans la Richesse et l'Abondance. Ce —
 laisse aux nations les idées de —
 la justice et du parallèle.

16

ARTICLE III.

Des Regles Generales de la Musique Orientale.

Il ne faut pas s'attendre à trouver
dans la Musique Orientale cette justesse,
cette précision, cette méthode qui fait de
notre Musique un Art réduit en principes
et en Regles certaines. Les Orientaux ne
connaissent point les différents systèmes
établis parmi nous tant pour la Voix,
que pour l'Instrument. Ils ignorent
ce qu'on appelle Dièse, de bémol, de
dièse bémol. Encore moins savent-ils
ce qu'il y a de physique et de géométrie
dans la Musique et la combinaison
des sons. Ils ont même l'usage d'un

J'avoue que tout ce étalage de science —
purement spéculative, ne décide rien —
pour la pratique. Pour nos musiciens —
des plus habiles même s'ils s'en rendent
raison de ce qu'ils observent dans la —

h8

Composition d'Orais, ou dans l'exécution
d'une pièce. Il leur importe fort peu
de savoir ce qui dans la musique —
fait l'objet de la Physique ou des —
mathématiques. Cette science n'est pas
de leur ressort. Il leur suffit de présenter
l'Orateur qui est le seul Tribunal au
quel ils doivent être jugés; et pourvu
qu'ils plaisent par l'harmonie de —
leurs Accords, ils ne se mettent pas en —
peine d'en rechercher la cause.

Ceci est par donc l'ignorance de —
tous ces talents abstraits, que je voudrais
faire le procès aux Musiciens Orientaux;
Ils ne sont pas moins excusables, que —
tant d'autres, qui n'en ont pas une —
plus grande connoissance. Mais ce —
qu'on

En'on peut tant reprocher, c'est qu'ignorant
 les Regles de proportions dans l'apportement
 des Sons, ils n'ont nulle idée de la Musique
 à plusieurs parties, ny du Son divisé en
 pre, Tiers, Quinte, et Octave, ce qui fait
 la base et le fondement de toute
 Musique, et de tout ce qu'on appelle
 Contre-point simple, ou figure. De là
 vient que dans une Sonate de Musique
 Orientale, l'on ne entend ny basse, ny
 dessus, ny Taille, ny Haute-Conte. Or.
 Tous les Instruments mores à l'Organe
 jouent absolument la même chose,
 et ne peuvent faire qu'un même
 Instrument, tandis que dans la
 Musique des Occidentaux la division du
 Son en quatre, fournit avec les

deux

Des instruments différents, dont chacun
 Une seule fois par un instrument,
 et qui réunies ensemble, ne forment
 Cependant pas le rapport ^{ou l'harmonie} qui il y aura
 entre elles. Un tout concordant et harmonique
 C'est l'avantage que la musique
 Européenne a perdus. L'Orientale suffit
 Au sentiment de plusieurs pour détruire
 Toute composition entre l'un et l'autre.
 Il est vrai que c'est un point spirituel;
 C'est ce qui répand la clarté et le jour
 Sur la musique. Mais il est certain
 que les Orientaux n'en ont aucune
 idée. C'est pourquoy ils diffèrent tant
 Des Européens. Pourtant l'objet de leur
 musique est le même. Ils travaillent
 Sur le même fond; ce sont les mêmes
 Sons

sons, mais dont la combinaison est —
différente. C'est l'Ouvrage de l'Art dans
les Uns; le n'est que celui du Hasard ou
soit au plus de l'habitude dans les —
Autres.

Les Orientaux ont, comme nous, sept Sons
principaux, qu'ils appellent en Persan

Yaghiak, Achiran, Anak, Aist
یگاه عشیران اناک راست

Dughiak, Seghiak, Schareghiak
دوگاه سگاه چاره یگاه

et qui répondent à l'Ut, Re, Mi, Fa,

Sol, La, Si, des François et aux —
lettres A, B, C, D, E, F, G, des Italiens.

Mais il faut remarquer que les —

Orientaux n'ont que l'Ut Orava,

et que dans aucun de leurs Instrumens
on ne trouve de son plus bas que —

52

Ré, c'est est dans Notre Violon, dont-
 Ho de l'encre au mi, et on l'ut de la plus
 grosse corde s'appela Sezeguiach comme
 son Orave. Dans tous les autres Tors -
 Les Oraves ont des noms différents. Ainsi -
 le 1^{er}. Tors ieguiach qui répond a Ré, a -
 son Orave qui s'appela hava, l'Orave
 d'Achilans, c'est Stupéiney &c de cette sor-
 ie ieguiach, Achiran, Arak, Rast -
 Ré, D. میکه عشیران عراق واست
 Mi, C. La F. Sol, G.

Duguiach, seguiach, Scharguiach, Arava
دوگه سگه چانگه
 La, A. Si, Fa. Ut C.

Nava, Stupéiney, Evig, Guendanie
نوا حسینی اوج کردانیه
 Ré, D. Mi, F. La, F. Sol, G.

Muhaïer, Fir-seguiah, Fir-Schareguiah
 محابر میرسقا میرچاکگاه
 La, A, si, B, Vt, C.

Fir-Neva, Fir-buniny, Fir-Iwidg. —
 میرنوا میرحسینی میرواج
 Ré. D. Mis. E. fa, F.

Outre ces Sons principaux les —
 Orientaux ont aussi des demi-Sons qu'ils
 appellent im, du mot-Persan qui veut
 dire 'moitié'. Ce Son est Générique et
 se dit également du Si et du Re, comme du
Do. Mais on les distingue l'un et l'autre
 par des noms particuliers qu'ils ont, et
 qui se prennent de l'Incrut, ou ils sont
Im. Au Re il n'est que des demi-Sons, —
 pas de Sons entiers, dont tous les Re —
 des Oravés soient des dénominations

5h

Différentes.

Une chose qu'on aura peut-être de la peine à croire, et qui paroit vraie cependant, c'est que la Musique Orientale n'a, à proprement parler, des Voix que nous n'avons pas. En effet, il est aisé de s'en convaincre par l'examen d'un de leurs Instruments, qu'on appelle Sambour. Voyez fig. 2.

Sur le manche de cet Instrument, les intervalles sont divisés, et les divisions marquées par un escalade métallique, ou simplement de l'ordinaire. Entre le 1^{er} et le 2nd Ton, on le igwichi et le Achisan, il n'y a point de Re, du 2nd au 3rd Ton, mais entre le 2nd et le 3rd, on le Achisan, et le Re il y en a deux; entre le Re et le Re, deux, et

Cela va de même jusqu'au Huppung, mais
depuis ce dernier jusqu'à la fin, il n'y a plus
qu'un demi-sous entre les grosses lettres
il est marqué dans la fig. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
et se présente au Natural.

Ce qu'il y a de remarques sur la Signature
et l'irrégularité des divisions, c'est que les
intervalles des notes ne se répondent pas.
par. Exemp. Entre le iquiah et le Uah dans
il n'y a point de demi-sous, entre le Uah
et le Huppung, qui sont les notes
des deux p. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
Cela que dans la p. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
presque partout dans les p. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
Après immédiatement entre les notes
plus haute, qui sont les notes
sont se pointer à la fin de la p. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

56

Qu'en un. Il est vrai que quelques Musiciens —
Orientaux, plus sensés que la Comédie,
pourraient que l'on pourrait faire la même
nombre de Demi-Tons, par toutes les Ours,
ensorte que chaque Interval se répondir
exactement, Mais que certains Demi-Tons —
n'étaient employés dans aucun de ces Art, —
ils n'avaient point été marqués sur le —
manche de l'Instrument.

Malgré ces irrégularités, ils ont toujours —
constant que les Orientaux ont compris
Nous avons dit, plus de Demi-Tons, que
nous, puis qu'ils n'en n'avaient que —
cinq, et qu'il n'y en a jamais plus d'un
pour chaque Ton. Il est vrai que si —
l'Interval qui se trouve entre deux
Tons se divise par la moitié, il ne —

Est impossible de les rendre, On il faut
s'imaginer qu'il y a autre signe nouveau
et une nouvelle tablature. Les Grands
Modernes prétendent avoir. Le Drame
certains signes qu'ils ont, disent-ils, —
conservez des Anciens.

C'est Vray qu'en supposant même qu'il
y ait exactement notre Vierge, elle
seroit encore méconnaissable à un Musicien
Oriental, qui l'en rendroit exécuter par
un Turc, parce qu'il faudroit joindre
à la note le goût propre du pays, —
qui ne ressembleroit en rien au nôtre,
ne sauroit s'en passer, qu'il faut qu'il
le possèdent bien. C'est l'ignorance
qui est souvent arrivée à tous ceux qui
ont tenté de traduire les Grecs. Quand on
Airs —

Airs étoient donc précisément les mêmes, —
 Ils n'étoient plus tout-à-fait les mêmes, parce —
 qu'ils étoient dépouillés de leur Agrément —
 Effortiel, je vous dirai de quel jour dans lequel
 Ils doivent être joués. Je ne prétends pas —
 avoir écrit moi-même les Sonnettes
 dans les Aires Arabes, Turcs, et Grecs, —
 qu'on trouve chez eux. Jusqu'à ce qu'ils aient été
 notés avec exactement qu'il se puisse,
 Il y manquera toujours sans doute —
 ce goût dont nous parlons, et qu'il n'est
 pas possible de noter sur le Papier.

Si les Orientaux connoissoient
 l'Usage des notes, ce seroit un grand
 secours et pour eux, et pour les étrangers,
 qui seroient fournis des instruments;
 Mais ils n'en n'ont absolument aucune

Aucune connaissance, et c'est en quoi l'art —
Musique, que l'on suppose avec fondement —
être celle des Anciens, en diffère cependant —
Car l'Opinion Commune est que les Anciens,
et surtout les Grecs, avoient des Caractères —
qui designoient dans le chant l'Elevation —
ou l'Abaissement de la Voix. Ce défaut
de notes, est sans contredit un obstacle —
Invisible à la perfection de la Musique —
Même les Orientaux. En effet les notes sont
à cet art, ce qu'il est en general à l'art des sciences —
rapport aux sciences. Et l'on peut dire de
celle-ci, ce qu'un poète ingénieux a dit de
celle-là. ^(*) C'est le seul moyen de nous —
transmettre nos pensées et nos idées, ^{nos} —
(*) ~~Parce qu'il ignore la perfection de~~ ^{nos} —
~~l'art de l'écriture~~

Nous en traçant le fidèle Tableau des
 Lumières de l'Esprit humain seroient
 bien bornées, si elles n'eussent été enrichies
 par celles de tous les Ages dont nous —
 Avons hérité moyennant l'Esirase,
 qui nous les a conservés, et si elles ne
 s'augmentoient encore tous les jours —
 de cette manière. Il en est de même des
 Notes dans la Musique. Rien n'est —
 plus beau quand on réfléchit, que
 cette Invention. C'est un langage muet,
 mais qui se fait entendre de tous les
 Peuples de l'Europe, et qui le bon —
 Gout, et les Arts fleurissent. Les Orientaux
 qui n'en connoissent point le secret,
 par lesquels on ignorent l'Esage, croient
 pouvoir s'en passer, et s'en passent ainsi.

Mais en revanche quelle peine affreuse —
 n'ont-ils pas pour apprendre quelque chose
 de leur musique. C'est l'ouvrage tout entier
 de la semaine. Ils ont un livre nombre —
 d'airs qu'ils appellent Petit, dont les plus —
 habiles savent une dizaine, qu'ils n'apprennent
 après qu'après bien des années, et avec le —
 secours d'un maître, qui devient indispensable,
 jusqu'à ce que la fin de l'été qu'on —
 ignore, le tarino, ou qu'on se fasse un —
trame.

On ne peut donc pas disconvenir, que cette —
 difficulté, presque insurmontable de —
 s'instruire de la musique des Orientaux,
 nait non seulement de leur méthode
 d'enseignement, qui est encore un art —
art, mais principalement du difficulté
 de notes.

de notes.

C'est pour supléer en quelque façon à cette
disette de moyens, que les Orientaux —
donnent, comme nous avons vu, à chaque
Octave de Ton, et de demi-Ton des noms
différens, qui les distinguent les uns des —
autres. C'est encore pour cette raison, —
que la cheute de la musique Orientale
est si composée, quoiqu'en son origine
aussi simple que la nôtre, et divisée —
pareillement en deux temps, savoir —
l'apaisé, et l'impaisé. Mais comme
la figure et la qualité des notes, —
en règle ^{ne} parmi nous la valeur, et que
sans cela la musique ne peut subsister,
les Orientaux ont imaginé l'équivalent,
et marqué dans le battement de leur —

168

fratigue, et l'ingue, pour ne rien laisser à
desider aux Lurons. Les Oupouls ont mesuré --
sur chaque une leur nom, qui les distinguent, --
et qui m'ont été en tête au dessus.

Sofian	صوفيان
Dum Se' — ke'	دم تكل
sade' duyek	ساده دويك
Dum sek sek	دم تكل تكل
Dum sek	دم تكل
Schifte duyek	چفته دويك
Dum sek sek	دم تكل تكل
Dum, dum sek	دم دم تكل
Se' — ke'	دم دم تكل
Terre rewan	تكل
Dum, dum sek	دوروان
Dum, sek sek	دم دم تكل تكل

66.

Sengrim somai
Dum Fe' — ke'
Dum sek
ARSAK somai
Dum sek sek
Dum sek
ingruk somai
Dum sek sek
Dum sek
rim devr
Dum, dum sek
Dum sek
Fe' — ke'
Fe' — ke'
fahle'
Dum sek
Dum sek
Fe' — ke'
Fe' — ke'

سنگین سماعی
تک دم
تک دم
اقصق سماعی
تک تک دم
تک دم
یوکوک سماعی
تک تک دم
تک دم
ینم دور
تک دم دم
تک دم
تک
تک
فاخته
تک دم
تک دم
تک
تک

Dear Rebi

Dum, dum Tok
 Dum Tok Tok
 Dum Tok
 Te' ————— Ke'
 Te' ————— Ke'

arsan fakte

Dum 1 Fox
Dum Fox
Se' ——— ——— Se'

Schenck

Dum Se' —————	Ke'
Dum, Dum	Se
Dum	Se
Se' —————	Ke'
Se' —————	Ke'

Bereftan

Dum		Seh
Dum		Seh
Dum		Seh
Dum		Seh
Se'	_____	he'
Se'	_____	he'

دو کیپی

تک تک تک دم دم دم

at

اقصى فاخته

دم دم
تک تک
تک

چنبی

دَم دَم
تَك تَك

دَم دَم
تَك تَك

سافشان

[illegible]

68

Leur Bonaparte

Dum	Seh
Dum	Seh
DumDum	Seh
DumDum	Seh
Se' —	Ke'

Seh

Dum	Seh
Dum	Seh
Dum	Seh
DumDum	Seh
Se' ———	Ke'
Se' ———	Ke'

Leur Bonaparte

DumDumDumDumDum	
Se' ———	Ke'
Se' ———	Ke'
Se' ———	Ke'
Se' ———	Ke'

لنك برافشان

تلك تلك تلك تلك
دم دم دم دم دم دم

فزع

تلك تلك تلك تلك
دم دم دم دم دم دم

فرح

دم دم دم دم دم دم
كك كك كك كك كك كك

[illegible]

70

Heafif

Dum, Tex Tex
 Dum Tex Tex
 Te' - - - - - ke'
 Dum Tex Tex
 Dum Te' - - - - - ke'
 Dum, Dum Tex
 Te' - - - - - ke'
 Dum Tex
 Te' - - - - - ke'
 Te' - - - - - ke'
 Tex & carb
 Tex, Tex, Tex
 Dum Tex
 Dum, Dum Tex
 Te' - - - - - ke'
 Dum, Dum, Dum
 Igenx harby
 Dum - - - - - Tex Tex
 Dum. Tex' Tex
 Dum Tex Tex

خلف

[illegible]

72

Saxil

Dum	Se'	—	—	—	ke'
Dum	Se'	—	—	—	ke'
Se'	—	—	—	—	ke'
Dum	Se'	—	—	—	ke'
Dum					Se' Se'
DumDum					Se'
Dum					Se' Se'
Dum	Se'	—	—	—	ke'
DumDum					Se'
Se'	—	—	—	—	ke'
Dum	—	—	—	—	Se'
Se'	—	—	—	—	ke'
Se'	—	—	—	—	ke'

ثقيل

Muhammed

Dum Se' - - - ke'
 Dum - - - - - Se'
 Dum, Dum Se'
 Se' - - - - - ke'
 Dum - - - - - Se'
 Se' - - - - - ke'
 Se' - - - - - ke'

Zenghyr

Dum, Se' Se'
 Dum, Dum Se'
 Se' - - - - - ke'
 Dum - - - - - Se'
 Dum - - - - - Se'
 Se' - - - - - ke'
 Se' - - - - - ke'
 Dum Se' - - - ke'
 Dum, Dum Se'
 Dum Se'
 Se' - - - - - ke'
 Se' - - - - - ke'

محمّد

دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك

زنجير نك ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك
 دم ت ك

74

Dum, dum	Sex
Dum	Sex Sex
Dum	Sex
Se' - - - - -	re'
Se' - - - - -	re'
Dum -	Sex
Dum	Sex
Dum	Sex
Dum	Sex
Se' - - - - -	re'
Se' - - - - -	re'
Hwa	
Dum, Se' - - - - -	re'
Dum	Sex
Se' - - - - -	re'
Se' - - - - -	re'
Dum, Se' - - - - -	re'
Se' - - - - -	re'
Dum - - - - -	Sex
Dum, Dum, Se' - - - - -	re'
Se' - - - - -	re'
Dum, Se' - - - - -	re'

Handwritten musical notation in a stylized script, likely representing the rhythmic patterns of the text on the left. The notation consists of various symbols, including vertical lines, horizontal lines, and curved lines, arranged in a vertical column. Some symbols are accompanied by small letters or characters, such as 'Sex', 're'', and 'Hwa'.

[illegible]

76

Dum Sek
Dum Se' - - - - - ke'
Se' - - - - - ke'
Dum Se', - - - - - ke'
Se' - - - - - ke'
Dum Sek
Dum, Dum, Dum, Se' - ke'
Se' - - - - - ke'
Dum, Se' - - - - - ke'
Dum, Dum Sek
Se' - - - - - ke'
Dum - - - - - Sek
Se' - - - - - ke'
Se' - - - - - ke'
Dum Sek Sek
Dum Sek Sek
Dum Sek
Dum, Dum Sek
Se' - - - - - ke'
Se' - - - - - ke'

[illegible]

Il est nécessaire de remarquer que quoique le nombre de ces durum Sex soit le même dans plusieurs durouls, ils diffèrent néanmoins entre eux par les —
 Valeurs des Notes qu'ils expriment. Par l'Und pas le.
 Vaudra Une Ronde, Tandis que l'Autre ne Vaudra
 qu'une Esplanche, Une Noix, ou Une Proboscée
 ce qui se connaît par le temps qu'ils mettent —
 à battre une Note, ainsi la Mesure Variera
 dans toutes ces Circonstances.

Lorsque quelqu'un parmi les Orientaux veut
 composer Un Air, Il faut qu'il choisisse entre
 tous les durouls mentionnés, celui qui —
 conviendra le mieux à son Air, pour qu'il en
 fonde base pour soutenir d'autres notes
 son Imagination lui fournira. C'est la
 mode dans lequel l'Air sera jeté, en sorte
 que l'Un paroisse avoir été fait pour l'autre,
 et se joignent ensemble. De là vient, —

78

Comme j'ay déjà dit, que la mesure des Orientaux
qui est fort bonne, leur fait l'office de papier note
et d'idéal mensure. Dans un concert il y a
toujours quelqu'un qui bat la mesure soit avec
les mains sur les Genoux, soit avec des petits
bâtons sur des timbales. Cela guide, et soutient
les Musiciens. Mais souvent les Grands Maîtres
parmi eux acquiescent tellement en jouant
cette mesure, qu'elle devient méconnaissable
aux autres: C'est est pas qu'ils s'en écarteront,
pas ils ne seroient pas estimables de ce côté là,
mais ils y mêlent tous les Agrements, et les
finesses de l'Art, qui est absent au Vulgaire,
et qui consistent dans certaines diminutions,
et certains accords harmoniques, que les
Orientaux ne savent pas mesurer. C'est dans ces
douces modulations, les gradations insensibles
d'un son à un autre par toutes ses parties,
que

Que la Musique Orientale excelle en trémolos.
 Du reste elle ne suit aucune Règle dans la
 composition. Elle ne distingue point le Ton
 majeur, d'avec le Mineur, ny ne fixe, comme
 la nôtre, un certain nombre déterminé de
 Dièses, de Bémols, ni de Bécars dans l'Allef.
 Les Orientaux ne trouvent tout cela qu'en
 l'estornant, et selon que l'Ouille, ou leur
 Gout les dirige. Cependant il est encore plus
 difficile qu'on ne pense de composer un
 Air, ou l'ukhoraf. j'ai parlé pour un Musicien
 du pays, (et pour un étranger), il y prétendrait
 en vain, au moins qu'un long voyage ne l'ait
 mis parfaitement au fait de la Musique
 Orientale, mais il n'y en a pas eu jusqu'à
 icy d'exemples.
 Ce qui rend la difficulté si grande, c'est
 qu'outre le talent que cela suppose, il faut

de plus savoir. Sous les Pachas qui ont été
faits, puis ne pas se remonter avec une dans
rien. Autrement l'on vous déclarera plagiaire
et le plagiat principalement en musique,
est le moins pardonnable, et plus rare
en Orient qu'ailleurs. Nous avons déjà
dit que les Musiciens ou les Oussouls obtiennent
comme le Cannevas, et le fond Dindja
sur lequel le Musicien doit travailler.
Or comme il n'y en a pas de ces Oussouls.
sur les quels il n'y ait eu déjà plusieurs
Pachas de Composés, il faut que celui
qui veut être Auteur trouve sa
mesure qu'il aura choisie. Il lui doit
les accords, les passages, l'harmonie, et le
sujet ne s'en semble point à celui qui
a été fait sur cette mesure, ou sur une
autre. Voilà jusqu'aux Orientaux

pourront la Dédicace. Mais au lieu d'en —
 trouver plus aujourd'hui qui composent, —
 et il suffit, pour immortaliser son Nom, d'avoir
 pu y reunir Un ou deux fois en la Vie.
 En effet la Carrière se bientôt fournie quand —
 Elle est enrichie dans des formes artistiques, que
 celles que s'est prescrites à elle-même la —
 Musique Orientale par les Oupouds, et
 les Torkibs qui sont encore Un autre type
 de Musique qu'on met en usage dans —
 les Aïres Orientales. Ces Torkibs ne sont
 proprement que diverses combinaisons de
 Sons Simples ou Composés, auxquels il a —
 plus aux Orientaux de donner des Noms —
 que l'on trouve partout, et qui servent
 à l'imitation. Le Nombre des Torkibs a toujours
 été en Augmentant, à mesure que l'on en
 imaginait de Nouveaux. Aujourd'hui il —

82

notifié à l'ingénieur dans trois ou quatre jours. Ce soir,
 si je puis m'exprimer ainsi, les magasins
 ou l'on prend l'effet d'un air. L'œuvre
 consiste plus qu'autre chose dans l'apostrophe et la
 symétrie de l'habillement. C'est la première
 chose que l'élève du Musicien qui compose
 ajoute ici, si vous voulez, un peu de travail
 et pas de tout une bonne mémoire. Le
 dernier Article n'est pas le moins essentiel.
 c'est, je le répète, la seule affaire au point
 d'écriture. Il faut que le compositeur ait
 ses idées présentes à l'esprit, pour ne pas
 tomber dans des répétitions dans un air —
 qui se divise quelquefois en cinq ou six
 parties, mais plus ordinairement en
 quatre, ^{ou} la première et la deuxième
 sont seuls, la troisième est la Mutarimé,
 la quatrième Mibaw hané میان خان et
 la —

La quatrième est la Sogni barò. a la
 suite de ces quatre parties il en vient assés
 communément une cinquième, qui n'est pas
 de l'Air proprement dit, qui n'en fait qu'une
 espèce de barò d'adieu. On la nomme Remai.
 Elle se peut la comparer aux Andriote,
 qui terminent les sonates italiennes. Elle est
 plus vive que la reste, et la mesure est
 l'ordinaire et différente de la précédente.
 C'est apparemment pour réveiller l'auditeur
 de l'ennui du sommeil que le
 charme de la Musique luy a faussé. La
 même chose se pratique avant de
 commencer un Air. On prélude par une
 sorte de Caprice qui s'appelle Passio
 Ce Caprice doit être sur la même ton
 sur lequel l'Air qu'on doit jouer

est composé, et ne servent qu'à faire de la musique
à celui-ci. Il n'est pas un seul Musicien -
de ceux qui sont réunis pour le concert,
tandis que les autres font une œuvre de basse
en soutenant sans discontinuer le Ton -
lequel le Taxid se fait. Et y en a qui
reussent parfaitement à ce Taxid, qu'ils
prolongent des heures entières, toujours sur
le même Ton, qu'ils produisent de la même
différence. C'est dans ces Caprices que la
goutte et le talent du Musicien se développent.
Il n'est pas gêné par la mesure, comme
les Poètes, pas le qu'il en peut changer -
à son gré, car le Taxid ne doit
suivre aucun des couplets dont nous
avons parlé.

Les Orientaux, au moins quelques-uns, peuvent

Ils ont fait sur la Musique une autre
 belle remarque que je ne dois pas omettre.
 Ils ont observé que l'homme n'étant pas
 toujours dans la même situation de
 dispositions naturelles du corps etant
 sujettes à beaucoup de variations, il
 falloit assigner la Musique pour
 nous toucher d'avantage, et nous être
 plus agréable d'accommoder s'il étoit
 possible, à la diversité de nos penchans,
 et aux situations différentes dans les
 quelles nous pouvons nous trouver.

C'est pourquoy ils ont divisé pour les Sonnets
 en quatre classes; la 1^{re} est pour le
 lever du soleil, la 2^{de} pour le
 coucher du soleil, ou deux heures avant-midi,
 la 3^e pour le dyner, ou trois heures après

86

Midy, etc. Enfin, pour le caté ou quelque —
temps après le soit couche. Les Grands Musiciens
se reglent sur ces divisions, et quand ils jouent
dans Des concerts, ils observent de choix des Airs —
qui sont faits sur les sons qui répondent —
au temps présent ou ils jouent.

Je ne voudrais pas aussi que toutes ces —
observations fussent dans la considération
exactitude; Mais il est néanmoins constant,
et la raison jointe à l'expérience la preuve
que nous sommes affectés d'une façon dans
un moment et d'un autre dans le moment
suivant. C'est pour le chef-d'œuvre de la —
Musique, si à travers les Régularités, et —
l'incertitude de nos Pensées, elle —
savoit toujours saisir celui qui nous —
entraîne.

Intraine Actuellement, pour nous y conformer.
 Ce savoir portet la perfection de la Musique
 aussi loing qu'elle peut aller, et elle ne manquera
 jamais de produire son effet. Mais c'est un
 projet impossible, je crois, dans l'exécution,
 et tout le monde dont on peut faire la
 venue bonheur aux Orientaux, c'est d'en
 avoir en l'idée, ce qui supposeroit en eux
 Une connoissance profonde, et une
 étude réfléchie des Passions humaines.

Quoique nous n'ayons rien dit
 jusqu'icy de la Musique Vocale, ce que
 nous n'avons spécialement parlé que des
 Instruments, cependant on doit appliquer
 à celle cy tout ce qui a été rapporté de
 celle là, par ce qu'en effet l'une est autre
 ne sont absolument qu'une seule et

Même chose. La Voix accompagne l'instrument,
et l'instrument à son tour suit d'accompa-
gner et à la Voix. Tous deux doivent être
à l'unisson, et ne point faire une partie
différente. Il ne faut pas que la Voix se
laisse couvrir, mais elle doit prendre
garde en même temps de dominer, car
les instruments la trahiraient infailliblement
aux oreilles des Auditeurs.

Le chant des Orientaux n'est pas si
crié de qu'on le croit; il est plus simple et
plus naturel, sans être plus disgracieux
leurs chansons, pour la plus part en vers,
dont l'Amour est le sujet principal.
Nous en avons notre Une ou deux —
pour en donner seulement une idée.
Ces qui font profession de chanter —

s'appellent Hanende qui proprement en Persan veut dire Luteau. Il s'en rencontre parmi ceux là qui ont de très belles Voix, dont ils ne sont redoublés qu'à la harpe, et sans l'Arsoi acbeté au poia qu'elles s'acquiescent ailleurs. Ce n'est pas même tant les Voix fines et douces, qui sont estimées en Orient, que celles qui sont fortes et sonores, et ~~qui~~ atteignent jusqu'à la plus haute Ocrase.

Pour finir tout ce qui regarde la Musique Orientale, il ne me reste plus qu'à parler des effets prodigieux, que les Orientaux attribuent à cette même Musique.

C'est le seul Art il peut être en quoy ils soient bien d'accord avec nous. Car que de Miracles n'attribuons nous

par moi-même à cet ardisin, et combien
n'en opère-t-il pas effectivement tous les
jours? Il y a aussi un qu'on en soit
instruit, et les livres sont là dessus d'une
infinité de faits curieux. C'est pourquoy
je ne m'occuperay pas beaucoup du ~~monde~~
ce chapitre. Je me borne à un tableau
je vais raporter. On n'est pas qu'on n'est
ny j'ay plus digne d'être lire, mais c'est
que j'ai trouvé dans un petit traité
de Musquin Turque, dont j'ay tiré quelques
lumières. Je ne feray que traduire
l'histoire qui y raconte.

Dans le temps que vivoit le Grand Musicien
Sophi-edou, abd-ul Mehem, Tous les
Magistrats et les ans de la Ville du faide
Résolurent

Résolurent d'en bannir la Musique, —
 comme une chose plus pernicieuse, —
 qu'utile à l'Etat et au Gouvernement.
 Le Sultan d'Egypte qui regnoit alors, y
 avoir acquiescé, et déjà l'Arrest alloit
 être prononcé, lorsque Ophi-Edin
 informa de ce qui se passoit, et se rendit
 chez le Sultan, qui représenta le Tort qu'il
 alloit faire à lui et à tous ses Sujets,
 en leur ôtant un Art aussi agréable —
 et aussi innocent, et tâche ainsi de —
 détourner le coup fatal qui menacoit
 la Musique, mais voyant que l'Empereur
 ne se rendoit pas encore à ses raisons, et
 paroissoit inébranlable, Prince, qui —
 dit-il, Je ne m'oppose plus à la résolution
 que Vous avez prise, et je souscris à —

l'assurance que vous voulez porter. Pourvu
que je vous demande en grâce, et de ma
part, et au paravant de vous rendre témoin
des prodiges qu'enfant la cheville.
Donnez ordre qu'on garde quarante jours
un chameau sans boire, et qu'après ce
temps expiré, l'on amène le chameau en
votre présence, que d'un côté on lui
présente à boire, et qu'en l'autre on lui
soit permis de chanter une chanson de
ma composition. Si l'Animal plus
occupé du plaisir que l'on lui cause la
Musique que de la soif d'avant, qui
le tourmentera, oubliera l'affaire, pour se
que les accords de l'air, ne fassent rap-
porter-il pas que les ennemis du monde de cet Art
en reconnaissent la beauté, et la puissance.

Si la Contrainte arrive, j'en ai plus aucun
droit de répression, et la Musique —
me fera à tout le rigueur du sort qu'on —
lui fera subir.

Le Sultan consentir à cette proposition, —
et sur le champ ordonne à son gendre —
laine Un de ses chameaux quarante —
jours sans boire et pour qu'il n'y ait point
de peur, il propose des gens, qui auront
soin de veiller à l'exécution de ses ordres.
Quand les quarante jours seront —
écoulés, on amène le chameau. On —
remplit d'eau un grand bassin, qui
étoit au milieu de la foule, on le chameau
étroit. Le Dromadaire ne vit pas plutôt
l'eau qu'il s'élance de la main de —
celui qui le retenoit, tient pour tout d' —

gh

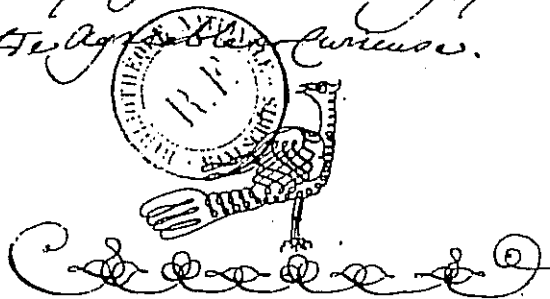
Au Lapin. Dans le même moment Sophie
édifiait enrouée un air admirable. Aux —
accens de cette voix enchanteuse, l'Animal
qui étoit au bord de l'eau, prêt à sauter,
se siffla, s'arresta tout à coup, pour entendre
les sons mélodieux qui frappaient son —
oreille. Le musicien cessa, le chameau —
se mit à boire, il recommença, l'Animal
^{se retint} se retint. Ce prodige se répéta plusieurs fois
et saisis d'étonnement tous les spectateurs
le Roy lui-même, qui du haut d'une —
tribune, avoir été témoin de ce spectacle
fut ravi en admiration, et ne put —
s'empêcher de donner des éloges au —
Musicien, et à la musique, à la —
quelle il fit non seulement grâce, —
mais qu'il voulut encore que ses Sujets

Cultivassent autant et plus que les autres
Arts.

C'est là tout ce que j'ay pu le plus utile
à savoir sur les différents points qui
concernent la musique Orientale. Mais —
Il s'en faut pour tant beaucoup, que
j'aye épuisé la matière. Si quelqu'un —
Vouloit approfondir davantage ce sujet,
que je n'ai fait qu'ébaucher, Il y auroit
encore une infinité de choses à dire.
pour moy je ne me suis attaché qu'à —
l'Essentiel, et à la simple substance;
d'ailleurs, j'en ai prétendu donner qu'une
idée, je ne l'ay point traitée d'autres plus habiles —
que moy, qui voudroient suivre le plan
que je leur ai tracé, l'alloient de plus —
en plus remplir. De moi-même j'en ai —

96

Choisirai bien de démenager de mon travail, si
je puis contribuer à leur succès.
J'ajoute à ce petit Traité une notice abrégée
de quelques instruments, dont l'on voit —
aussi les Planches dessinées. Les Personnes
qui auront été enlevées par là, ou qui en
auront eu des relations fidèles, connaîtront
déjà pour ces us instruments, et n'ont
pas dans le cas d'être instruits. Mais —
comme le plus grand nombre en Europe
n'en a point d'idée, je me flatte que —
celle que j'ai voulu donner, pour leur —
être agréable, leur sera.



ب

201

98

Différence des deux précédentes est appelée Daoud,
le son en est moins aigu, que celui de l'U.
et de l'autre, et la longueur Un peu plus
grande.

Toute sorte de Nei a la même figure
qui va en diminuant, telle qu'elle est
représentée dans la première Planche. Les
divisions que l'on y voit, ne sont rien autre
que les sections des Neuds, que l'on pour-
rait de fil d'or, ou de métal, pour faire
disparoître les inégalités du Roscan, et
le rendre Uni. Tous les Neis, quel qu'ils
soient, sont pesés de Sept Fous (x) à une
certaine distance des Vides des autres, mesurés
sur la longueur de l'Instrument, et

(x) il faut en ajouter une autre espèce plus
petite, qui s'appelle Ginist. celui là a huit
toises, dont le huitième, n'est pas sur le même lig-
nement que les autres, mais un peu plus de force.

Dans la même proportion, qui a été observée
dans la figure. (cy représentée.

Les Sons commencent par Qart ou Sol, qui se --
forme en soufflant à trois bouches; puis
en ouvrant le pt. Thow à compter par l'extrémité
inférieure, c'est Duguiak ou La, le 3^e Syquish
ou Si, le 4^e Tiborequish ou Vt, le 6^e --
Nevay, ou Qa', et le 7^e qui est en dessous --
Un peu éloigné des autres, c'est Stupingy,
ou mi octave. Le 2nd et le 4^e Thow servent
à faire les demi-Tons, tant dièzes, que --
bémols, et sont à peu près, ce qu'est la clef
à la flûte.

L'extrémité supérieure du Nèi, ou est --
l'embouchure, et une pièce rapportée de
forme, ou d'ivoire, dont la figure imite
en sa dehors celle d'un ^{co} cornet d'orgue.

L'Antérieur en est creusé, et forme pareillement
 la même figure, mais plus petite que la
 première, et creusée en un sens contraire,
 en sorte que la section AB, D, C , du fût
 latéral, soit de l'arc au fût intérieur, et
 qui est coupé en dedans aux points D, E, F ,
 de la base du fût latéral. Ces deux fûts —
 formés par le même solide, et de hauteur
 égale, sont entre eux, comme leur base,
 et les cercles qui pour leur base, sont
 les diamètres. Or pour savoir maintenant
 de quel diamètre est la section du
 fût intérieur. prenons le diamètre D, F
 de la base D, E, F , et le diamètre AC . —
 de la section AB, D, C , qui est aussi diamètre
 de la base du fût intérieur, Nous aurons
 cette proportion $DF : AC :: AC : x$. ou au
 quatrième

Quatrième Terme. Or $DL = 16$ lignes, $ABC = 9$ lignes, donc $\frac{16 \cdot 9 \cdot \frac{159}{16}}{16}$, on trouve g est au quaranté du moyen divisé par le premier extrême. Or le quaranté du moyen ou de $g = 81$, qui divisé par $16 = 5$ et quelque reste, qui est le Valant de x , on a quatrième Terme de la proportion continue. —
 L'ouverture intérieure du nez, n'est pas —
 donc que 5 lignes et quelque chose de —
 Diamètre, tandis que l'externe en —
 aura neuf, et celle là n'augmente pas et —
 ne diminue pas qu'à proportion de g . —
 L'Augmentation ou de la diminution —
 de celle g , qui se offre souvent quelque —
 fois dans les deux, jusqu'à dix lignes. —
 L'on peut juger de là quelle doit être la —
 Différence de l'embouchure. Il faut —

Souvent soufflés des Anses intimes, pour le
bien attraper; et encore cela n'est-il donné
qu'à des poumons extrêmement forts et
vigoureux.

Le Kéi est le principal instrument des
Orientaux. C'est la sonne que s'accordent
tous leurs instruments, car celui ne peut
s'accorder à aucun, parce qu'il n'ayant
pas le avantage de nos flûtes à doigts —
Moriwau, il ne peut ni s'accroiser, ni
s'allonger, et conséquemment les sons ne
se suivent pas, ni, baines. Le Kéi
qui donne l'Amila dans nos concerts, —
ne peut s'accorder avec le Kéi, à moins de
le faire tout entier. Mais c'est un
instrument dont les Orientaux ne
font pas usage, par ce qu'ils ne sauraient
faire.

faite de ces us les diminutions de son, dont
nous avons parlé.

L'Épave du Néi est ainsi anciennement
l'épave. Foueddin sur nommé Atthas ...

Auteur de plusieurs beaux ouvrages
Perans, dans son livre intitulé Mantix
Uttair, ou l'histoire des Oiraans, en
fait remonter l'origine jusqu'au
temps de Mahomet. Il dit que le
Prophète de la loi Musulmane,
Ayant confié à son gendre Ali Ousset
sur lequel il eut avoir adonné un
silence rigoureux, celui-ci se trouvant
au bord d'un puits, penchant la tête
pour y regarder, reprit au même temps
les paroles mystérieuses que Mahomet
lui avoir dites. Il ne voyoit pas pour

111A

Cela avait violé les ordres que lui avaient
été intimés, puisqu'il n'avait en aucun
semoir; mais Dieu qui voulait de cela —
l'indiscrétion d'Ali, fit croître au pied —
de ce puits l'herbe de roseau d'une
hauteur prodigieuse. Un Berger qui
se promenait en cet endroit, trouva
l'extrémité de cette canne, profita
du piquet. Mahomet ramenant
un jour ce Berger, qui soufflait dans
son baluchon, fut fort surpris d'entendre
les paroles qu'il avait écrites à Ali, et
que le roseau avait dû souffler dans —
Berger aperçut de lui-même. Il en fit
de grandes reprimandes au Berger,
qui protesta n'avoir dites paroles —
qu'il n'avait pu voir regardées. Le —
prophète.

Prophète alors luy fit connoître le Miracle
 que Dieu avoit opéré, pour le punir, et
 est li donna ses peccés, en demandant pardon.

Depuis ce temps là les Roseaux ont
 été très en honneur parmi les Mahometans,
 qui s'imaginent par là qu'ils répètent
 toujours les paroles d'après de Mahomet.
 On en fait la matière d'un Traité, qui luy
 même est devenu par là un Instrument
 consacré à la Religion, et la sujet
 d'une très belle Morale, qu'on enseigne
 par l'explication mystique qu'on en
 fait. Le Reshadi de Galaladdin ne
 roule tout entier que sur cet Article et
 les Des vices, dont la fondation est de
 tout mal au Soudukaï, On vne
 extrême Vénération pour ces livres

106

Je n'en offre les regards personnellement
donc l'air est un des grands dans
deux durs.



Le Tambour

طنبور



Le Tambour est après le Né, l'instrument
le plus estimé en Orient. il paraît ^{même} devant eux
pour l'Antiquité; car s'il en fait friser les
Orientaux, qui sont les seuls, carant, qu'on
a vu pour citer, ils l'ont rendu philosophes —
Platon, qui selon les poètes doit parfaitement
les connaître, et qui fut le Juvenal de cet
instrument sur lequel il joua plusieurs
fois, qu'il avoit composés lui-même, et
qu'on prétend s'être conservés jusqu'à
présent. plusieurs Musiciens Orientaux
se vantent de savoir ces airs, dont ils
sont fort jaloux, et qu'ils ne communiquent
à personne. Mais il me parait difficile,
en supposant même que Platon, citant

Au grand Musicien, qu'on leur a fait —
 passer, que les Aïeux qu'on leur attribue,
 aient pu parvenir jusqu'à nos jours —
 et si des ouvriers, parmi des peuples, qui n'ayant
 point l'usage des lettres, n'ont pu les —
 transmettre, que par une tradition non —
 interrompue. D'ailleurs les Orientaux qui
 soutiennent qu'il y a encore aujourd'hui
 des Aïeux de Platon, disent en même temps —
 que le Pambou qui a été de son invention,
 s'est perdu pendant une longue suite —
 de siècles, et n'a été retrouvé que vers
 les commencements de l'Égée par un —
 nommé le travail de chis et qui en a —
 montré l'usage, et les ramène en usage.
 Or n'est-ce pas plus probable —
 qu'on en ait conservé l'usage, et l'usage

Pharow, qu'on dit, qu'il est difficile de
ne pas perdre, ou oublier, sans l'aide
des notes. quoiqu'il en soit, l'air des
Océaniques dans l'air spirituel, je pense
à l'Examen de la Tambour.
La matière de ce costume est d'un bois
ordinaire. La faïence qui représente une
Hémisphère creuse en dedans, doit être
seulement de sapin, bien sec et dur.
Il est couvert par dessus de deux Ais collés
ensemble, et sans aucune ouverture.
La longueur du manche est formellement
de trois pieds en viron, et le diamètre
de la faïence de dix à douze lignes.
Quand on veut orner ce costume —
on le revêt de noir, de rouge, d'ivoire,
de lames d'Argent ou d'Or.

111

Le Tambour a huit cordes, mises deux-
à-deux, comme on peut le voir dans
la planche 2^{de}. Elles sont toutes de fil de
soie, hormis la dernière qui est de métal.
Une seule hors de l'instrument.
Les quatre premières cordes qui sont plus
fines que les autres s'accrochent au Nas
ou ra Berava, les deux suivantes plus
grosses se montent à Ut, ou Sesaguiak
et les deux dernières à Duguiak, ou la.
L'Utilité de ces doubles cordes, cordes
rendre la son plus plein, et plus
harmonieux. On se sert pour pincer
les cordes d'une lame (ou) de corne
d'écaillé de tortue, qu'on appelle triorab,
et que l'on tient fort fort, entre l'index
et le doigt du milieu, et de la pince qui

Soutient la main gauche pendant le —
 temps la doit parcourir rapidement toute —
 la longueur du manche, c'est pourquoi —
 elle ne doit pas être pesante, mais légère,
 et de bois dur & fréquent usage d'exercice.
 Nous avons déjà dit quelques choses
 sur la division des manches. Tous les —
 tons et demi tons y sont marqués chacun
 séparément, et de façon qu'on ne peut
 point les confondre l'un avec l'autre.
 Mais pour ne rien laisser à désirer au
 lecteur qui entendra la langue, nous
 avons écrit vis-à-vis chaque division qui
 s'appelle Perdels le nom que le Perde
 porte, et qui lui a été donné par les —
 différents musiciens. Ces noms ne sont
 écrits qu'en caractères vulgaires, —

102

parce qu'ils signifient rien par eux-mêmes.
On n'a pas voulu charger la Plaque —
de trop d'écriture.

Les Tons vives et Principaux sont
marqués vis-à-vis les grands intervalles,
et en plus gros caractère. Ceux-là ne
varient point; mais les Demi-Tons ne
sont pas les mêmes dans la gradation,
et la dégradation. C'est pourquoy du
côté gauche de l'Instrument sont marqués
les noms des Petits quand on va en
montrant un plus haut Ton, et du côté
droit, quand on descend à un plus bas.

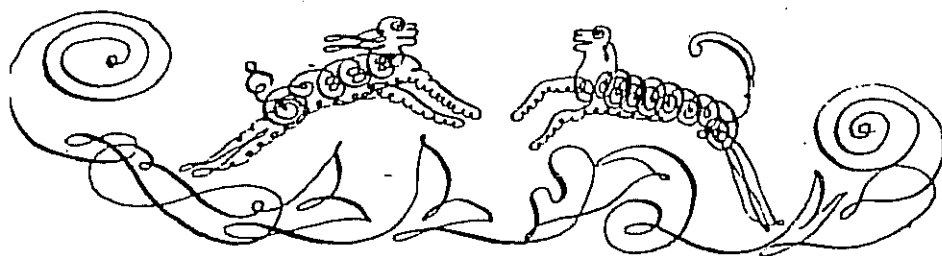
Il n'est en un mot à remarquer de même
que de nos Demi-Tons qui sont censés —
Dièses ou Bémols, selon qu'on compte
de haut en bas, ou de bas en haut. —

Il s'agit de la supériorité de deux à une seconde
 fois ici, après l'avoir fait ailleurs, la base —
 des principales sons. Il suffit seulement
 de savoir comment ils se forment. Le Re'
 ou le iquich se fait en pinçant les deux
 premières cordes, sans y mettre le doigt.
 L'Abyran ou mi en pressant le doigt
 sur le 1^{er} grand interval, vis-à-vis la
 ligne ou le bord de l'entre-corde est usé,
 et ainsi des autres, en observant toujours —
 la même chose, c'est à dire en suivant, par —
 le doigt, la ligne horizontale qui —
 est tracée à chaque division du manche.
 Ces divisions ou cordes, sont faites au —
 nombre de Thracie, et il n'y a que les —
 tambours sur lequel on joue les biens —
 fait et distinctement toutes. c'est en qu'on

114

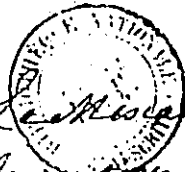
Ces instruments sont agréables mélodieux —
délieux même, mais cependant pour plaire —
Il faut qu'il soit tenu d'une main habile.
Ainsi, certaines délicatesses, certains agréments
qui viennent de je ne sais quelles vibrations
composées, quels doigts experts forment
en obligeant, ce qui flatte doucement
l'oreille. Le Prince de matines de Fontenay
faisait pas ses talents pour la Musique
s'est encore rendu célèbre par sa dextérité
à jouer du Tambour. L'Empereur aimait
sous lequel il vivait, en faisant de jolies
choses délicates, tant qu'il l'a emporté de
sa personne. Son successeur qui règne
aujourd'hui ne fait pas moins de cas
d'un instrument célèbre dans le même
instrument. L'histoire de ces musiciens
est...

N'est d'autant plus grand, qu'il est reconnu
 par Un Empereur, tel que Sultan Mahmoud,
 qui possède parfaitement la Musique, —
 et qui dit-on, dans les Concerts qui se —
 donnent à son Palais, se plaît à —
 battre lui-même la mesure.



Der *Essai* von Charles Fonton

Le Misal Illico



Le Misal n'est pas un instrument d'une
présentation nouvelle. il a été connu des
Anciens, qui l'ont spécialement consacré
au dieu Pan. Et le même pour Virgile est
parlé dans un de ses éloges, et dont Pline
avait déjà parlé devant eux. celui-ci leur
donne sept tuyaux, et un la langue. Mais
aujourd'hui le nombre en est augmenté
jusqu'à vingt-deux, ce qui fait en tout
trois braves.

Les tuyaux de Canne de Jone sont joints
à l'un et l'autre non plus, avec de la cire.

(*) Et miti disperibus septem Comparsis licetis
fistulas. — — — — —

(*) Pan primus calamos ceteros conjungit et plures
instituit. — — — — —

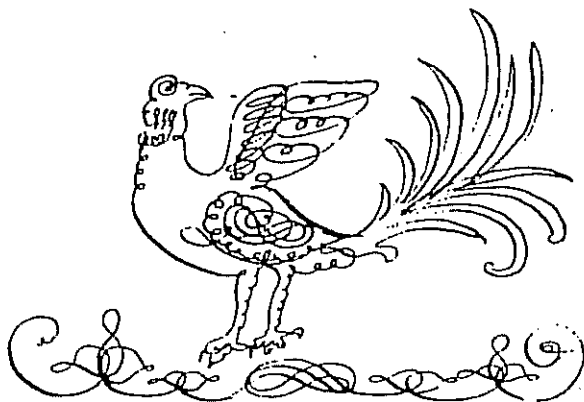
comme dit Virgile, et puis avec de la colle forte
 creusées. Dans un morceau de bois plein
 d'arc, qui leur sert de base. Il est très-quelques
 le fond de chaque tuyau, il y a deux ou trois
 de filer, qui sont bombés exactement les
 Pores, pour empêcher qu'elles soufflent
 s'échappent. Par là on voit à quel point
 explique Virgile. quoiqu'il en soit, il n'y
 a point de lieu de doute qu'elles soient les
 mêmes fort bien. L'Étymologie du
 nom Arabe est en effet d'un verbe
 qui veut dire froter, parce qu'il faut
 il faut froter les lèvres des dents quand on
 j'ouïs, et c'est ainsi l'expression du Poète
 Latin ————— calomistivina
 Chaque tuyau de nicaï fait un
 son différent. Le 1. est le plus haut, le 2. est

Ashirion, le 3.^e Anak, et ainsi de suite —
 jusqu'au dernier. Il n'y a aucun Sureau en —
 particulier destiné pour les deux Sours. Il faut
 que celui qui joue les Sours, en remplisse au —
 plus ou moins le Sureau, ce qui demande
 beaucoup d'Art, et une grande pratique, afin
 de ne point souffler à faux, et ne point être
 le son important. Quelque fois pour qu'il n'y
 ait de difficulté aux moments, l'on a —
 de petites bales de Sours que l'on jette dans
 le Sureau, ou si il y a pas de. Un Sémol a
 fait, et que l'on retire ensuite. cette balle
 qui doit être d'un moindre diamètre que
 le Sureau ou l'Allet, l'aine ou le Sureau
 autour des Parois du Sureau, par où —
 l'air peut passer sans soulever la balle de
 Sours, qui n'est point un corps électrique —

Amortit le report de l'Air, qui vient frapper de son
 en diminuer les Vibrations, et rend le son moins
 aigu et moins aigu. Et l'effet dépendant de ce
 en plus grande partie du souffle du joueur
 dont l'Art supplée toujours au reste. Il en
 faut beaucoup pour faire sentir cette grande
 quantité de petites Sons, et de modulations,
 que les Chinois ont dans leur Musique.

Il y a des miscats de deux différentes -
 Grands. Le 1^{er} se appelle Chak Mansou,
 et l'autre Kutou Mansou. Le premier -
 a plus de Juyaux que le second, et les
 Juyaux en sont plus grands, ce qui en
 rend le son plus grave et moins haut.
 L'on fait cette distinction dans les deux -
 Instruments, qui sont la même, et
 le miscat, afin de faciliter le chant qui
 doit

Doit les accompagner, et qui souvent dans
 plusieurs personnes, ne peut point atteindre
 jusqu'au Son du Luteux Mansou, mais
 qui suit toujours aisément le Son plus bas,
Du Chak Mansou. Les Justitiers à l'Ordre
 qui baissent et haussent à volonté ne sont
 pas aïoï distingués en deux classes. La
 Raison en est évidente.



Der *Essai* von Charles Fonton

Le Violon

کمان


 Les Anciens ne connoissent aujourd'hui l'usage
 du Violon; plusieurs même en jouent avec
 bien à leur goût. Le héros de leur Musique, le
 premier Musicien de la Cour Ottomane, le
 fameux Grec Georges qui jouit de tous les
 instruments, entre les mains duquel, selon
 le langage de ses compatriotes, la matière
 la plus ingrate, le corps le moins harmonique,
 devient son oreille, Georges dit, je n'ai établi
 surtout sa réputation par les Accords touchés,
 de son Violon d'Amour, que Roxoune n'a voit
 su manier avant lui, et qu'il a le premier
 introduit parmi les Orientaux. Mais il
 n'est le seul qui y a réussi, et il n'y a pas

124

même d'apparence, qu'à près lui, personne
autre s'y attache, parce qu'on General tout
ce qui est Violon franc, n'est pas trop estimé
en Orient, et on ne l'entend gueres ailleurs -
qu'aux Guingettes. On fait beaucoup plus
de Cas du Violon du pair, appelé Keman
qui ne ressemble point au nôtre, mais qui
en rien, et dont la figure même est tout
à fait différente. (Voyez planche 4^e)
Il est fait de plusieurs morceaux de divers
matériaux. Le principal est la plus essentielle,
qui est ce qu'on appelle la bois du Violon du
Violon, c'est une Coquille de bois qu'on a -
Vindé, et qu'on a bien sèches. Les
Coeux Coquilles sont plus ou moins grandes,
selon la grosseur du fruit. Elles en ont
jusqu'à trois pouces de diamètre.

l'ouverture, que l'on y fait pour la Vinda, —
 qui est très large dans toute sa circonférence,
 se couvre d'une peau de Vepia, fine et trans-
 parente. Du côté inférieur du falo, se trouve
 de l'ouverture supérieure, il y a des petites —
 fentes, qui sont comme les rayons d'un disque,
 et qui servent d'ouïes au Diolo. L'on —
 emploie aussi quelques fois au lieu de falo —
 un perira Calabareno, bien des fois,
 que l'on tire de la forêt du falo, pour —
 l'en travailler de même. Les soras de Diolo
 sont à beaucoup meilleur marché, mais —
 ils ne valent jamais rien, et ne peuvent servir
 que pour des autres.

La Menche ou la Poutche du Koman, peut —
 être de toute sorte de bois indifféremment.
 Le sapin est le meilleur. On le taille en rond —

126

comme un bâton, et on le travaillait
 Mais il est plus gros par le haut, qu'au
 le bas où il est plus fin au milieu au moyen d'un
 barre de fer ou de l'ivoire, qui traverse
 de part en part en forme d'arc et sort
 à l'extrémité de plus d'un demi-pied.

L'extrémité supérieure du manche
 est terminée d'une pomme d'ivoire ou
 de bois de poivre, et on y enroule
 d'un fil de laine pour les bevilles qui
 sont fort grosses, et ont beaucoup plus de
 prise que les autres. Il n'y a que trois
 bevilles, par ce qu'il n'y a que trois fers
 dans le violon, qui portent sur un
 chevalier, posé dessus le pied de l'enfant
 fort près du manche. Les fers ne
 doivent pas être de boyen, mais de

Soyez surs. Voici le manière de les faire.

Il faut prendre du soya blanche, —
cutter, et qui n'ait point eu d'autre —
préparation. On choisit les fils les —
plus fins, et les plus déliés, pour en faire —
trois chevaux semblables pour chaque —
bord. Les trois chevaux se tordent —
d'abord séparément de gauche à droite, —
et puis tous ensemble de droit à gauche. —
Le calibre de chaque bord ne devient —
pas être le même, le nombre des fils —
qui les composent n'est pas non plus —
égal. La première corde qui est la —
plus grosse, doit avoir 204 fils, 64 —
pour chaque cheval. La seconde —
126, 42 pour chaque cheval, et la —

Troisième 48. a 16. 2. Les deux cordes, les fils -
comme nous avons dit, doivent être fort
subtils, bien serrés, et rectes, afin que les
cordes n'aient qu'un grondeur convenable
et ne soient point sujettes à se défilées,
ni à rompre aisément. Elles sont attachées
au bas de l'instrument à trois petits
crochets qui les retiennent.

Dans la Violoncelle Orientale, il n'y a que
deux cordes qui s'accordent pas qu'on
qui sont la 1^{re} et la 2^{de}. La 1^{re} est
montée à Requich ou Re, et l'autre
à Dugrich, ou La. La 3^e ou la 4^e est
accordée à l'octave de la 1^{re} ou de Re.
La 4^e corde qui leur trianguet, est
le Soudou.

En général les cordes de Violoncelle, ont

pas le son aussi fort, aussi plein, ny aussi —
 gay, que les autres. ils demandent beaucoup —
 de délicatesse, et ils veulent être joués avec —
 une grande perfection pour plaisir. On —
 joue le Média et le Vaudoua guote mieux,
 qu'un Reclut, qui corche l'oreille.
 Les Bretonnaux jouent leur Violon, à peu
 près comme nous jouons nos basses.
 Ils sont assis les Jambes Croisées, et tiennent
 le frottement tout droit, qu'ils appuyent
 seulement par le morceau du pied, qui —
 passe par en bas, et qui sert de pater. —
 On peut s'en convaincre en jetant les —
 yeux sur le planche 3. ou l'on a pris —
 soin de représenter une assemblée de —
 quelques vieillards qui jouent de l'un
 d'un des frottements dont nous avons —
 parlé.

parlé. L'Archevêque de Violon ne dit pas
du tout, si ce n'est qu'il n'a point cette
Demi-Roue, appelée la Stanne qui sert à
retenir les Crins dans une tension égale.
C'est la main qui fait un officier, et qui
tient les filets, parés à un anneau aux
deux extrémités du baron.

Voilà quels sont les Principaux Instruments
dont on fait usage en Orient. Ce n'est pas
qu'il n'y en ait encore quelques uns, qui ont
pu être décrits, tels que le Sarrabou de
Bergwa appelé Daise, le Paltetion, et
plusieurs autres qui entrent dans la
musique guerrière, mais les plus estimés,
sont les quatre dont nous avons parlé,
et dont nous avons tâché de donner
l'idée la plus juste qu'il nous a été possible.

possible. Comme la Marise était absolue.
 Didattique, elle n'a pas été susceptible de
 beaucoup d'agrémens pour le style, et
 l'expression. C'est pourquoy je me flatte
 que le lecteur indulgent, satisfait du
 fruit de cet ouvrage, ne s'acharmera pas
 à chercher des fleurs dans un champ stérile
 et aride, et qu'il pourvoit s'en faire
 il ne blâmera dans ce petit ouvrage une
 sorte de sécheresse, inséparable des Sujets
 de cette espèce.

FIN



*Kommentiertes Verzeichnis
der Namen und Termini in Fontons Text*

1. Personennamen.
2. Völker, Länder und Orte.
3. Türkische Termini.
 - a) Allgemeines, Fachwörter der „Komposition“ und der Formenlehre.
 - b) Ton- und Makambezeichnungen.
 - c) Metrische Terminologie.
 - d) Instrumente, deren Teile und Zubehör.
4. Europäische Musikinstrumente.
5. Buchtitel.

Die Seitenangaben beziehen sich auf die Originalpaginierung des Manuskriptes.

1. Personennamen

AHMET III: seine Regierungszeit war gekennzeichnet durch eine „große Zahl berühmter Musiker“; er favorisierte „Demetrius de Cantimir“ 33-34, 114
 = Ahmed III. (reg. 1703-30), als Förderer der Musik auch genannt bei MURAT/ADELBURG (s. Anm. 58) S. 43, vgl. ÖZTUNA (s. Anm. 26) Bd. I, S. 17; UZUNÇARŞILI (s. Anm. 36) S. 94, 99-100.

ALI: Schwiegersohn des Propheten, wiederholte gedankenlos über einen Brunnen gebeugt „geheimnisvolle Worte“, die der Prophet ihm unter dem Gebot des Stillschweigens anvertraut hatte. Ein aus dem Brunnen wachsendes Rohr, von einem Schäfer zur Flöte geschnitten, brachte in Gegenwart des Propheten statt Tönen dieses Geheimnis hervor. Ali bereute, und die Rohrflöte war entstanden 103-105

ALI natif de Chiraz: entdeckte zu Beginn der Hiğra die Langhalslaute *tambour* wieder, die, von Platon erfunden, zwischendurch in Vergessenheit geraten war 108

ARAB-OGLOU: ein „Derwisch“, Musiker z. Z. von Fonton, recht gut in Theorie und Praxis 35

= ‘Abdürrahmān Bāhir Efendī ‘ARABZĀDE, Dichter und Komponist, Imam und Prinzerzieher unter Ahmed III., gest. am 26. 7. 1746, nach ÖZTUNA (s. Anm. 26) Bd. I, S. 3.

CANTIMIR, Demetrius de: Moldauischer Prinz, einer der bekanntesten Musiker unter Ahmed III., Verfasser mehrerer *airs turcs*, die man noch z. Z. Fontons „mit Vergnügen“ hörte. Er spielte *tambour* und hatte ein besonderes Talent „pour les accords“ (S. 35), eine Kunst, die sich zur Zeit Fontons verlor in einer „confusion d’instruments sans accord“, wie er den Europäer urteilen läßt (S. 3). Nur der Grieche Georges (s. u.) habe noch einmal auf die „accords touchants de son violon d’amour“ (S. 123) seinen Ruf gegründet. Cantimir schrieb eine Geschichte des Osmanischen Reiches auf Latein, die ins Französische übersetzt wurde und in der er sich „den Ruhm zuschreibt, die Notenschrift in die orientalische Musik eingeführt zu haben“. Fonton, der von dieser Notenschrift nichts gesehen hat, zweifelt (mit Recht) daran, daß es sich dabei um europäische Noten gehandelt hat . . 4,34–35,114

= Dimitrie CANTEMIR, türk. KANTEMİROĞLU, geb. am 26. 10. (5. 11.) 1673 in Silişteni (Moldau), gest. am 21. 8. (1. 9.) 1723 auf seinem Besitz Dimitrovka in der Ukraine. Sohn des *Boğdan beyi* Constantin (im Amt 1686–93). Er wurde 1687–91 und 1693–1710 in Istanbul ausgebildet, u. a. in Musik an der *meşhâne* im Saray. Im Jahre 1710 von Ahmed III. als Fürst der Moldau eingesetzt, paktierte er mit Peter d. Gr. (Vertrag vom 13. 4. 1711) und mußte nach dem verlorenen Pruth-Feldzug nach Rußland fliehen. Dort entwickelte er eine reiche Tätigkeit als vielseitiger, international anerkannter Gelehrter (1714 Mitglied d. Preuss. Akademie in Berlin). Zu seinen Werken, soweit sie türk. Geschichte und Musik betreffen, und einer Auswahl von Quellen und Studien zu seinem Leben und Werk s. o. Anm. 27–31. – S. ferner SULZER (Anm. 73) Bd. I, S. 443–444, 447; Toderini/Hausleutner (Anm. 56) S. 242; Murat/Adelburg (Anm. 58) S. 43–44, 74; Uzunçarşılı (Anm. 36) S. 110–112.

FERIEDDIN (sic) surnommé ATTHAR: läßt in seinem *Manṭik-Uttairi* die Rohrflöte zur Zeit des Propheten entstehen 103–105

Die Legende steht nicht im *Manṭik al-ṣayr* des FARİDADDİN ‘Aṭṭār (geschrieben 1187).

GELALEDDIN: schrieb sein *Mesnevi* zum Ruhme des Rohres, aus dem die „der Religion geweihte“ Rohrflöte geschnitten wird 105

Eine Reminiszenz an die ersten 17 Verse des *Maṭnawī-i ma‘nawī* von ĠALĀLADDİN RŪMĪ (entstanden um 1265), dessen große Bedeutung für die Mevlevi Fonton recht verstanden hat.

GEORGY/GEORGES: einer der bekannten Musiker zur Zeit Fontons, „seit zwanzig Jahren (viell. gemeint: seit seinem 20. Lebensjahr) blind“, ein Könnner, nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie der Musik, spielte *ayaklı kemân*, europäische Violine und Viola d'amore (vgl. Toderini/Hausleutner [Anm. 56] S. 251), die er als erster „unter den Orientalen“ eingeführt haben soll 35, 123–124

= KEMÂNÎ A'MÂ GÖRĞÎ, der „blinde Corci“, war Hofmusiker unter Mahmūd I. (reg. 1730–54) bis Selīm III. (reg. 1789–1807), s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. I, S. 133 (sieht vermutl. zu Unrecht zwei verschiedene Corcis); UZUNÇARŞILI (Anm. 36) S. 94–95; Barbara KELLNER-HEINKELE: *Aus dem osmanischen Musik- und Theaterleben* in: *Studien z. Gesch. d. Vord. Orients*. Festschrift Bertold Spuler. Hrsg. v. Hans R. ROEMER und Albrecht NOTH. Leiden: Brill 1981, S. 181–196, hier S. 180; s. noch BLAINVILLE (Anm. 72) S. 60.

GOULAM: ein Musiker arabischer Herkunft, Schüler des Hodgja (s. u.). In die legendäre Erzählung seiner Lehrzeit, der Verbannung in die Wüste und der glücklichen Heimkehr sind Motive unterschiedlicher Herkunft musikalischer und außermusikalischer Art verwoben . . 20–32 passim
(der Name: S. 23)

= GULÂM ŞÂDÎ in pers. und türk. Musiktraktaten und Liedersammlungen des 18. und 19. Jhs und als Gestalt in der Poesie (s. Sadeddin Nüzhet ERGUN: *Türk musikisi antolojisi*. İci cild: *Dini eserler*. Istanbul: Rıza Koşkun 1942, S. 133, 144). Auf türk. Seite wird er, wie bei Fonton, als Schüler des 'Abdalkâdir al-Marâğî (s. Hodgja) angesehen und soll unter Mehmed II. Fâtih (reg. 1451–81) nach Istanbul gekommen sein. In historischen Quellen ist er bislang nicht nachzuweisen. Der *kânûn*-Spieler ŞÂDÎ, der nach Unterlagen des Saray-Archivs im Jahre 1520 23 *akçe* Lohn erhielt (s. UZUNÇARŞILI [Anm. 36] S. 85) hätte zu jener Zeit etwa 100 Jahre alt sein müssen, um noch Schüler al-Marâğîs gewesen sein zu können. – In der Traktat- und Liedertextsammlung des pers. Musikers AMÎR HÂN (geschrieben 1690) wird Gulâm Şâdî in der Nachfolge von 'Abdalkâdir al-Marâğî mit einer Reihe von ihm entwickelter oder registrierter Metren zitiert (Hds. Teheran, Mağlis 2211, S. 25, so auch 'ABDALMU'MIN u. ŞAFIYADDÎN, *Bahğat ar-rûh*, ed. H. L. Rabino de BORGOMALE, Teheran 1346 š., S. 40): „on lui attribue surtout la perfection de la mesure, telle qu'elle est aujourd'hui" (Fonton S. 32). Auf türk. Seite überliefert man drei Kompositionen unter seinem Namen, darunter eine in der alten Reihe des Istanbuler Konservatoriums (*Türk musikisinin klasikleri* No. 163–164: GULÂM ŞÂDÎ, *Pencügâh makamında kâr sengin semai ikainda*). – Die Gulâm-Legende steht bei Fonton in der nach heutiger Kenntnis ausführlichsten Form, vgl. CANTEMİR (s. o. S. 345); MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 35; Yılmaz ÖZTUNA in: *Musiki mecmuası* 61 (Mart 1953) S. 22.

HODGJA: ein Musiker im 15. Jh. unter Hussein Beicaara (s. u.), dem „König von Persien“, war ein Meister der Vokalmusik, führte ein oder

erneuerte theoretische Kenntnisse. Da er zu den geizigen und eifersüchtigen Lehrern gehörte, wurde ihm Goulam (s. o.) als angeblich taubstummer Schüler von Hussein Beicara unterschoben. Hodgja erreichte später dessen Verbannung und starb, nachdem Goulam wieder in Gnaden aufgenommen worden war 19–32 passim

= Ḥwāḡa ‘ABDALKĀDIR ibn Gaybī al-Ḥāfiẓ AL-MARĀĠĪ, der überragende Musiker und Musikschriftsteller seiner Zeit, eine Vaterfigur der nachfolgenden Musikergenerationen sowohl in Persien (bis ins 18. Jh.) als auch in der Türkei (bis heute). Hofmusiker war er in Bagdad ab ca. 1379 unter den Ġalā’iriden Ḥusayn (reg. 1374–82) und Aḥmad (reg. 1382–1410) bis zur Eroberung der Stadt durch Timur i. J. 1393, der ihn nach Samarkand schickte. 1399 diente er dem Timuriden Mirānšāh in Tabriz, dann wieder Sultān Aḥmad al-Ġalā’irī in Bagdad, bis Timur ihn nach der zweiten Eroberung der Stadt (1401) ein weiteres Mal nach Samarkand sandte. Erfolgreich noch unter Šāhruḡ (reg. 1409–47) in Herat, begab er sich 1421–23 zu Murād II. (reg. 1421–44) nach Bursa, dem er seine *Maḳāsid al-alḥān* zueignete. Er starb 1435 in Herat (s. Henry George FARMER in: EI² Bd. I, S. 66–67).

Nachweis seiner theoretischen Werke bei H. G. FARMER: *The sources of Arabian music*. Leiden: Brill 1966, S. 59–60; Aḥmad MUNZAWĪ: *Fihrist-i nuṣṣahā-i ḥaffī-i fārisī*, Bd. V, Teheran 1351 Š./1973, S. 3892, 3897–98, 3903, 3907–08; C. A. STOREY: *Persian literature* Bd. II, London: Luzac o. J., S. 412–13; Muḥammad Taqī DĀNĪSPĀZŪH in: *Hunar wa-mardum* 94 (Murdād 1340 Š./August 1970) S. 32–34; Amnon SHILOAH: *The theory of music in Arabic writings (c. 900–1900)*. *Descriptive catalogue of manuscripts* . . . München: Henle 1979 (= RISM B, X), S. 168–175.

Ihm zugeschriebene Lieder(texte) sind in pers. und türk. Sammlungen erhalten, gedruckt auch in den *Türk musikisinin klasikleri*, s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. I, S. 7–9.

Mit Ḥusayn Baykara (s. u.), der erst 1438 geboren wurde, konnte „Hodgia“ nicht zusammengelassen sein, wie es die Legende bei Fonton will. Kurzformen oder Hinweise auf diese Geschichte bei CANTEMİR (s. o. S. 345 als CHODSCHE MUSIKAR); Toderini/Hausleutner (Anm. 56) S. 263; MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 35 (als HODSCHEA).

HUSSEIN BEICARA: „König von Persien“ im 15. Jh. Unter ihm spielt die Lehrer-Schüler-Geschichte zwischen Hodgja (s. o.) und Goulam (s. o.) 19–32 passim

= Sultān ḤUSAYN Mirzā ibn Maṣṣūr ibn BAYKARA, Herrscher in Herat von 1469 bis 1506, Förderer der schönen Künste (s. T. GANDJEI in: EI² Bd. III, S. 603), auch auf türk. Seite als bedeutende Gestalt der Musikgeschichte empfunden (s. ÖZTUNA [Anm. 26] Bd. I, S. 272), daher hier fälschlich mit den beiden großen Namen Hodgja und Goulam verknüpft, vgl. CANTEMİR (s. o. S. 345); Toderini/Hausleutner (Anm. 56) S. 263; MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 35.

LULLI: Repräsentant der französischen Musik 4

- = Jean-Baptiste (de) Lulli, gewöhnlich LULLY (28. 11. 1632-22. 3. 1687), Komponist unter Ludwig XIV. mit kaum nachlassendem Ruhm bis zur Zeit von Fonton. - Daß er bereits „türkische“ Instrumentation verwendete, war Fonton wohl nicht bekannt, s. Mary Rowen OBELKEVICH: *Turkish affect in the land of the Sun King* in: *Musical Quarterly* 63 (1977) S. 367-389.
- MAHMOUD [I]: Sultan zur Zeit Fontons, Liebhaber und Kenner der Musik, „schlägt selbst den Takt“ bei Hofkonzerten, schätzt den Musiker Moussy (s. u.) 114-115
- = Mahmūd I. (reg. 1730-54), Nachfolger von Ahmed III. (s. o.) in der letzten glänzenden Periode der Osmanen und wie dieser ein Förderer des Musiklebens. Er soll selbst *tambūr* gespielt haben, und man überliefert mehrere Stücke unter seinem Namen, s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. II, S. 2; UZUNÇARŞILI (Anm. 36) S. 94-98 passim.
- MAHOMET: der Prophet. Durch eine Indiskretion seines Schwiegersohnes Ali entstand die Rohrflöte 103-105
- MAHOMET IV: seit seiner Regierung wurde die Musik in der Türkei vorzüglich gepflegt 33
- = Mehmed IV. (reg. 1648-87), von Fonton zutreffend als Förderer der schönen Künste gekennzeichnet, s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. II, S. 17; UZUNÇARŞILI (Anm. 36) S. 90-91; vgl. CANTEMIR (s. o. S. 345); TODERINI/HAUSLEUTNER (Anm. 56) S. 263; MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 35, 43.
- MOUSSY: ein jüdischer Hofmusiker bei Sultan Mahmoud (s. o.) zur Zeit von Fonton, spielt *tambour* und beherrscht nicht nur die Praxis, sondern auch die Theorie der Musik recht gut 35, 114, 115
- = TAMBŪRĪ MŪSĪ alias MOSES FARO, aus einer sephardischen, um 1500 aus Portugal eingewanderten Familie, spielte *tambūr* und komponierte Instrumental- und Vokalmusik. Er starb 1770(?), s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. II, S. 41-42; HANOECH AVENARY in: *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem: Keter. Bd. 12 (1971) S. 625.
- MYR ABDOULLAH: Musiker in Persien im 16. Jh.(?), einer der Nachfolger von Goulam 32
- MYR ALI: Musiker in Persien in der Nachfolge von Goulam 32
- MYR HAN: Musiker in Persien in der Nachfolge von Goulam 32
- Der bekannte Träger dieses (Bei-)Namens AMİR HÂN KAVKABİ Gurğî (geb. 1620), war Hofmusiker unter dem Şafawiden Husayn Şāh (reg. 1694-1722), für den er 1696 seine musikalische Text- und Liedersammlung schrieb (s. o. S. 365). Obwohl einer der wirklich bedeutenden Nachfolger des „Goulam“ (s. o.), wäre es überraschend, wenn er an dieser Stelle

gemeint wäre, da die türk. Musikliteratur ihn m. W. nicht kennt. Nachweise s. Aḥmad MUNZAWĪ: *Fihrist-i nuṣṣahā-i ḥaffī-i fārisi*. Bd. V. Teheran 1351 š./1973, S. 3913–14, 3917; M. Taqī DĀNĪŠPAZŪH in: *Hunar wamardum* 98 (Äzar 1349/Dez. 1970) S. 37–39, 40.

OSMAN EFFENDY: einer der bekannten Musiker unter Mahomet IV (s. o.), hatte mehrere Schüler 33

Das ist fraglos der „edle Constantinopeler“ Osman Efendi bei CANTEMİR (s. o. S. 345), der nach Toderini/Hausleutner (Anm. 56) „viele vortreffliche Spieler und Sänger“ ausgebildet hat. Er ist am ehesten mit Kasımpaşa Koca OSMAN EFENDI zu identifizieren, auch wenn dieser eher unter Murād IV. (reg. 1623–40) bekannt war, s. ÖZTUNA (Anm. 26) Bd. II, S. 127.

PLATON: Erfinder der Langhalslaute *tambour* „nach Meinung der Orientalen“. „Mehrere orientalische Musiker“ behaupten, Musikstücke des Platon noch zu kennen (so auch CANTEMİR in seiner Sammlung, transkribiert bei E. POPESCU-JUDETZ [s. o. Anm. 29] S. 272). Fonton bezweifelt deren Authentizität 107–108

SELM I: brachte von „seinen Kriegen gegen die Perser“ Musiker nach Istanbul 33

= Selīm I. (reg. 1512–20). Fontons Aussage trifft zu, s. UZUNÇARŞILI (Anm. 36) S. 83, 84–86 (Namen). Reminiszenzen auch bei Toderini/Hausleutner (Anm. 56) S. 263 und MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 34, vgl. o. S. 345.

SOPHI-EDDIN ABD'UL MUMIN: Held einer Legende, in der er den „Sultan von Ägypten“ dazu bringt, ein Musikverbot zurückzunehmen, indem er ein Kamel, das man 40 Tage lang hat dursten lassen, durch den Zauber seines Gesanges mehrfach davon abhält, das ihm vorgesetzte Wasser zu trinken 90–95

Der berühmte Name des historischen ŞAFIYADDİN 'Abdalmu'min ibn Fāḥir AL-URMAWĪ (gest. 1204) wird hier für eine Legende ausgeliehen (s. o. S. 349 f.). Zum historischen al-Urmawī s. H. G. FARMER in: EI, Erg.-Bd., S. 205–06; *Riemann Musik-Lexikon*, Erg.-Bd., Personenteil L–Z. Mainz: Schott 1975, S. 640 mit neuerer Literatur. Jüngst O[wen] WRIGHT: *The modal system of Arab and Persian music A. D. 1250–1300*. London: Oxford Univ. Press. 1978 (= SOAS, London Or. Ser., vol. 28) und Amnon SHILOAH, *The theory of music in Arab writings (c. 900–1900). Descriptive catalogue of manuscripts* . . . München: Henle 1979 (= RISM B, X) S. 221–225. – Fonton übersetzt seinen Text aus einem „kleinen Traktat über türkische Musik“. Dieser spezielle Traktat muß noch gefunden werden. Varianten der Geschichte (Schauplatz nicht Ägypten, sondern Bagdad/Verbot der Musik nicht generell, sondern für *adān*-Kantillation nach Art der Kunstmusik/ statt des einen Şūfiyaddīn drei namhafte Helden: „Nāsir-i

Fārābī, Kamāladdin [= al-Marāḡī] und Abū 'Alī ibn Sīnā"/ ein drei statt vierzig Tage durstendes Kamel) u. a. bei: SAIDĪ/SEYDĪ (2. Hälfte 15. Jh., s. *Riemann Musik-Lexikon*, Erg.-Bd. L-Z, S. 640): *al-Maḡla' fī bayān al-adwār* . . . , Hds. Saray, Ahmet III, 3459 (38 ff., 910 H.), hier f. 7^{a-b}; KĀPĪ-ZĀDE TİREVĪ (um 1700?), türk. Abhandlung über die 48 *terkibāt*, Hds. Köprülü 275/5 (f. 104^b-119^a), hier f. 106^{a-b} und Nafiz Paşa 1503 (f. 1^b-9^b), hier f. 2^b, jeweils in der Einleitung; ANON. (18. Jh.), türk. Abhandlung über die Makamen, Hds. Saray, Emanet Hazinesi 2069/1 (f. 1^b-19^a), hier f. 4^a.

SÜLEYMÂN [I]: Sohn des Sultan Selim I, folgte dem Beispiel seines Vaters und brachte persische Musiker „von seinen Feldzügen“ nach Istanbul 33

= Süleymân I. der Prachtige (reg. 1520-66). Fonton hat zur Hälfte recht: tatsächlich brachte auch Süleymân persische Musiker nach Istanbul, jedoch vor der Zeit seiner Regentschaft, s. UZUNÇARŞILI (Anm. 36) S. 84, 85, 88.

TARTINI: Repräsentant der italienischen Musik 4

= Giuseppe TARTINI (8. 4. 1692-26. 2. 1770), Violinvirtuose und Komponist, zur Zeit Fontons auf der Höhe seines Ruhms. – Im Zusammenhang mit dem von Fonton im Ansatz beschriebenen Tonsystem der türk. Musik sei darauf hingewiesen, daß der berühmte Musiktheoretiker Giambattista MARTINI (1706-1784), der in einem Brief an TORDERINI die „Tonleiter der Türken“ als „vollständiger als unsere“ bezeichnet, auf Tartini als Vorbild verweist (s. TORDERINI/HAUSLEUTNER [Anm. 56] S. 258-59), der mit Zwischentönen theoretisch und praktisch experimentiert hat (*Trattato di musica* 1754), und daß sich BLAINVILLE, selbst ein Propagator bewußten Gebrauchs des „natürlichen Vierteltons“ in der abendländischen Mehrstimmigkeit, in einem Nachtrag zu seiner Musikgeschichte (Anm. 72) mit der „Vierteltontheorie“ Tartinis auseinandersetzt (S. 180-185).

THEOCRITUS: Er sprach in seinen Gedichten bereits von der Panpfeife mit neun Rohren 117

= THEOKRIT (3. Jh. v. Chr.). In einem nicht unumstrittenen Gedicht spricht er von einer „neuntönigen Syrinx, mit weißem Wachs [verbunden], oben und unten gleichmäßig“ (8. Idylle, Vers 18 und 21), s. *Theocritus. Edited with a translation and commentary* by A[ndrew] S[ydenham] F[arrar] Gow. 2 Bde. Cambridge: Univ. Press 1952, hier Bd. I, S. 68-71 passim, Bd. II, s. 170 ff.; *Theokrit: Gedichte. Griechisch-deutsch*. Ed. F. P. Fritz. [München:] Heimeran 1970 (= Tusculum Bücherei) S. 66-67. Die Form des Instrumentes ist, den erhaltenen Abbildungen entsprechend, rechteckig zu denken. – Theokrit wurde auch ein Rätselgedicht zugeschrieben, genannt *Syrinx*, das in treppenartig sich verkürzenden Doppelzeilen (Halbversen) eine Panflöte mit zehn Rohren in der uns vertrauten

dreieckigen Form darstellt (s. A. S. F. Gow, a. a. O., Bd. I, S. 256, Bd. II, S. 552ff.; F. P. Fritz, a. a. O., S. 206–207, 332). Da dieser Typ, der letztlich dem türkischen, von Adanson gezeichneten zugrunde liegt, erst im 1. Jh. n. Chr. zu belegen ist, wurde die Echtheit des Gedichtes angezweifelt.

UMER: ein „Derwisch“, Musiker zur Zeit von Fonton in Istanbul, gut in Theorie und Praxis der Musik 35

= höchstwahrscheinlich *ṬAMBŪRĪ DERVĪŞ ‘ÖMER*, ein Mevlevi und Hofmusiker unter Ahmed III. (reg. 1703–30), wohl der Generation des Arab-Oğlou (s. o.) zuzurechnen, da Fonton ihn noch als Zeitgenossen nennt, s. I. H. UZUNÇARŞILI: *Osmanlı Tarihi*. IV. cilt, 2. kısım: *XVIII. yüzyıl*. Ankara: Türk Tarih Kurumu 1959 (= TTK yayınları XIII. 16 d2), S. 564.

VIRGILE: wird mit drei Versen über die siebenrohrige Panpfeife zitiert 117, 118

= VERGIL (Publius Vergilius Maro, 70–19 v. Chr.). Eine auffallende Parallele zeigt sich hier zu MURAT/ADELBURG (Anm. 58) S. 34, die ebenfalls im Zusammenhang mit der Panpfeife auf Vergil verweisen (nach der Bibliothèque Orientale, Paris 1697, daher sicherlich schon Murat), ohne jedoch einen der Verse zu zitieren.

2. Völker, Länder, Orte

Ainazare (marais aux environs de Damas)	97
Allemand (l', les ~ s)	5, 38
Anciens (les)	38, 58, 60, 117
Anglais (l', les)	5, 37–38
Babyloniens (les)	18
Caire (Le)	90
Chinois (un)	7
Constantinople, la Cour ottomane	33, 123
Damas	97
Egypte	91
Europe, les Européens	2, 7, 38, 50, 58, 61, 96
Français (le, les)	4, 5, 37, 51
Geihoun (Oxus)	27
Grecs (les anciens)	18, 60
Grecs (les ~ modernes)	58
Île des Chameaux (terre au confluent de Geihoun et Seihoun)	27
Indien (un)	7
Italien (l', les ~ s)	4, 5, 37, 51
Levant	64, 96
Mahométans (les)	105
Orient, les Orientaux	passim

Persans (les anciens)	18
Persans (les ~ modernes)	20, 30, 32, 33
Perse	19, 26, 27, 29, 32, 33
Romains (les)	18
Seihoun (Jaxartes)	27
Syrie	97
Turcs (les), la Turquie	32, 33

3. Türkische Termini

Fonton verwendet eine beachtlich gute Umschrift und transkribiert innerhalb seines Systems nahezu fehlerfrei. Seine Transkriptionen sind hier kursiv wiedergegeben.

Die von mir gewählte Umschrift [jeweils in Klammern und nicht kursiv] ist partiell der heutigen türkischen Lateinschrift angeglichen ($q = k$, $t = s$). Vor allem schien es mir sinnvoll, zum Zeichen der Palatalisierung von g und k im Gegensatz zum normalen Längungsstrich den Zirkumflex auf nachfolgendes a zu setzen. Das nasale n schreibe ich $ñ$ ($soñ$), das labiale Schrift- n schreibe ich np ($tampbür$).

An nicht-musikalischen türkischen Wörtern nennt Fonton nur *couchelouk* (*kuşluk*, S. 85), *kyndy* (*ikindi*, obd.) und *tatsy* (*yatsı*, S. 86) im Zusammenhang mit den Aufführungszeiten der (von ihm nicht genannten) Makamen.

a) Allgemeines, Fachwörter der „Komposition“ und der Formenlehre

<i>hanendé</i> [<i>h^vānende</i>]: Sänger	89
<i>mihanhané</i> [<i>miyānhāne</i>]: dritter Formteil eines „ <i>air</i> “	82
<i>mulazimé</i> [<i>mülüzime</i>]: zweiter Formteil eines „ <i>air</i> “	82
<i>nagmet</i> [<i>nağme</i>]: Element der motivischen Gestaltung	78
<i>pecheref</i> [<i>peşref</i>]: die Fonton geläufigste Form, offenbar als Instrumentalstück auch losgelöst von der Funktion des instrumentalen Einleitungssatzes. Im Gegensatz zum <i>taksim</i> ist das <i>pecheref</i> metrisiert und die fähigsten Musiker können nach intensivem Studium „wohl hundert“ davon auswendig.	62, 70, 80
<i>semāi</i> [<i>semā'i</i>]: schneller Abschlusssatz (lies: <i>sāz semā'isi</i>)	83
<i>serhané</i> [<i>serhāne</i>]: erster Formteil eines „ <i>air</i> “	82
<i>soñghané</i> [<i>soñhāne</i>]: vierter Formteil eines „ <i>air</i> “	83
<i>taksim</i> [<i>taksim</i>]: nicht metrisiertes instrumentales Vorspiel im gleichen „Ton“ wie das anschließende „ <i>air</i> “, über einem Bordun der übrigen Spieler von einem einzelnen frei vorgetragen, teilweise „über Stunden hin“. Am <i>taksim</i> entwickelt sich Geschmack und Können des Musikers.	83, 84
<i>terkib</i> [<i>terkib</i>]: „Zusammensetzung“ von Makamen und Makamteilen. Für Fonton der Vorrat an melodischem Material, aus dem die „ <i>airs</i> “ zusammengesetzt werden: zu seiner Zeit „etwa 52“ (die zeitgenöss.	

Angaben schwanken zwischen 48 und 56, s. KADIZADE TIREVİ, o. Anm. 50). 81, 82

b) Ton- und Makambezeichnungen

Fonton gibt Entsprechungen zum europäischen Tonsystem wie sie, von d' = *ieguiah* ausgehend, noch heute üblich sind (s. G. ORANSAY: *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara 1964, S. 38ff.). Daß es sich bei der 6. Stufe *seguiah/tiz-seguiah* (= si, H), der großen Terz über *rast*, um eine um ein Komma erniedrigte pythagoräische große Terz handelt, ist erst bei MURAT/ADELBURG (s. Anm. 58, S. 139) zu lesen.

Hörpsychologisch interessant ist es, daß die 3. Stufe *arak/cvidg/tiz-cvidg* sowohl von Fonton als auch von SULZER (s. Anm. 73, S. 438) und MURAT/ADELBURG (s. Anm. 58, S. 139) als kleine Terz f' (bzw. f''/f''') über dem Grundton empfunden wird und nicht die Kommaabweichung nicht gerechnet- als große Terz, wie auf türkischer Seite üblich, wenn Entsprechungen zum europäischen Notensystem gegeben werden (s. z. B. ORANSAY, a. a. O., S. 42: 'ırak = fis').

Die Ton- und Makamnamen der fig. 2, die bei Fonton nur in arabischer Schrift stehen, sind auch hier in dieser Form aufgenommen, mit vorgestellter Transkription in Klammern. Die Tonbezeichnungen entsprechen denjenigen, die CANTEMİR zu Beginn seines *Kitāb-ı 'Ilmü'l-Mūsiki 'alā Vechi'l-Ḥurūfāt* (s. Anm. 29, hier Tura yayınları S. 3, vgl. E. POPESCU-JUDETZ: *Dimitrie Cantemir* [o. Anm. 29], S. 86), ebenfalls in der Reihenfolge der *ṭarabūr*-Bünde niedergeschrieben hat: *yegâh*, 'ašīrân, 'ağem 'ašīrân, 'ırâk, rehâvî, rîst, zirgüle, düğâh, nihâvend, segâh, bûselik, çârgâh, şabâ, 'uzzâl, nevâ, bayâtî, hîşâr, hüseynî, 'ağem, evğ, mâhûr, gerdâniye, şehnâz, muḥayyer, sûmbûle, tîz segâh, tîz bûselik, tîz çârgâh, tîz şabâ, tîz 'uzzâl, tîz nevâ, tîz bayâtî, tîz hüseynî. Fonton verzeichnet darüber hinaus nur *tîz hîşâr*, *tîz rehâvî* und *karğîkâr*. Die Darstellung des *ṭarabūr* mit seinen Einzeichnungen entspricht der Skizze bei CANTEMİR (eine heutige, zum Vergleich, in: *Musiki mecmuası* Nr. 9 [Kasım 1948] S. 23, vgl. E. POPESCU-JUDETZ: *Dimitrie Cantemir* [o. Anm. 29], S. 98, 100), und die kurzen Angaben über auf- und absteigende „Halb“-töne in ihrem Verhältnis zu den Grundtönen (vgl. Text S. 112) sowie die *igârâ*-, *şedd*- und *tetimme*-Bezeichnungen über Makambewegungen in fig. 2 werden durch CANTEMİR'S Text erläutert.

achiran/achyran ['ašīrân] = mi, E, 2. Stufe [= e'] : 51, 52, 54, 55, 113, 119, fig. 2
 ['ağem] عجم fig. 2
 ['ağem 'ašīrân] عجم اشران fig. 2
arak ['ırâk, häufig *arak* gesprochen] = fa, F, 3. Stufe [korrekt fis' minus 1 Komma] 51, 52, 54, 119, fig. 2
 [bayâtî/beyâtî] بياتي fig. 2
 [bûselik] بوسليك fig. 2
duguiah [düğâh] = la, A, 5. Stufe [= a'] 51, 52, 99, 110, 128, fig. 2

<i>evidg</i> [evig, heute evğ] = fa, F über <i>arak</i> [korrekt fis'' minus 1 Komma]	52, fig. 2
<i>guerdaniê</i> [gerdāniye] = sol, G über <i>rast</i> [= g'']	52, fig. 2
[<i>hişār</i>] حصار	fig. 2
<i>husseiny</i> [hüseyni] = mi, E über <i>achiran</i> [= e'']	52, 55, 99, fig. 2
[iğgī - für iğkin? - yegâh] اجنى يگاه	fig. 2
<i>ieguiah/ieguiah</i> [yegâh] = ré, D, 1. Stufe [= d']	51, 52, 54, 55, 113, 118, 128
[<i>karğıkār</i> , heute <i>karciğar</i>] قرجقار	fig. 2
[<i>māhūr</i>] ماهور	fig. 2
<i>muhāier</i> [muhayyer] = la, A über <i>duguiah</i> [= a'']	53, fig. 2
<i>neva</i> [nevā] = ré, D über <i>ieguiah</i> [= d'']	52, 55, 99, 102, fig. 2
[<i>nihāvend</i>] نهارند	fig. 2
<i>nīm</i> [nīm] = „Halb“-ton	53, 54, 55
<i>rast</i> [rāst] = sol, G, 4. Stufe [= g']	51, 52, 54, 99, fig. 2
[<i>rehāvi</i>] رهاری	fig. 2
[<i>şabā</i>] صبا	fig. 2
[<i>šedd-i şabā</i>] شد صبا	fig. 2
<i>seguiah</i> [segâh] = si, B, 6. Stufe [korrekt h' minus 1 Komma]	52, 99, fig. 2
[<i>šehnāz</i>] شهناز	fig. 2
[<i>sūmbüle</i>] سنبله	fig. 2
<i>tchareguiah</i> [čāregâh, čūrgâh] = ut, C, 7. Stufe [= c'']	51, 52, 99, 110, fig. 2
[<i>tetimme-ye evig/evğ</i>] تنمه اوج	fig. 2
[<i>tetimme-ye segâh</i>] تنمه سگاه	fig. 2
[<i>tetimme-ye tiz segâh</i>] تنمه تيز سگاه	fig. 2
[<i>tiz bayātī</i>] تيز بياتی	fig. 2
<i>tiz-evidg</i> [tiz evig/evğ] = fa, F über <i>evidg</i> [korrekt fis''' minus 1 Komma]	53
[<i>tiz būselik</i>] تيز بوسلك	fig. 2
[<i>tiz hişār</i>] تيز حصار	fig. 2
<i>tiz-husseiny</i> [tiz hüseyni] = mi, E über <i>husseiny</i> [= e''']	53, fig. 2
<i>tiz-neva</i> [tiz nevā] = ré, D über <i>neva</i> [= d''']	53, fig. 2
[<i>tiz rehāvi</i>] تيز رهاری	fig. 2
<i>tiz-seguiah</i> [tiz segâh] = si, B über <i>seguiah</i> [korrekt h' minus 1 Komma]	53, fig. 2
<i>tiz-tchareguiah</i> [tiz čāregâh/čūrgâh] = ut, C über <i>tchareguiah</i> [= c''']	53, fig. 2
[<i>tiz 'uzzāl</i>] تيز عزال	fig. 2
[<i>'uzzāl</i>] عزال	fig. 2
[<i>zīrgüle</i> , heute <i>zirgüle</i>] زیر گوله	fig. 2

c) *Metrische Terminologie*

Der überwiegende Teil der Metren ist richtig oder mit geringfügigen Abweichungen von der überlieferten Grundform wiedergegeben. Für 19 der 30 Metren bei Fonton gibt es identische Formen im zeitgenössischen und späteren türkischen Musikschrifttum. Kleine Abweichungen zeigen sich bei *aksak semā'i*, *lenk berefšān*, *fer'*, *hafif*, *ğeng-i harbī*, *şakıl*, *hāvī* und *zarb-ı fetih*, wobei neben Verschreibungen Gebrauchsverschleifungen nicht auszuschließen sind. Nur drei der Formen enthalten auffallende Unterschiede: *çember*, *nīm şakıl* (Veränderungen im 3. Viertel) und *zenğir* (Zusammensetzung und Struktur der Einzelteile). Bemerkenswert ähnlich sind die 18 Metren bei CANTEMİR (s. E. POPESCU-JUDETZ [Anm. 29], S. 110–120).

<i>aksak fahté</i> [aksak – so geschrieben statt spät-osmanisch <i>âksâk</i> – fähte]	67
<i>aksak semā'i</i> [aksak semā'i]	66
<i>berefchan</i> [berefšān]	67
<i>devr kebir</i> [devr-i kebir]	67
<i>devre revan</i> [devr-i revān]	65
<i>dgenk harby</i> [ğeng-i harbī]	70
<i>dum</i> [düm]	64, 65–76, 77
<i>evfer</i> [evfer]	69
<i>eusat</i> [evsat]	69
<i>fahté</i> [fähte]	66
<i>ferenkicin</i> [frenkçin]	68
<i>ferh</i> [fer']	68
<i>firengfer</i> [fireng fer', üblicher firengi fer']	69
<i>hafif</i> [hafif]	70
<i>hesedg</i> [hezeğ]	69
<i>heva</i> [hevā/havā statt hāvī]	74
<i>iugruk semā'i</i> [yügrük semā'i]	66
<i>lenk berefchan</i> [lenk berefšān]	68
<i>muhammes</i> [muhammes]	73
<i>nīm devr</i> [nīm devr bzw. devir]	66
<i>nīm şakıl</i> [nīm şakıl]	71
<i>oussoul</i> [uşul]	64, 65, 77, 80, 84
<i>remel</i> [remel]	71
<i>şakıl</i> [şakıl]	72
<i>senguin semā'i</i> [sengin semā'i]	66
<i>sofian</i> [söfiyān]	65
<i>tchenber</i> [çember]	67
<i>tek</i> [tek]	65–76, 77
<i>te-ké</i> [teke]	64, 65–76
<i>ten</i> [pers. tātān]	64
<i>tené</i> [pers. tāne]	64
<i>terk zarb</i> [! türk, besser türki zarb]	70
<i>tchifté duyek</i> [çifte düyek]	65
<i>zarb fetih</i> [zarb-ı fetih bzw. fetih]	75
<i>zenghyr</i> [sollte in Fontons Umschrift <i>zendgir</i> sein: <i>zenğir</i>]	73

d) Instrumente, deren Teile und Zubehör

Zwei Instrumente nennt Fonton nicht mit ihrem türkischen Namen. Einmal das „psaltérion“ (S. 130), womit er wahrscheinlich das *san-tür* (şan-tür u. ä.) meint: auch in den um 1770 in Istanbul entstandenen *Portraits des differens habillemens* (Anm. 63) wird ein *san-tür* in der französischen Umschrift als „psaltère“ bezeichnet. Zum zweiten die auf S. 78 genannten und in fig. 5 abgebildeten „timbales“: die kleinen, paarweise gespielten Pauken werden bei den Mevlevi *kudüm* genannt (s. ÖZTUNA [s. o. Anm. 26] Bd. I, S. 355), sie hießen in der Janitscharenmusik *çifte nak-küre*, kurz *çifte nâra* (s. Haydar SANAL: *Mechter Musikisi*. Istanbul: Milli Eğitim Basımevi 1964, S. 83–84) und im Volksmund *dümbelek*. Unter diesem Namen stehen sie in den Instrumentenbildern der Hds. Saray, Hazine 1793 (f. 27^a), die etwa zur Zeit Fontons entstanden sind (vgl. o. Anm. 64).

<i>chah mansour</i> [šäh manšür]: Form der Rohrflöte und der Panpfeife; größer als <i>kutchuk mansour</i>	97, 120, 121
<i>dairé</i> [dä'ire]: Rahmentrommel, Tamburin	130
<i>daoud</i> [dävüd]: Form der Rohrflöte	98, 101
<i>guirift</i> [girift]: kleine Rohrflöte	98
<i>keman</i> [kemān]: Stachelgeige	123–130, fig. 4, 5
<i>kutchuk mansour</i> [küçük manšür]: Form der Rohrflöte und der Panpfeife; kleiner als <i>chah mansour</i>	97, 120, 121
<i>misal</i> [mişkāl]: Panpfeife	117–121, fig. 3, 5
<i>misrab</i> [mizrāb]: Plektrum	110
<i>nei/naï</i> [ney/nāy]: Rohrflöte	97–106, fig. 1, 5
<i>perdê/perdek</i> [perde]: Bund auf dem <i>tambour</i>	111, 112, 113
<i>tambour</i> [tambür]: Langhalslaute	54, 107–115, 132, fig. 2, 5

4. Europäische Musikinstrumente

clavecín: taugt nicht zur orientalischen Musik	102
--	-----

Daß zu seiner Zeit (mindestens) ein Cembalo im Saray stand, wußte Fonton nicht (s. Hds. Saray, Hazine 1793, f. 25^b und UZUNÇARŞILI [s. o. Anm. 36] S. 100–101 und Abb.; Jean Claude FLACHAT: *Observations sur le commerce et sur les arts d'une partie de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, et même des Indes Orientales*. 2 Bde. Lyon: Jacquenod et Rusand 1766, hier Bd. II, S. 213).

<i>flûte traversière</i> : Vergleich mit der Rohrflöte <i>nei</i>	97, 99, 102
<i>hautbois</i> : Vergleich mit <i>nei</i>	97
<i>violon (franc)</i> : in der Türkei gespielt	52, 123, 124
<i>violon d'amour</i> : von dem Griechen GEORGES/GEORGEY in Istanbul eingeführt	123

5. Buchtitel

<i>Eclogues</i> von VERGIL	117
<i>Histoire de l'Empire Ottoman</i> von DIMITRIE CANTEMIR	34
<i>Mantik-Uttairi</i> [Mantıku t-tayri] von FARİDADDİN 'ATTÂR	103
<i>Mesnevi</i> [Matnawî-i ma'nawî] von GALÂLADDİN RŪMÎ	105
<i>Petit traité de musique turque</i> (anon).	90

Zu ZGAIW Bd. III (1986)

E. NEUBAUER: *Der „Essai sur la musique orientale“ von Charles Fonton* (Einleitung) [S. 335–376].

Im Spätherbst 1987 erschien eine türkische Übersetzung des Fonton-Textes von CEM BEHAR: *18. yüzyılda türk müziği. Charles Fonton: Şark musikisi (Avrupa musikisiyle karşılaştırmalı bir deneme)*. Istanbul: Pan yayıncılık, Kasım 1987 (= Pan yayıncılık 5). ISBN 975-7652-00-8. Der sehr gehaltvollen Einleitung (S. 35) verdanke ich die verspätete Kenntnis davon, daß Auszüge aus Fontons Text tatsächlich bereits in der *Revue et gazette musicale de Paris* Jg. 5, Nr. 43 (28.10.1838), S. 421–426, und Nr. 44 (4.11.1838), S. 433–435 veröffentlicht wurden. – Ebenfalls nach Cem Behar (S. 34) wurde Fontons fünftes, anonymes Notenbeispiel von Owen Wright aufgrund der Melodiensammlung von Dimitrie Cante-mir als *peşref* von Edirneli Ahmed nachgewiesen. – Vers 5 der von Fonton transkribierten *chanson turque* (ZGAIW 3 [1986], S. 357, 358) ist zu lesen *ben ah iderum* ... (statt *ben ahi derum*), in der Transkription ent-

sprechend *Ben āh iderūm* ..., und in der Übersetzung: „'Ach' seufze ich im Grarneswinkel ...“ (mit Dank an Frau Professor Annemarie Schimmel für ihren freundlichen Hinweis hierauf wie auf das folgende:) Die Entstehungslegende der Rohrflöte (Text s. ZGAIW 2 [1985], S. 317) steht zwar nicht im *Manḥiq al-ṭair*, wie Fonton schreibt, aber dennoch bei 'Aṭṭār, und zwar in seinem *Mazhar al-aḡā'ib* (erg. in ZGAIW 3 [1986], S. 364 sub Ferieddin), s. H. Ritter: *Die Flötenmystik Ḡalāladdīn Rūmī's und ihre Quellen*, in: ZDMG 92 (1938), S. 35*.

Weitere Corrigenda zur Einleitung und zur Textedition

- S. 1, Anm. 1, Zeile 4: P. Perries, corr.: P. Perrier.
- S. 39, Zeile 22 (= Ms. S. 30, Zeile 6): lui dirent, corr.: lui disant.
- S. 42, Zeile 1-2 (= Ms. S. 39, Zeile 15): dans les auteurs anciens, corr.: dans des auteurs anciens.
- S. 42, Zeile 23 (= Ms. S. 41, Zeile 16-17): ce changement subite, corr.: ce changement subit.
- S. 48, Zeile 36 (= Ms. S. 63, Zeile 2): pour supplier, corr.: pour suppléer.
- S. 59, Anm. 1: Der übliche Name ist *hāvī* (erg.:) (so bei Hızır Āgā und in den Metrenlisten London, British Library, Or. 7252 und Berlin, or. oct. 3339), die korrekte arabische Form lautet *ḥāvī* (so bei 'Alī Ufuḳī, bei Cantemir und Kevserī).
- S. 67, Zeile 32 (= Ms. S. 99, Zeile 16): de cône ou d'ivoire, corr.: de corne ou d'ivoire.
- S. 73, Zeile 13 (= Ms. S. 120, Zeile 1): amortit et ressort l'air, corr.: amortit le ressort de l'air.
- S. 74, Zeile 31 (= Ms. S. 126, Zeile 1): on le travaille au ton, corr.: on le travaille autour.

ANHANG

BEITRÄGE ZUR VORLIEGENDEN BUCHAUSGABE

1. Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)
2. Zu Fonton's Notenbeispielen
3. Zeittafel zum Leben des Autors
4. Zeittafel zum Nachleben des *Essai*

1. Zu den musikalischen Metren (uşûl)

Einer der wertvollsten Beiträge Charles Fontons zur Kenntnis der türkischen Musik seiner Zeit besteht in seiner ausführlichen, einer einheimischen Quelle entnommenen Metrenliste. Einige jüngst bekannt gewordene Quellen laden dazu ein, Fontons Angaben mit denen von Vorgängern und Zeitgenossen und mit den Aufzeichnungen späterer Verfasser türkischer Musiktraktate genauer zu vergleichen. Die Anzahl dieser Quellen und der daraus zu erwartenden weiteren Informationen wird sicherlich mit zunehmendem Interesse an der Materie steigen, so daß die folgende Übersicht als Skizze für ein zukünftiges vollständigeres Bild der Entwicklung der türkischen musikalischen Metrik im 18. Jahrhundert dienen kann. Die Vorgänger des 17. Jahrhunderts, darunter vor allem die zu jener Zeit in türkischen Liedertextsammlungen neu erscheinenden Metrennamen, sind bei Owen Wright nachzulesen.¹ Einige Metrenlisten aus dem 19. Jahrhundert hat kürzlich Ralf Martin Jäger zusammengestellt.²

Fontons Grundformen und ihre Reihenfolge sind der folgenden Übersicht zugrunde gelegt. In kurzen Kommentaren wird auf Übereinstimmungen und Abweichungen von den übrigen Metrenlisten hingewiesen. Eine chronologische Übersicht über die ausgewerteten Quellen ist vorangestellt.

Zunächst seien jedoch ein Mißverständnis ausgeräumt und einige Bemerkungen vorausgeschickt. Bei den von Fonton mitgeteilten Metren handelt es sich nicht um "rhythmic patterns of Arabic music"³ oder "arabische Usul"⁴.

¹ O. Wright, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London: University of London. School of Oriental and African Studies 1992 (SOAS Musicology Series. Vol. 3), S. 275.

² R.M. Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. 7), S. 147-215 und Faltblatt.

³ Alexander L. Ringer, *On the Question of "Exoticism" in 19th Century Music* in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest), Bd. 7 (1965), S. 115-123, hier S. 116.

⁴ Thomas Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber: Laaber-Verlag 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 21), S. 85.

Die Formeln der metrischen Grundmuster sind zwar, wie die osmanisch-türkische Literatur allgemein, in arabischer Schrift geschrieben, doch sind dies keine "arabischen" *uṣūl* im Sinne von Metren der arabischen Musik, sondern ohne jeden Zweifel und eindeutig die bekannten Metren der türkischen Kunstmusik des 18. Jahrhunderts. Die arabischen Metren der Zeit hießen anders und hatten andere Strukturen. In einer syrischen Liedertextsammlung des späteren 18. Jahrhunderts⁵ werden beispielsweise die sieben gängigen einheimischen "arabischen Metren" (*al-uṣūlāt al-'arabiya*)⁶ einer Reihe von 25 "türkischen Metren" (*al-uṣūlāt al-turkiya*) gegenübergestellt.⁷ Letztere tragen die gleichen Namen wie bei Fonton.⁸

In der Einleitung zum Index der metrischen Terminologie bei Fonton (oben S. 248) konnte ich seinerzeit darauf hinweisen, daß in seinem Text "der überwiegende Teil der Metren richtig oder mit geringfügigen Abweichungen von den überlieferten Grundformen" wiedergegeben sei, daß es "für 19 der 30 Metren bei Fonton identische Formen im zeitgenössischen und späteren türkischen Musikschrifttum" gebe und daß vor allem "die 18 Metren bei Cante-mir bemerkenswert ähnlich" seien. Heute läßt sich darüber hinaus feststellen, daß Fontons Metrenliste im Rahmen der Musiklehre seiner Zeit wahrscheinlich als fehlerlos gelten kann. Mit nur einer Ausnahme⁹ gibt es für jede seiner Formen in zeitgenössischen türkischen Schriften Parallelen. Die unten folgende Übersicht ist im wesentlichen aus einem Vergleich mit weiteren Quellen des 18. Jahrhunderts entstanden und zeigt die geringen Abweichungen nicht nur der Liste Fontons von den übrigen Quellen, sondern auch der einheimischen Quellen untereinander. Unter dieser Voraussetzung ist das kürzlich von Thomas Betzwiesers formulierte Urteil, "daß diese Tabellen in

⁵ Ḥusain ibn Aḥmad al-Kubaisī (2. Hälfte 12./18. Jh.), *Safina*, Ms. Berlin, or. oct. 1088; Ms. Damaskus, Zāhiriya, 'āmm 4725; Name und Herkunft des Autors in A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, München 1979, Nr. 158 sind zu berichtigen.

⁶ In der Reihenfolge der Handschrift: *muḥaḡḡar*, *muḥammas 'arabī*, *mudawwar*, *arba'a wa-'iṣrūn*, *nisf arba'a wa-'iṣrīn*, *sittat 'aṣar* und *iskandarānī*.

⁷ Ms. Berlin, fol. 139b-142a; Ms. Damaskus, fol. 178a-181b.

⁸ Ihre Schlagfolgen differieren allerdings. Das mag daher rühren, daß sich die "türkische" Praxis in Syrien im späteren 18. Jahrhundert von der Istanbul-Tradition entfernt hatte, oder, was ich für wahrscheinlicher halte, daß die Metren in den beiden Handschriften nicht korrekt wiedergegeben sind. Für einen Vergleich mit den Metren bei Fonton eignen sie sich jedenfalls nicht.

⁹ Das Metrum *ḡeng-i ḥarbī*, das bei ihm an dreiundzwanzigster Stelle steht.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

keinster Weise einer Norm entsprechen,"¹⁰ voreilig und falsch. Kein Bereich der orientalischen Musiklehre ist, bei allem Variantenreichtum durch Innovation und lokale Eigenheiten, so genormt und so normativ wie die Metrenlehre. Die unterschiedlichen Arten, in denen die Grundmuster der Metren in den türkischen Manuskripten dargestellt werden, sind individuelle oder aus Schultraditionen erwachsene Versuche, die herrschende Lehre möglichst klar und eindeutig vor Augen zu stellen. Auch die Anordnung der Schlagmuster bei Fonton vermittelt diese Absicht. Die Metrenliste der Handschrift London, British Library, Or. 7252 (s. unten Quelle Nr. 9) zeigt ähnliche Tendenzen in der graphischen Aufteilung der Schläge wie die Liste Fontons.

Die große Bedeutung der Metrik für die Komposition in der osmanisch-türkischen Kunstmusik hat auch Fontons Zeitgenosse Franz Joseph Sulzer erkannt: "Ihre Takte [= die *uṣûl*] enthalten Schläge, die ihnen anstatt der Pausen, oder Ruhezeichen, Punkte, Bindung- Stoß- Schleif- und Wiederholungszeichen dienen; kurz, ihre Takte sind ihnen das, was uns Noten und die geschriebenen Zeichen sind, und mittels dieser können sie einigermaßen die Setzkunst entbehren, die der europäischen Musik bey ihren wenigen Takten [= Taktarten] so unentbehrlich ist."¹¹ Man hört dahinter Fontons Aussage, "que la mesure des Orientaux, qui est fort bonne, leur fait l'office de papier notté et aide leur memoire" (Ms. S. 78).

Fontons Darstellung kommt die Metrenliste in der eben schon erwähnten osmanisch-türkischen Liedertextsammlung British Library, Or. 7252, am nächsten. In der gleichen Quelle findet sich auch der Text des 3. Notenbeispiels von Fonton (s. unten S. 298-301). Die inhaltliche Nähe erlaubt es daher, diese anonyme Sammlung in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu datieren. Der Vergleich mit Fonton zeigt, wie sorgfältig dieser seine Vorlage kopiert haben muß, die sehr ähnlich ausgesehen haben dürfte.¹² Er zeigt aber auch, daß die Reihenfolge der Metren bei Fonton und im Anonymus London unterschiedlichen Prinzipien gehorcht.

Die mir bekannten Aufstellungen unterscheiden sich generell, sofern sie nach einem erkennbaren Prinzip geordnet sind, nach aufsteigender oder absteigender Zahl der metrischen Einheiten. Sie führen entweder von den kurzen zu

¹⁰ Th. Betzwieser, n.a.O., S. 85.

¹¹ F.J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens* (s. oben S. 23 der Einleitung, Anm. 73), S. 442.

¹² In einer ersten, sehr nützlichen Übersicht über osmanisch-türkische Liedertextsammlungen in Istanbul und in England weist Owen Wright mehrfach auf derartige Listen hin, s. seine *Words Without Songs* (wie Anm. 1), S. 288-292.

den langen Metren oder umgekehrt. Fontons Aufzählung gehört zur ersten Art. Unter den hier ausgewerteten Quellen folgen dem gleichen Prinzip nur der Anonymus Berlin, or. oct. 3339 (unten Nr. 5) und die Liste von Hızır Ağā (Nr. 8).

Große Ähnlichkeit mit Fonton, sowohl in den Bezeichnungen der Metren als auch in der aufsteigenden Reihenfolge ihrer Aufzählung, hat auch die Liste des safawidisch-persischen Hofmusikers Amīr Hān, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Isfahan entstand.¹³ Eine Auswertung dieser Quelle und der übrigen westpersischen Belege steht noch aus, doch sind beide Traditionen, die persische und die türkische, offensichtlich eng miteinander verwandt.¹⁴ Beide scheinen auf Neuerungsbewegungen des (wenig erforschten und an Belegen relativ armen) 16. Jahrhunderts zurückzugehen, wobei ein Einfluß der safawidisch-persischen (westpersisch-aserbaidschanischen) auf die osmanisch-türkische Seite wahrscheinlicher ist als der umgekehrte Weg. So kannte man von den Namen der in türkischen Liedertextsammlungen des 17. Jahrhunderts neu hinzukommenden Metren alle außer *firenkčīn* und *zenğīr* auch auf persischer Seite. Nach der Reihenfolge bei Fonton waren dies *šöfiyān* (1), *semā'ī-i lenk* (*aḫṣak semā'ī*, 6), *nīm devir* (8), *devr-i kebīr* (10), *firenkčīn* (16), *evfer* (18) und *zenğīr* (28).¹⁵

¹³ Sie enthält 18 (statt 19, das Metrum *far'* fehlt) Metren mit der Anzahl ihrer "Schläge" und ihren Grundformen, ausgedrückt durch die beiden Merksilben *dīk* (Länge = 2) und *dak* (Kürze = 1). Diese Angaben erscheinen in der handschriftlichen Überlieferung nicht sehr vertrauenswürdig und können daher in der vorliegenden Form nur bedingt zum Vergleich herangezogen werden. Es scheint aber wahrscheinlich, daß sich beide Traditionen, die westpersische und die osmanische, durch lokale Eigenentwicklungen voneinander entfernt haben, so daß sich bei den Metren im einzelnen strukturelle Unterschiede herausgebildet haben, auch wenn sie die gleichen Namen tragen. Ich beschränke mich hier auf die Namen der Metren bei Amīr Hān und lasse ihnen die Nummer des entsprechenden Metrums bei Fonton in Klammern folgen:

šöfiyāne (1), *rawānī* (4), *ḥarbī* (23), *do-bar-yak* (2), *fāḥite'zarb* (9 oder 11), *daur* (10), *nīm daur* (8), *čambar* (12), *barāšān* (13), *aufar* (18), *ramal-i kabīr* neben *ramal-i šağīr* (altertümlich, bei Fonton nur noch eine Form, 24), *turkī'zarb* (22), *muḥammad* (27), *nīm taqīl* (25), *ḥafīf* (21), *taqīl* (26), *zarbu l-faḥ* (30), s. Ms. Teheran, Mağlis 2211, fol. 88a-89a; Amīr Ḥusain Ġahānbeglu, *Yak niwišta-i qadīmī dar bāra-i zarbhā-yi mūsīqī-i irānī* in Mağalla-i mūsīqī (Teheran), Heft 5 (Dai 1335/Jan. 1957), S. 24-26, hier S. 25.

¹⁴ Selbst die Darstellung der Metren nach auf- oder absteigender Länge ist beiden Seiten eigen.

¹⁵ s. die Zusammenstellung bei Owen Wright, *Words Without Songs* (wie Anm. 1), S. 275.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

Die ausgewerteten Quellen in chronologischer Folge:

1. – Um 1650: Der Pole Wojciech (Albert) Bobowski, latinisiert Albertus Bobovius, mit türkischem Namen 'Alî Beg, Dichtername Ufûkî oder besser Ufuḳî¹⁶, hat nicht nur die bekannte Melodienammlung London, British Library, Sloane 3114 (s. oben Anm. 25 der Einleitung) hinterlassen, sondern auch eine weitere Sammlung türkischer (und einiger weniger europäischer) Lieder und Instrumentalstücke in westlicher Notation, die aus dem Nachlaß von Antoine Galland in die Pariser Nationalbibliothek gelangte (heute ms. turc 292). Darin gibt 'Alî Beg an mehreren Stellen (fol. 51b, 95b, 103a, 131a, 134a, 136a, 149a) die Grundmuster von 13 türkischen *uṣûl* wieder. Er definiert sie mit den zu seiner Zeit bereits üblichen Merkwörtern, die er *dum*, *tek* und *teke* schreibt. Einige der Metren hat er zudem in europäischen Notenwerten (Achtel, Viertel und halbe Noten) niedergeschrieben. Es ist der erste bekannte Versuch dieser Art und zum Verständnis der Notenaufzeichnungen 'Alî Ufuḳî's von grundlegender Bedeutung.¹⁷ Insgesamt handelt es sich um die Metren 1, 3, 4, 5, 9, 12, 15, 18, 19, 22, 27, 29 und den Anfang von 30 nach der Reihenfolge bei Fonton. Ein Teil der Grundformen ist identisch mit denen von Fonton. Abweichungen sind unten vermerkt.

In der Pariser Sammlung hat 'Alî Beg zusätzlich 14 nicht mehr gebräuchliche Metren aus einer älteren osmanischen Quelle kopiert (fol. 51b). Hier werden noch die bis ins 16. Jahrhundert gebräuchlichen Buchstabenfolgen *ta*

¹⁶ Ich sehe meine frühere Vermutung (S. 7 der Einleitung, Anm. 24) bestätigt durch die inzwischen durch Muammer Uludemir erfolgte Sammlung aller silbenzählenden Verse, in denen 'Alî Beg seinen Dichternamen nennt. In 11 von 13 Fällen ist nach dem Versmaß zweifelsfrei Ufuḳî, nicht Ufûkî, zu lesen (s. M. Uludemir, *Macmûa-i sâz ü söz. Bildiriler*, Izmir 1989, S. 2-6). Ein weiteres Argument für die Form Ufuḳî als von 'Alî Beg intendierter Form seines *tahalluṣ* liefert einer der obigen Liedertexte, von 'Alî Beg selbst geschrieben, in dem in lateinischer Schrift eindeutig Ufuki zu lesen ist (es handelt sich um die Kontrafaktur eines *ilâhî* als Preislied des Sultans, s. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. turc 292, fol. 66 bzw. 220a). Als erster scheint Gültekin Oransay auf diese Stelle aufmerksam gemacht zu haben (s. M. Uludemir, a.a.O., S. 6-7).

¹⁷ Inzwischen lassen sich die metrischen Verhältnisse in den Notenaufzeichnungen 'Alî Begs anhand der Parallelen bei Cantemir beurteilen, auf die O. Wright in seiner Edition hingewiesen hat. Um eine zutreffende Transkription der *uṣûl* bei 'Alî Beg hat sich auch Muammer Uludemir in einer verdienstvollen monographischen Reihe bemüht, deren Hefte er je einer der Formen *semâi*, *çalgısal semâi*, *murabba* und *türkü* gewidmet und im Selbstverlag (Mansuroğlu Mahallesi, 266. sokak No. 45/3, 35040 Bornova, Izmir) zwischen 1991 und 1992 herausgegeben hat. Nachzutragen sind in beiden Fällen die Aufzeichnungen 'Alî Begs aus der Pariser Handschrift turc 292.

bzw. *na* (= 1) *tan* (= 2), *tanan* (= 3) etc. zur Beschreibung der Tonlängen verwendet. Sie wurden offenbar erst im Laufe des 16. Jahrhunderts durch die in noch unbekannten Kreisen entstandene *düm-tek*-Terminologie abgelöst, in der nun nicht mehr die Länge der "Schläge" (auf Melodieinstrumenten), sondern einzig deren Qualität (auf Schlaginstrumenten) bezeichnet wurde.

2. – Vielleicht noch aus dem 17. Jahrhundert stammt eine Liste mit 20 Metren. Sie steht in der Handschrift Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771, fol. 16b-17a im Anschluß an eine anonyme Abhandlung über die osmanisch-türkische Modallehre, die ihrem Inhalt nach auf das 15. Jahrhundert zurückzugeht. Die Metrenliste ist zweifellos jüngerer Herkunft, könnte aber, nach dem Duktus der Schrift zu schließen, noch vor dem Buch Cantemirs entstanden sein. Die Abfolge der *uṣūl*, die teilweise innerhalb des Schriftspiegels, teilweise am Rand der Handschrift stehen, scheint mit der bei Cantemir in vagem Zusammenhang zu stehen. Den Merkwörtern *düm*, *tek* etc. sind keine Längenangaben beigegeben. Die Metren sind weitestgehend identisch mit den Nummern 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 26, 27 und 28 bei Fonton. Darüber hinaus enthält die anonyme Aufstellung *nīm ḥaḫf* und *zarbeyn*.

3. – Um 1700: Die Metren aus dem Text des *Kitāb-ı 'İlmü 'l-mūsikī 'alā veḡhi 'l-ḥurūfāt* von Dimitrie Cantemir.¹⁸ Ihre Reihenfolge ist prinzipiell absteigend, doch wird das Prinzip vielfach unterbrochen. Die einzelnen Metren sind auf traditionelle Weise in Kreisform dargestellt. Die Abfolge ihrer "Schläge" wird mit den Merkwörtern *düm*, *tek*, etc. markiert und am inneren Rand der Kreise durch Längenangaben in Zahlzeichen (mögliche Längen 1, 2, 3, 4 und 6) ergänzt. Die vier Grundschnitte und Schlagkombinationen werden zusätzlich, am äußeren Rand der Kreise, durch graphische Symbole verdeutlicht. Dabei steht ein kleiner geschlossener Kreis für *düm*, ein kleiner nach oben geöffneter Halbkreis für *tek*, ein kleiner nach unten offener Halbkreis für *teke* und zwei kleine, einander berührende und nach unten offene Halbkreise für *teke teke*. Von den 24 am Anfang der Aufzählung angekündigten Metren sind aufgrund fehlender Blätter in der Handschrift (fol. 81-82, 87-96) nur 18 erhalten geblieben. Es sind, nach Fontons Reihenfolge, die Nummern 30 (*zarb-i feth*), und, nach der ersten Lücke, 13 (*berevṣān*), 19 (*evsaḫ*), 10 (*devr-i kebīr*), 8 (*nīm devr*), 4 (*devr-i revān*), 9 (*fāḫte*), 18 (*evfer*), 1

¹⁸ Faksimile-Edition Yalçın Tura (s. oben S. 10 der Einleitung, Anm. 29, ergänze: Band I wurde fortgeführt und mit S. 224 beendet, von Band II erschien das erste Faszikel mit dem Beginn der Transkriptionen bis S. 48), S. 162-171; rumänische Übersetzung Eugenia Popescu-Judetiz (s. S. 10 der Einleitung, Anm. 29), S. 111-120.

(*şöfiyân*), 2 (*düyek*, d.i. *sâde düyek*), 16 (*firenkçîn*), ein achtwertiges *semâ'î-i lenk*, 6 (*semâ'î*, dem späteren. *yürük semâ'î* entsprechend), 28 (*zenğîr*), 20 (*hezeğ*). Der Rest ist mit den fehlenden Blättern des Manuskriptes verloren gegangen. Am Ende des Textteiles listet Cantemir noch einmal 21 seiner 24 Metren in einer dreiteiligen Tabelle auf, in der die "Anzahl der Werte der musikalischen Metren auf neue Art" (*Mikdâr-ı ruḳûm-ı vezn-i uṣûlât-ı mûsikî 'alâ vech-i teğdîd*) wiedergegeben wird.¹⁹ Ausgehend vom "großen Maß" (*vezn-i kebîr*, 8 Werte beispielsweise beim Metrum *düyek*) werden zwei Stufen der Augmentation verzeichnet, und zwar das "kleine Maß" (*vezn-i şağîr*, 16 Werte beim *düyek*) und daneben das "kleinste Maß" (*vezn-i aşğarû ş-şagîr*, 32 Werte beim *düyek*). In der Aufstellung unten werden diese Angaben mitgeliefert.

4. – Um 1700: Die Metren aus dem Melodienteil des Buches von Dimitrie Cantemir. Sie sind hier den Transkriptionen von Owen Wright²⁰ entnommen, die zweifellos den bedeutendsten Beitrag der letzten Jahre zum Verständnis des Istanbuler Musiklebens der Zeit darstellen. Unter den verwendeten Metren, deren Reihenfolge, wie auch im Textteil Cantemirs, mit *zarb-i feth* beginnt, erscheinen von den oben genannten, im Textteil beschriebenen Metren, die Nummern 1, 2, 4, 6²¹, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 19, 20, 28, 30. Dazu kommen 21 (*hafîf*), 24 (*remel*), 25 (*nîm şakîl*), 26 (*şakîl*), 27 (*muḥammes*), und 29 (*hâvî*), deren Grundformen im Textteil Cantemirs nicht erhalten sind. Nach den Transkriptionen zu urteilen stimmen seine Metren in theoretischer Beschreibung und praktischer Anwendung soweit überein, daß man sie als identisch bezeichnen kann.²² Ihre weitgehende Entsprechung mit den Formen bei Fonton ergibt sich aus der folgenden Übersicht.

5. – 1. Hälfte 18. Jahrhundert (?): Im Umkreis von Arutin (s. die folgende Quelle Nr. 6) scheint die anonyme Metrenliste der Handschrift Berlin, Staats-

¹⁹ In der Handschrift fol. 133a; in der Faksimileedition von Yalçın Tura Bd. I, S. 215; in der rumänischen Ausgabe von Eugenia Popescu-Judetz S. 121.

²⁰ *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations. Part 1: Text. Transcribed and Annotated by O. Wright.* London: University of London. School of Oriental and African Studies 1992 (SOAS Musicology Series. Vol. I). 734 S.

²¹ Als Position drei ist ein zusätzliches, zweiwertiges *tek* im Melodienteil Cantemirs (Wright Nr. 267) vorhanden und bestätigt, im Gegensatz zu Cantemirs Textteil, die Form bei Fonton.

²² Eine gewisse Unklarheit herrscht nur bei den Metren der *semâ'î*-Gruppe. Hier verwendet Cantemir im Melodienteil unter dem gleichen Namen *semâ'î* zwei verschiedene Metren, von denen er nur den einen (*semâ'î uṣûlî*) im theoretischen Teil dargestellt hat, s. unten unter Metrum Nr. 6 und 7.

bibliothek, Or. oct. 3339, S. 168-172 entstanden zu sein, auf die kürzlich Ralf Martin Jäger aufmerksam gemacht hat.²³ Jäger datiert die Liste noch ins 17. Jahrhundert. Von der Darstellung der Metren her und im Hinblick auf spezifische Varianten, die nur dieser Liste und Arutin eigen sind, ist sie mit letzterem verwandt. Auch werden, wie bei Arutin, die Merksilben in Zahlensymbole umgesetzt. Im Anonymus Berlin sind, unabhängig von der jeweiligen Länge der Schläge, *düm* mit dem indischen Zahlzeichen 1, *tek* mit 2 und *teke* mit 3 dargestellt. Neben der Liste von Fonton und der von Hızır Âgâ (unten Nr. 8) ist es das einzige der hier untersuchten Dokumente, in dem die Metren von den kurzen ausgehend in aufsteigender Folge aufgelistet werden. Wenn ich die Reihenfolge der von R.M. Jäger faksimilierten Seiten richtig verstehe, folgen einander Fontons Nummern hier in der Folge 1, 5, 2, 3, 10, 12, 4, 9, 18, 19, 8, 13, 27, 16, 15, 24, 21, 26, 20, 28, 25, 17, 29, 30, 22. Im Vergleich mit Fonton und den übrigen Listen gibt es größere Lücken und unvollständige Darstellungen (bei Nr. 24, 25, und 30). Spezifische Abweichungen (in Nr. 9, 12, 21, 24, 30) entsprechen denen von Arutin oder zeigen Unsicherheit an den gleichen Stellen wie dieser. Über Fonton hinaus verzeichnet der Anonymus Berlin das Metrum *zarbeyn* (identisch mit Ms. Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771 und fast identisch mit Arutin).

6. – Um 1740: Unabhängig von Cantemir gibt der Armenier Harutlun, türkisch Küçük oder Tambürî Arutin bzw. Artin²⁴ in seinem, dem Vergleich zwischen persischer und türkischer Musik gewidmeten, in armenischer Schrift und türkischer Sprache geschriebenen Buch²⁵ eine Übersicht über 27 Metren. Die Darstellung leidet, wie auch andere Teile des Textes, unter offensichtlichen Mängeln der Kopie in der relativ besterhaltenen Handschrift²⁶. In der tabellarischen Übersicht über die Metren laufen die Enden der *uşıl* mehrfach über die für sie vorgesehenen Rubriken hinaus und in diejenige des anschließenden Metrums hinein. Öfter lassen sich die Verschiebungen erkennen, doch ist der wahre Zusammenhang der Teile nicht in allen Fällen zu er-

²³ R.M. Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach: Wagner 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 17), S. 173-183.

²⁴ Beide Namensformen finden sich im Text der Handschrift Erivan (s. unten Anm. 26).

²⁵ Bisher erst in russischer Übersetzung zugänglich: N.K. Tagmizyan, *Tamburist Arutin: Rukovodstvo po vostočnoj muzyke*, Erivan 1968.

²⁶ Ms. Erivan, Matenadaran, Nr. 9340 (39 fol.). Einen Film der Handschrift verdanke ich freundlichsten Bemühungen von Eugenia Popescu-Judetș.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

mitteln. Bisweilen stimmen die Metren bis ins Detail mit denen von Fonton überein. Arutün hat eine Schreibweise gewählt, bei der die Merkwörter *düm*, *tek* und *teke*, wie im Anonymus Berlin (oben Nr. 5), durch indische Zahlzeichen als Symbole, ohne Berücksichtigung ihres numerischen Wertes, ersetzt werden. Im Gegensatz zur Berliner Handschrift steht hier eine 0 (Null) für *düm*, eine 1 für *tek* und eine 2 für *teke*. Zusätzlich können diese Zeichen mit einer Tilde, einem nach unten offenen Bindebogen, einem Akzent (accent aigu) oder einem Punkt überschrieben werden. Damit deutet das System auf die spätere *uṣûl*-Schreibung der Hamparsum-Notation hin.²⁷ Die gleiche Art der Darstellung findet sich auch in Randkorrekturen der Metren in der Handschrift Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856 (s. die folgende Quelle Nr. 7), fol. 9b. Auch hier wird die Darstellung durch überschriebene Punkte auf der 1 und der 2 weiter differenziert.

7. – Um 1750: In deutlicher Abhängigkeit von Cantemir verfaßte Nâyî 'Alî Muṣṭafâ Kevserî Efendî (gest. wohl um 1770) gegen Mitte des 18. Jahrhunderts eine Darstellung der Musiklehre und eine Melodiensammlung. Die Originalhandschrift, die sich in Privatbesitz befindet, wurde jüngst von Eugenia Popescu-Judetzu beschrieben²⁸ und mit dem Vorgänger Cantemir und einer späteren anonymen Sammlung, in der sich Teile von Cantemir und von Kevserî wiederfinden, verglichen²⁹. In dieser anonymen Sammlung, Ms. Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856 (91 folia, verbunden, datiert 1221/1806) ist eine umfangreiche Zusammenstellung von Metren erhalten (fol. 6b-20a), die im Kern sicherlich auf Cantemir und in ihrer erweiterten Form nach E. Popescu-Judetzu auf Kevserî zurückgeht.³⁰ Insgesamt sind es 37 traditio-

²⁷ zur Hamparsum-Notation s. Heinz-Peter Seidel, *Die Notenschrift des Hamparsum Limonciyan. Ein Schlüssel*, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients (Berlin) 12 (1973/74), S. 72-121; Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. 7), S. 193-198, 247-269; ders., *Katalog der Hamparsum-notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul*, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. 8).

²⁸ E. Popescu-Judetzu, *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Çeviren ve Yayına Hazırlayan: Bülent Aksoy, Istanbul: Pan Yayıncılık 1998.

²⁹ Eine Übersicht (ebd., S. 59) veranschaulicht die Abhängigkeiten der drei genannten Quellen voneinander.

³⁰ s. ebd. S. 22. Eine Kopie dieser wichtigen Handschrift verdanke ich Eugenia Popescu-Judetzu.

nelle (*zarb-i fetḥ* bis *şöfiyân*) und 16 neuere, zusammengesetzte *uṣûl*. Die Darstellungsweise gleicht der von Cantemir mit der Ausnahme, daß die Zeichen Kreis und Kreisbogen für die Grundschnitte *düm*, *tek* und *teke* nicht gesetzt sind. Einige gültige Alternativen zu den angegebenen Schlagmustern wurden nachträglich von anderer Hand an den Rändern verzeichnet. Nach der Reihenfolge bei Fonton enthält diese Aufstellung die Metren 30, 29, 28, 26, 21, 20, 24, 19, 17, 25, 27, 13, 10, 12, 15, 16, 9, 18, 8, 3, 4, 22, 2, 6, 7, 5, 1. Zusätzlich stehen im Teil der traditionellen Metren noch *zarbeyn*, das zuerst wohl von Cantemir verzeichnete *ḥwārazm*, *nīm ḥafif*, *nīm berefşân*, das von Hızır Âgâ (s. die folgende Quelle Nr. 8) entwickelte *müsebbâ*, *ağ-şak fâḥte*, *fer'-i muḥammes* und *lenk semâ'i*.

8. – Kurz vor 1750: Am Ende seines Musiktrakates *Tefhimü l-maḳāmât fi tevliḍi n-neḡamât* gibt Hızır Âgâ (gest. vielleicht um 1760)³¹ eine Liste mit 25 *uṣûl*.³² Er verzeichnet darin die Gesamtlänge der Metren nach Zeiteinheiten, ohne die individuellen "Schläge" anzugeben. Die Metren folgen einander in aufsteigendem Sinne, wie bei Fonton, mit den kurzen beginnend. Hızır Âgâ unterscheidet zwischen einer Grundform, die er "erste Schlagstufe" (*mer-tebe-i zarb-i evvel*) nennt, und einer doppelt so langen augmentierten "zweiten Schlagstufe" (*mer-tebe-i zarb-i sâni*). So entsprechen beispielsweise den 8 Grundeinheiten Cantemirs für das Metrum *düyek* bei Hızır Âgâ (und bei Kevserî) 4 "Schläge". Die Zahlenangaben seiner "Schlagstufen" werden unten, soweit vorhanden, unter seinem Namen mitgeteilt.

9. – Um 1750: Die oben genannte, anonyme osmanisch-türkische Liedertextsammlung London, British Library, Or. 7252.³³ Sie enthält am Anfang (fol. 4b-5a), zwischen dem Inhaltsverzeichnis und dem Beginn der Texte, eine Liste von 27 *uṣûl*, die mit denen von Fonton nahezu identisch sind. Wie bei diesem besteht die Tendenz, gewisse strukturelle Elemente im Schriftbild auszudrücken. So werden, wie bei Fonton, zwischen *düm*-Schlägen und nachfolgenden *tek*-Schlägen Zwischenräume gelassen, oder es wird die Kombination *teke teke*, namentlich am Schluß eines Metrums, durch einen weiteren Zwischenraum graphisch abgesetzt. Die Reihenfolge der Metren folgt aller-

³¹ s. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı 1990 (Kültür Bakanlığı 1163), Bd. I, S. 342.

³² In der Handschrift Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Hafid Ef. 291, fol. 19b-20a; Ms. Istanbul, Topkapı Sarayı, Hazine 1793, fol. 19b-20a; Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, suppl. turc 1495, fol. 25b-27a.

³³ Beschrieben von Owen Wright in *Words Without Songs* (wie Anm. 1), S. 292.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

dings, im Gegensatz zu Fonton, der üblicheren Anordnung von den längsten (beginnend mit *zarb-i fethi*) zu den kürzesten. Eine direkte Beziehung zu Fonton ist daher auszuschließen.

10. – Um 1780 entstand der *Essai* (oder: *Essai d'un traité*) *sur la mélodie orientale, ou Explication du système, des modes et des mesures de la musique turque* von Antoine de Murat (s. oben Anm. 55 der Einleitung). Er wurde 1867 von August von Adelburg in eigener Übersetzung und Bearbeitung herausgegeben (s. Anm. 58 der Einleitung). Darin sind (auf S. 147) 31 *uṣūl*, wie bei Hızır Âgâ, nach der Gesamtzahl ihrer metrischen Einheiten aufgelistet. Die Metren sind auch hier in absteigender Folge wiedergegeben, beginnend mit *zarb-i fethi*. Es werden Taktangaben und europäische Tempobezeichnungen gegeben, wobei der jeweilige Anteil des Autors Murat und des Herausgebers Adelburg an diesen Angaben ungewiss ist. Sie sind mit Sorgfalt und in vielen Fällen durchaus zutreffend gewählt. Woraus die wenigen Abweichungen in den Zahlenangaben resultieren, ist schwer zu sagen. Ich möchte in erster Linie an Schreib- oder Druckfehler denken. Der Geigenvirtuose und Komponist Adelburg (gest. 1873), der 1830 in Istanbul geboren und dort aufgewachsen war, in eigenen Kompositionen später orientalische Stimmungen eingefangen hat³⁴ und offenbar recht gute Kenntnisse türkischer Musik besaß, ist sich der "ganz absonderlichen Zusammensetzung der Tactrhythmik" bewußt, auch wenn er sie nicht in allen Fällen korrekt wiedergegeben hat. Die Angaben von Murat/Adelburg folgen unten jeweils an letzter Stelle der Längenangaben.

Die von Fonton nicht verzeichneten Längen der einzelnen "Schläge" sind in der folgenden Übersicht in eckigen Klammern ergänzt, und zwar nach dem Text von Dimitrie Cantemir (oben Nr. 3), nach seinen Notenaufzeichnungen in der Ausgabe von Owen Wright (oben Nr. 4), oder nach den Metrenangaben der Handschrift Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T. Y. 1856, die auf Nâyî 'Alî Muşafâ Kevserî Efendî zurückgehen (oben Nr. 7). Letztere vor allem

³⁴ Auf sein opus 9, *Aux bords du Bosphore. Symphonie-Fantaisie pour grand Orchestre, dédiée à Sa Majesté impériale le Sultan Abd-ul-Medhid*, erschienen bei A. Witzendorf in Wien, wird in der Aesthetischen Rundschau (Wien), 2. Jahrgang, Nr. 17, 7. Mai 1867, S. 144 hingewiesen. Als opus 8 hatte er bereits ein *Fantaisie-Nocturne* mit dem Titel *Une soirée aux Bords du Bosphore* komponiert, das unter anderem eine *chanson turque* enthielt und in Prag bei Johann Hoffmann's Wwe. erschienen war (s. F. Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, 1. Teil, Wien 1904, S. 82).

passen nahezu ausnahmslos zu den von Fonton angegebenen Schlagfolgen. Werden Quellen zitiert, die selbst Längenangaben enthalten, so werden diese in runden Klammern beigegeben. Die Namen der Metren und die Bezeichnungen der Schläge werden nicht in Fontons Umschrift, sondern in einer heute für das Osmanische geläufigen Transkription wiedergegeben. Die wenigen Fehler in den Namen, die Fonton gemacht hat, sind stillschweigend korrigiert. Fontons innere Teilung der Metren wird beibehalten.

In den Fällen, in denen keine Varianten in den Fußnoten verzeichnet sind, stimmen Fonton und die oben aufgeführten Quellen vollständig miteinander überein.

1. *Şöfiyân*

Länge eines Zyklus nach Kevseri³⁵ 4 "Schläge", nach Hızır Âgâ 2 oder 4 "Schläge" bzw. metrische Einheiten; bei Murat/Adelburg: 1 mal 2/4, Moderato:

düm [2]

teke [2]

Im Verhältnis zum Notentext überzeugend als 4/8 wiedergegeben von O. Wright.³⁶ Die angebliche Grundform Cantemirs bei W. Feldman³⁷ ist dagegen eine bereits ausgeschmückte Spielmanier (*velvele*). 'Alî Ufukî gibt in seiner Melodiensammlung Paris, ms. turc 292, fol. 95b (249b) die Grundschläge des Metrums in Notenschrift (als *alla breve* notiert) in der Form *dum* (Halbe) *dum* (Viertel) *tek* (Viertel), wohl versehentlich für die Form *dum* (Halbe) *tek* (Viertel) *tek* (Viertel). Bei Arutin scheint eine Verwechslung mit *çifte düyek* (unter Auslassung des letzten *teke*) stattgefunden zu haben. Die übrigen sechs Listen, die das Metrum verzeichnen, bestätigen Fontons Silbenfolge und stimmen in der Länge der Schläge überein.

Şöfiyân ist eins der im 17. Jahrhundert in türkischen Liedertextsammlungen neu erscheinenden Metren.³⁸ Der Name ist als persische Pluralform zur arabischen Bezeichnung *şūfī* zu verstehen (*şūfiyân*, "die Sufis"). Im westpersisch-

³⁵ Angaben hier und im folgenden nach der Handschrift Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856, fol. 6b-14b.

³⁶ s. seine Transkription der Nummern 200 und 286 in *Cantemir. The Collection of Notations* (wie oben Anm. 20).

³⁷ s. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 1996 (Intercultural Music Studies. 10), S. 395.

³⁸ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie oben Anm. 1), S. 275.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

aserbajdschanischen Bereich war das Metrum in der einleuchtenderen Namensform *şūfiyâne* ("nach Art der Sufis") bereits Şadraddīn Qazwīnī (gest. 1007/1598) geläufig³⁹ und findet sich so noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Hofmusik der späten Safawiden in Isfahan.⁴⁰ Auch auf türkischer Seite kannte man es noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Namen *şōfiyâne* (so Evliyā Çelebī, gest. ca. 1095/1684) oder lateinschriftlich *sofiāne* (bei 'Alī Ufukī). Der "modernen" Silbenfolge *düm teke* entspricht bei Evliyā Çelebī die traditionelle Form *tan tana* für das Metrum *şōfiyâne*, in dem er die Kesselschmiede im Basar von Diyarbakır hämmern läßt.⁴¹

2. (*Sāde*) *düyek*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 8, 16 oder 32 Einheiten, nach Kevserī 4 "Schläge", nach Hızır Āgā 4 oder 8 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 2 mal 2/4, Allegretto:

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]

Das häufigste Metrum in Cantemirs Notenaufzeichnungen (über ein Viertel der 353 Nummern), von O. Wright im Sinne des obigen Schlagmusters als 8/8 transkribiert. Bei einem Versuch, dieses Metrum in europäische Notenwerte zu fassen, gab es Franz Joseph Sulzer bei korrekter Folge der Schläge als Dreivierteltakt aus: "Also würde in der Taktart *Dujeck*, oder in den Strei-

³⁹ *Risāla dar 'ilm-i mūsīqī*, Ms. Teheran, Mağlis-i Sanā 2242/3 (f. 9a von 14 nicht paginierten Blättern). Eine Kopie der Handschrift verdanke ich Amīr Hoseyn Pourjavady. Näheres zum Autor und zum Inhalt s. in Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften 11 (1997), S. 339-340.

⁴⁰ So in der oben, Anm. 13 genannten Text- und Liedersammlung des Amīr Hān, der am Hof des Safawiden Hūsain Šāh (reg. 1105/1694-1135/1722) wirkte, Ms. Teheran, Mağlis 2211, hier fol. 88a: *şūfiyâne*, 3 Schläge (*zarb*): *dik dak*, gleichlautend in der Edition des Abschnittes über die Metren nach einer anderen Handschrift aus Privatbesitz von Amīr Hūsain Ġahānbeglū, a.a.O. S. 25. Nach dieser Quelle wäre die Isfahaner Version des Metrums dreiwertig gewesen: *dik* [2] *dak* [1], doch läßt sich vor einer Auswertung aller Handschriften dieser Sammlung und der übrigen persischen Quellen im Umkreis von Amīr Hān keine vertrauenswürdige Aussage darüber machen.

⁴¹ s. *Evliya Çelebi in Diyarbakir. The Relevant Section of the Seyahatname Edited with Translation, Commentary and Introduction* by Martin van Bruinessen and Hendrik Boeschoten, Leiden 1988 (= *Evliya Çelebi's Book of Travels. Land and People of the Ottoman Empire in the Seventeenth Century. A Corpus of Partial Editions*, edited by Klaus Kreiser. Vol. 1), S. 156, 157.

Der *Essai* von Charles Fonton

chen *düm* [sic] *tä-äck täck dum* [sic] *täck* das erste *dum* mit der folgenden Sylbe *tä-* zwey Achtelsnoten in dem ersten Streiche oder Schlag des 3/4tel [im Druck: /4tel] Taktes, das *-äck*, und das darauf folgende *täck* eben solche Noten für den zweyten Streich, und das letzte *tüm* und *täck* zwey andere Achtelsnoten für den dritten Schlag ebendesselben 3/4tel Taktes abgeben".⁴² Sulzer spricht von "acht und zwanzig [türkischen] Taktarten, die sie *Ussul* nennen"⁴³. In den sieben Metrenlisten, die das Metrum nennen, gibt es keine Abweichungen von Fontons Schema, und die Längenangaben sind identisch, soweit sie verzeichnet sind.

3. *Çifte düyek*

Länge eines Zyklus nach Kevseri 8 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 2 mal 2/4 [sic], Allegretto:

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]

In der gleichen Form von 'Alî Ufukî in Noten aufgezeichnet (1 = eine Viertelnote, Schläge mit der rechten Hand sind nach unten, Schläge mit der Linken nach oben gestrichen), s. Ms. Paris, turc 292, fol. 51b. Die Form *ır-tağa ırırāk ırırırāk* (entsprechend *düm teke düm tek düm düm tek*), von Evliyâ Çelebi dem *çifte düyek* gegeben,⁴⁴ ist mit dem obigen, wenn überhaupt, nur teilweise vereinbar. Die sechs Metrenlisten, in denen das Metrum verzeichnet ist, stimmen mit Fontons Silbenschema und untereinander in den Längenangaben überein.

4. *Devr-i revân*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 7, 14 oder 28 Einheiten, nach Kevseri 14 "Schläge", nach Hızır Âgâ 7 oder 14 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 2 mal 13/8, Tempo giusto:

<i>düm</i> [3] <i>düm</i> [2]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [3]	<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [2]

⁴² F.J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens* (s. oben S. 23 der Einleitung, Anm. 73), *Geographischer Teil*, Band II, S. 445.

⁴³ s. ebd. S. 437, 440.

⁴⁴ Evliya Çelebi in *Diyarbakir*. (wie Anm. 41), S. 156, 157.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

Acht (von 353) Melodien in Cantemirs Sammlung folgen diesem Metrum, das bis heute in der gleichen Form, als 14/8 oder 14/4 notiert wird.⁴⁵ Als *devr-i hindî* steht es mit der gleichen Schlägfolge (ohne Längenbezeichnung) in 'Alî Ufukî's Pariser Notenband, turc 292, fol. 149a (303a), als *devr-i revân-i hindî* mit gleicher Schlagfolge und numerischen Längenangaben (Variante: letzte zwei Schläge *teke* [2] *teke* [2] statt *tek* [2] *tek* [2]) bei 'Abdülbâkî Nâsîr Dede Efendi (gest. 1236/1821).⁴⁶ Sieben türkische Metrenlisten stützen Fontons Angaben.

Zwei weitere Formen des *devr-i revân* sind überliefert, die als 13/8 bzw. 13/4 notiert werden⁴⁷. Vermutlich war eine davon bei Murat/Adelburg intendiert.

5. (*Sengîn*) *semâ'î*

Länge eines Zyklus nach Kevserî (hier *uṣûl-i semâ'î* genannt) 4 "Schläge":

<i>düm</i> [1]	<i>teke</i> [1]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]

In gleicher Form ist das Metrum in arabischer Schrift (ohne Längenangaben) in der Pariser Sammlung von 'Alî Ufukî, ms. turc. 292, fol. 149a (303a) dargestellt. Von den Metrenlisten bestätigen Kevserî, Arutîn und der Anonymus London (Or. 7252) die Angaben von Fonton.

Es ist zu beachten, daß das dreiwertige, walzerartige *semâ'î* der Form *düm* [1] *tek* [1] *tek* [1]⁴⁸ in keiner der hier herangezogenen Quellen des 18. Jahrhunderts beschrieben wird, es sei denn, daß die einzige Form des *semâ'î*, die von Hızır Âgâ verzeichnet wird und 3 oder 6 "Schläge" umfaßt, und der schnelle *Jeürük semâjî* von Murat/Adelburg, der von diesen als schneller (Allegro) 3/4-Takt beschrieben wird, in diesem Sinn zu interpretieren sind. In seiner später geläufigen Form scheint das dreiwertige *semâ'î* zum ersten Mal bei

⁴⁵ s. O. Wright, *The Collection of Notations* (wie Anm. 20), Nr. 102, 170-172, 216, 283, 328, 335; Suphî [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, Bd. 2, Istanbul 1935 (Istanbul Konservatuvarı Neşriyatından), S. 31-32; İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. Kudüm Velveleleri*, Istanbul: Ötüken Neşriyat 1984 (Kültür Serisi: 41), S. 639.

⁴⁶ s. *Tedkik-u-tahkik*, Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39b und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a.

⁴⁷ s. I.H. Özkan, a.a.O. S. 634, 637.

⁴⁸ s. Suphî [Ezgi], a.a.O., Bd. 2, S. 5; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 288; I.H. Özkan, a.a.O. S. 570.

'Abdülbâkî Nâşir Dede Efendi (gest. 1236/1821) vorzukommen,⁴⁹ das heißt eine Generation vor den bekannten Kompositionen İsmâ'il Dede Efendis (gest. 1263/1846) im dreiwertigen *semâ'î*.

6. *Akşak semâ'î*

<i>düm</i>	<i>tek</i>	<i>tek</i>
<i>düm</i>		<i>tek</i>

7. *Yüğrük semâ'î*

<i>düm</i>	<i>tek</i>	<i>tek</i>
<i>düm</i>		<i>tek</i>

Bei Fonton sehen beide Schaubilder gleich aus. Da er keine Längenangaben gemacht hat, läßt sich nicht entscheiden, welches der beiden Metren aus heutiger Sicht als fünf- und welches als sechswertig anzusehen ist.

Unter den Fonton nahestehenden Quellen gibt der Anonymus British Library (Or. 7252) dem *yürük* [sic] *semâ'î*, wie Fonton, die Schlagfolge *düm tek tek düm tek*, dem *akşak semâ'î* jedoch das beim zweiten Schlag abweichende Schema *düm düm tek düm tek*.

Cantemir unterscheidet nicht zwischen diesen beiden Formen, sondern zwischen einem *semâ'î usûlî* schlechthin, dem er die sechswertige Schlagfolge *düm* (1) *tek* (1) *tek* (1) *düm* (1) *tek* (2) gibt, und einem *semâ'î-i lenk* mit der achtwertigen Schlagfolge *düm* (2) *düm* (1) *tek* (2) *düm* (2) *tek* (1). Der größte Teil der *semâ'î*-Kompositionen und ein Viertel aller von Cantemir aufgezeichneten Stücke stehen im erstgenannten sechswertigen Metrum (von O. Wright als 6/8 notiert), das heute als *yürük semâî* bekannt ist. Für F.J. Sulzer, Fontons Zeitgenossen, war es das einzige ihm bekannte Metrum des Namens *semâ'î*: "Unter den 28 Taktarten gehöret zu derjenigen, welche sie *Semahî*, oder Munter nennen, eine, die sich durch die Streiche *Düm Täck-täck Düm Täck* von den übrigen auszeichnet; mit einem Presto von dieser Taktart wird insgemein die fürstliche Kindia, oder Feldmusik beschlossen"⁵⁰.

⁴⁹ s. sein *Tedkik-u-tahkik*, Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39a und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a.

⁵⁰ F.J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens* (s. S. 23 der Einleitung, Anm. 73), S. 440, ergänze zu Haydar Sanal, *Mehter Musikisi. Bestekâr Mehterler – Mehter Havalari*, Istanbul: Millî Eğitim Basımevi 1964, S. 59-60.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

Man könnte demnach annehmen, daß mit Fontons 7. Metrum und der gleichlautenden Schlagfolge im Anonymus London diese sechswertige Form *düm* (1) *tek* (1) *tek* (1) *düm* (1) *tek* (2) intendiert war.

Semā'ī-i lenk nun, der Name der zweiten von Cantemir im theoretischen Teil seines Buches beschriebenen Form des *semā'ī*, ist ihrer Bezeichnung nach die persische Entsprechung zum türkischen *aḫṣaḫ semā'ī*. Beides bedeutet "hinkendes" *semā'ī*.

Danach könnte man schließen, daß *aḫṣaḫ semā'ī* im Anonymus London und *semā'ī-i lenk* bei Cantemir das gleiche Metrum bezeichnen, zumal auch die Silbenfolge in beiden Fällen identisch ist. Das führt zur weiteren Vermutung, daß bei Fonton in arabischer wie in lateinischer Schrift ein Abschreibfehler (*tek* statt *düm* an zweiter Stelle) vorgekommen sein könnte und daß auch bei ihm, wie im verwandten Anonymus London, mit *aḫṣaḫ semā'ī* Cantemirs *semā'ī-i lenk* gemeint war.

So würde Fontons 6. Metrum, mit Korrektur des zweiten Schlages, die achtwertige Gestalt *düm* (2) *düm* (1) *tek* (2) *düm* (2) *tek* (1) erhalten.

Fontons Zeitgenosse Kevseri überrascht nun (in den auf ihn zurückgehenden Metrenangaben im Anonymus der Istanbul University Library) mit den folgenden Daten. Er unterscheidet zwischen einem

- a) fünfwertigen *yüḡrük semā'ī* der Form *düm* (1) *tek* (1) *tek* (1) *düm* (1) *tek* (1), einem
- b) sechswertigen *aḫṣaḫ semā'ī* der Form *düm* (1) *tek* (1) *tek* (1) *düm* (1) *tek* (2) und einem
- c) achtwertigen *lenk semā'ī* der Form *düm* (2) *düm* (1) *tek* (2) *düm* (1) *tek* (2).

Richten wir uns nach dieser Quelle zur Erklärung der miteinander identischen Schaubilder Fontons, so brauchen wir bei diesem keinen Schreibfehler vorzusetzen, kommen aber zu einem Ergebnis, daß den obigen Annahmen wie auch der späteren Entwicklung dieser Metrengruppe und dem heutigen türkischen Verständnis widerspricht. Es würde bedeuten, daß Fontons *aḫṣaḫ semā'ī* als sechswertiges Metrum dem *semā'ī* Cantemirs entsprach und sein *yüḡrük semā'ī* als fünfwertiges Metrum sein Gegenstück nicht bei Cantemir, sondern bei Kevseri hatte. Ich würde diese Version vorziehen, weil sie dem Wortlaut Fontons entspricht und von einer Quelle gestützt wird, die auf eine einheimische Autorität seiner Zeit zurückgeht, der Fontons Daten auch sonst weitgehend entsprechen.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß Cantemir eine kleine Gruppe von Melodien in einem weiteren Metrum niedergeschrieben hat, das er mit dem gleichen Namen *semā'ī* bezeichnet, ohne es sprachlich von dem ersten zu un-

terscheiden.⁵¹ Es ist nicht das achtwertige *semā'ī-i lenk*, das Cantemir als zweites dieses Namens im theoretischen Teil seines Buches dargestellt hat, sondern eine zehnwertige Form mit der metrischen Teilung 2 - 1 - 2 - 2 - 1 - 2. Dabei mag es sich um den zehn- oder zwanzigwertigen *semā'ī-i rakş* ("Tanz"-*semā'ī*) gehandelt haben, den Cantemir in seiner Liste der "Werte der musikalischen Metren auf neue Art" genannt, aber nicht näher beschrieben hat.⁵² Murat/Adelburg verzeichnen ihrerseits ein *Aksak-Semâî* im 10/8-Takt (Tempo giusto). Das war vermutlich ein Vorgänger des heutigen, ebenfalls zehnwertigen *aksak semâî* mit der Schlagfolge *düm* (2) *te-* (1) *kâ* (2) *düm* (2) *tek* (2) *tek* (1). In der vereinfachten Form *düm* (2) *teke* (3) *düm* (2) *tek* (3) hat 'Abdülbâkî Nâşîr Dede Efendi (gest. 1236/1821) den *akşak semâ'î* seiner Zeit beschrieben.⁵³ Es ist nicht auszuschließen, daß wir mit dieser Schlagfolge dem "Tanz"-*semâ'î* Cantemirs nahekommen.

In Anlehnung an Kevserî lassen sich Fontons Schlagmuster des *semâ'î* wie folgt beschreiben:

6. *Akşak semâ'î*

Länge eines Zyklus nach Kevserî 6 "Schläge":

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]

7. *Yüğrük semâ'î*

Länge eines Zyklus nach Kevserî 5 "Schläge":

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]

⁵¹ Es sind die Nummern 267-271 und 284 in O. Wrights Transkriptionen.

⁵² vgl. H. Sanal, a.a.O. S. 61. Sanal hat bei seiner Transkription eines der Stücke im zehnwertigen *semâ'î* dieser Tatsache Rechnung getragen, indem er das Metrum, wie Cantemir, ohne weitere Bestimmung nur *semâ'î* nennt (ebd. S. 207). Owen Wrights Ergänzung *semâ'î [-i lenk]* für seine Transkriptionen im zehnwertigen *semâ'î* läßt sich aus Cantemirs Angaben, soweit ich sehe, nicht rechtfertigen.

⁵³ s. *Tedkik-u-tahkik*, Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39a und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

8. *Nīm devr* (*devir*)

Länge eines Zyklus nach Cantemir 9, 18 oder 36 Einheiten, nach Kevseri 9 "Schläge", nach Hızır Âgâ 9 oder 18 "Schläge":

<i>düm</i> [1]	<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1] ⁵⁴	

Nīm devir ist ein Metrum, das im osmanisch-türkischen Bereich in den Liedertextsammlungen des 17. Jahrhunderts zum ersten Mal auftaucht.⁵⁵ Auf persischer Seite scheint der Name schon früher bekannt gewesen zu sein.⁵⁶ Fontons Form wird von sechs Metrenlisten bestätigt.

9. *Fāḥte*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 10, 20 oder 40 Einheiten, nach Kevseri 10 "Schläge", nach Hızır Âgâ 5 oder 10 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 5 mal 2/4, Larghetto:

<i>düm</i> [2]	<i>tek</i> [3]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]
	<i>teke</i> [1]

Fontons Merkschema mit den Längenangaben von Cantemir und Kevseri entspricht dem gleichnamigen Metrum von 25 durch Cantemir aufgezeichneten Melodien in der Transkription von O. Wright (als 10/8 notiert). Darüber hinaus decken sich die Angaben von fünf Metrenlisten mit denen Fontons.

‘Alī Ufukī notiert das Metrum leicht abgewandelt (10/2 *alla breve*) als *dum* (2), *tek* (4), *dum* (1), *tek* (1), *teke* (1), *teke* (1) in seiner Melodienammlung Paris, turc 292, fol. 131a (285a). Arutin kennt die gleiche, ebenfalls zehnwertige Grundform wie ein Jahrhundert später ‘Abdūlbākī Nāṣir Dede Efendi

⁵⁴ Bei Arutin wird der Beginn *düm*, *düm*, *tek* am Ende noch einmal wiederholt.

⁵⁵ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie oben Anm. 1), S. 275.

⁵⁶ s. Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des šašmaqām*, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1989 (Beiträge zur Ethnomusikologie. 23), S. 132.

Der *Essai* von Charles Fonton

(gest. 1236/1821), in der Fontons Schema unterteilt und akzentuiert wird: *düm* (1), *düm* (1), *tek* (1), *tek* (1), *tek* (1), *düm* (1), *tek* (1), *düm* (1) *teke* (1), *teke* (1).⁵⁷ Da 'Abdülbâkî Dede zehn "schwere" Schläge gibt, ist damit wohl Cantemirs 20-wertige Version gemeint.⁵⁸

10. *Devr-i kebîr*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 14, 28 oder 56 Einheiten, nach Kevşerî 14 "Schläge", nach Hızır Âgâ 7 oder 14 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 7 mal 2/4, Andante amoroso:

<i>düm</i> [1]	<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]	<i>tek</i> [2]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1] ⁵⁹		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

Sechs der Metrenlisten enthalten den *devr-i kebîr* und stimmen mit Fontons Silbenfolge überein. 'Alî Ufukî notiert den, wie er schreibt, *dewrikebir* in einem 14/2-Takt ohne Unterteilung in seiner Sammlung Paris, ms. turc 292, fol. 136a (290a). Das Metrum gehört nach Owen Wright zu denjenigen, die erst im 17. Jahrhundert in türkischen Liedertextsammlungen auftauchen.⁶⁰

11. *Akşak fâhte*

Länge eines Zyklus nach Kevşerî 6 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 1 mal 12/8, Tempo giusto:

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]

⁵⁷ *Tedkîk-u-tahkîk*, Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39a und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a.

⁵⁸ vgl. H. Sanal, *Mehter Musikisi* (wie Anm. 50), S. 57.

⁵⁹ Fontons (wohl altertümlichere) Zweierfolge *tek* [2] *düm* [1], die von Kevşerî gestützt wird, ist bei Cantemir aufgelöst in die Dreiersequenz *tek* (1) *düm* (1) *düm* (1). O. Wright hat sie in dieser Form in die Transkriptionen der Melodieaufzeichnungen Cantemirs übernommen, von denen über 40 (von insgesamt 353) diesem Metrum folgen.

⁶⁰ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie oben Anm. 1), S. 275.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

Ein offenbar selten gebrauchtes und in dieser Form aussterbendes Metrum, außer bei Fonton nur bei Kevserî genannt.⁶¹

12. *Çember*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 24, 48 oder 96 Einheiten, nach Kevserî 12 "Schläge", nach Hızır Âgâ 6 oder 12 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 12 mal 2/4, Andante grazioso:

<i>düm</i> [1]		
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [3]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

Von 'Alî Ufukî in gleicher Form als 12/2 in europäischen Noten wiedergegeben in seiner Melodiensammlung Paris, ms. turc 292, fol. 136a (290a). 18 (von 353) Melodien bei Cantemir folgen dem Metrum in gleicher Form in den Transkriptionen von O. Wright (hier als 12/8). Vier Metrenlisten bestätigen die Silbenfolge bei Fonton. Mit 12 "schweren" Schlägen entspricht das Metrum weitgehend dem neueren 24-wertigen *çember* bei 'Abdülbâkî Nâsir Dede Efendi (gest. 1236/1821).⁶² Aruttin schreibt die erste Hälfte wie 'Abdülbâkî Dede, die zweite Hälfte wie Fonton.

13. *Berefşân*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 16, 32 oder 64 Einheiten, nach Kevserî 16 "Schläge", nach Hızır Âgâ 8 oder 16 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 8 mal 2/4, Allegretto:

<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

⁶¹ vgl. W. Feldman, *Music of the Ottoman Court* (wie Anm. 37), S. 447-448.

⁶² s. sein *Tedkik-u-tahkik* in den Handschriften Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39a und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a.

'Alī Ufukī notiert das Metrum in der gleichen Form als 16/2 in seiner Melodiensammlung Paris, ms. turc 292, fol. 136b (290b). In 18 (von 353) von Cantemir aufgezeichneten Melodien folgt der *bereṣṣān* dem selben Schlagmuster in der Transkription von O. Wright (hier als 16/8, entsprechend dem späteren *nīm bereṣṣān*⁶³). Weitere sechs Metrenlisten zeigen die gleiche Silbenfolge wie Fonton. Auch 'Abdūlbākī Dede folgt zwei Generationen später noch dieser Tradition. Bei Arutūn stehen die fünf letzten Zeichen am Anfang.

14. *Lenk bereṣṣān*

Länge eines Zyklus bei Kevşerī (*aḳṣaḳ bereṣṣān*) 12 "Schläge" in Zahlen und im Schaubild; bei Murat/Adelburg: *aḳṣaḳ bereṣṣān*, 13 mal 2/4, Larghetto:

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> ⁶⁴	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
<i>teke</i> ⁶⁵	

Ein wenig gebrauchtes, seinerzeit wohl schon aussterbendes Metrum (Cantemir kennt es nicht, korrigiere W. Feldman, a.a.O. S. 448). Außer bei Fonton ist es sonst nur bei Kevşerī vertreten, dessen Längenangaben hier in eckigen Klammern beigegeben sind. Bei Kevşerī fehlen die beiden unten bezeichneten Schläge.

15. *Fer'*

Länge eines Zyklus bei Kevşerī 8 "Schläge" nach numerischer Angabe, 10 nach der Summe der Schläge im Schaubild; bei Hızır Ağā 8 oder 16 "Schläge":

<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1] ⁶⁶
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> ⁶⁷

⁶³ Zu diesem s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* (wie Anm. 45), Bd. 2, Istanbul 1935, S. 83, Bd. 5 (hier: Suphi Ezgi), ebd. 1953, S. 286; Y. Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 153; I.H. Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı* (wie Anm. 45) S. 645.

⁶⁴ Fehlt bei Kevşerī.

⁶⁵ Fehlt bei Kevşerī.

⁶⁶ Bei Kevşerī, im Anonymus British Library (Or. 7252) und im Anonymus Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771): *teke* [1].

⁶⁷ Fehlt bei Kevşerī.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

teke [1]

teke [1]

Fontons Silbenschema findet sich, von einer marginalen Variante abgesehen, in gleicher Form im Anonymus British Library (Or. 7252) und im Anonymus der Istanbuler Universitätsbibliothek (T.Y. 2771). Kevseris zehnwertiger *fer'* kommt mit einem Schlag weniger aus. Die übrigen Metrenlisten kennen das Metrum nicht.

Bei 'Alī Ufukī lautet das Grundmuster des Metrums *fer'*, eingetragen in arabischer Schrift in seine Melodiensammlung Paris, ms. turc 292, fol. 149a (303a): *düm teke düm düm tek teke düm tek teke düm tek*. Daraus läßt sich weder eine Beziehung zu Fontons Form noch zu dem vom Namen wie von der Struktur her verwandten *fer'-i muḥammes* ableiten.

Dem 16-wertigen *fer'-i muḥammes* gibt 'Alī Ufukī die folgende Form in Notenschrift (ebd. fol. 103a (257a), 1 = Viertelnote): *dum* (2) *dum* (1) *tek* (1) / *dum* (1) *dum* (1) *tek* (2) / *dum* (1) *tek* (1) *dum* (1) *dum* (1) / *tek* (2) *teke* (1) *teke* (1). Auch diese Form scheint isoliert dazustehen.

Dagegen hat der 16-zeitige *fer'-i muḥammes* von Cantemir und Kevserī, bei dem die Positionen 2-5 des obigen *fer'* von 'Alī Ufukī in zwei Doppelschläge zusammengefaßt sind, bei unterschiedlicher Schlaglänge die gleiche Schlagfolge wie der *fer'* bei Fonton: *düm* [2] *teke* [2], *düm* [2] *tek* [2] *düm* [1] *tek* [1] *düm* [1] *düm* [1] *tek* [2] / *teke* [2]. Nach diesem Muster (und als 16/16, d.h. 1 = Sechzehntelnote) hat O. Wright die Melodien Nr. 68, 329 und 336 der Sammlung Cantemir transkribiert. Deren erste erscheint bei W. Feldman (a.a.O. S. 403) als 16/4 (d.h. 1 = Viertelnote) und entspricht damit den von 'Alī Ufukī intendierten Längenverhältnissen.

16. *Firenkčîn*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 16, 32 oder 64 Einheiten, nach Kevserī 12 "Schläge", nach Hızır Āgā 12 oder 24 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 6 mal 2/4, Andante:

düm [1] *düm* [2] *düm* [1] *düm* [2]

teke [2]

teke [2]

teke [1]

teke [1]

Nimmt man Cantemirs theoretische Angabe über die Gesamtlänge des Metrums, so müßte man annehmen, daß zwischen 1700 und 1750 eine Verschiebung von einem 16-wertigen zu einem 12-wertigen Metrum stattgefunden

Der *Essai* von Charles Fonton

hat. Doch auch Cantemir notiert die einzige Melodie, die er im *firenkçin* niedergeschrieben hat (Transkription Nr. 101 von O. Wright in 12/8), offensichtlich in einem 12-wertigen Metrum. Als solches steht es, mit der obigen Abfolge der Schläge, in weiteren fünf Metrenlisten und so wird es bis in die jüngste Zeit in der türkischen Musikliteratur wiedergegeben.⁶⁸ Es gehört zu den Metren, die erst im 17. Jahrhundert in türkischen Liedertextsammlungen erscheinen.⁶⁹

17. *Fireng fer*⁷⁰

Länge eines Zyklus nach Kevserî 14 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 7 mal 2/4, Andante:

<i>düm</i> [1]	<i>düm</i> [2]	<i>düm</i> [1]	<i>düm</i> [2]	<i>düm</i> [1]	<i>teke</i> [1]
<i>düm</i> [1]	<i>düm</i> [1]				<i>tek</i> [2]
				<i>teke</i> [1]	
				<i>teke</i> [1]	

Bei 'Ali Ufukî und Cantemir nicht vertreten. Identisch mit Fonton sind der Anonymus Berlin (or. oct. 3339) und ein alternatives Schaubild am Rande der Kevserî-Version Istanbul, Üniversite Kütüphanesi (T.Y. 1856, fol. 9b). Bei Arutin sind die abschließenden *teke*-Schläge versehentlich an den Anfang geraten. Als augmentierter *uşûl* (28/4) hat er in gleicher Gestalt weitergelebt.⁷¹

18. *Evfer*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 9, 20 oder 40 Einheiten [sic], nach Kevserî 9 "Schläge" als Zahlenangabe, Summe der Schläge im Schaubild gleich 12; bei

⁶⁸ s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* (wie Anm. 45), Bd. 2, S. 48, hat am Ende statt *teke* (1) *teke* (1) ein drittes Mal *teke* (2); Y. Öztuna, *Büyük Türk Müsikişi Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 293-294 (wie Ezgi); I.H. Özkan, *Türk Müsikişi Nazariyatı* (wie Anm. 45) S. 626.

⁶⁹ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie oben Anm. 1), S. 275.

⁷⁰ Sollte *firengî fer* geschrieben sein.

⁷¹ s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* (wie Anm. 45), Bd. 2, Istanbul 1935, S. 142, Bd. 5 (hier: Suphi Ezgi), ebd. 1953, S. 290-291; Y. Öztuna, *Büyük Türk Müsikişi Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 293; I.H. Özkan, *Türk Müsikişi Nazariyatı* (wie Anm. 45) S. 661.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

Ḥızır Âgâ 9 oder 18 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 4 mal 5/8 [sic], Tempo giusto:

<i>düm</i> [2] ⁷²		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [4]

Hiervon scheint es zwei Versionen gegeben zu haben, eine sechswertige und eine neunwertige:

Erstere wird als 6/2 (1 = Viertelnote) notiert von 'Alî Ufukî in seiner Melodiensammlung Paris, ms. turc 292, fol. 149a (303a), und als 3/2 (1 = Achtelnote) ebd. fol. 95b (249b). Von der Struktur der Grundschnitte her entspricht sie der Version von Fonton. Mit (tatsächlicher oder irrtümlicher) Phasenverschiebung um einen Schlag hat die Kevserî zugeschriebene Version die Form *teke* (2) *teke* (2) *düm* (2) *tek* (4) *düm* (2).

Die zweite Version ist, seinen Zahlenangaben nach, von Cantemir intendiert, ist aber weder als Schaubild im theoretischen Teil seines Buches noch als Metrum einer der von ihm aufgezeichneten Melodien belegt. Ein neunwertiges Metrum mit "leichten" Schlägen verzeichnet erst 'Abdülbâkî Nâsir Dede Efendi (gest. 1236/1821)⁷³: *düm* (1) *tek* (1, Variante: 2) *tek* (1) *düm* (1) *düm* (1) *tek* (1) *teke* (3, Variante: 2). Ähnlich der Anonymus Berlin, or. oct. 3339: *düm teke teke düm düm tek tek*.

Der *evfer* gehört zu den Metren, die in der Türkei erst im 17. Jahrhundert in den Liedertextsammlungen auftauchen.⁷⁴ Im 16. Jahrhundert existierte ein gleichnamiges, sechswertiges Metrum der Form *tan* (2) *tananan* (4) im ostpersisch-transoxanischen Bereich,⁷⁵ das als Vorgänger des Namens, vielleicht auch der Form der sechswertigen türkischen Version gelten kann.

⁷² Steht bei Kevserî am Ende. Fünf von acht Quellen ('Alî Ufukî, Ms. Paris; Fonton; Ms. Berlin, or. oct. 3339; Ms. Istanbul, Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771; 'Abdülbâkî Dede) haben den Schlag am Anfang, drei am Ende. Bei Arutün steht er versehentlich sowohl am Anfang als auch am Ende.

⁷³ *Tedkik-u-tahkik*, Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39b und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39b.

⁷⁴ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie oben Anm. 1), S. 275.

⁷⁵ s. Nasîmî, *Nasîm-i tarab*, Ms. Teheran, Mağlis-i Şûrâ-i Milli 7249/39537, 2. Teil der Sammelhandschrift, f. 49b (zu Verfasser und Inhalt s. Aḥmad Munzawî, *Fihrist-i nusḥahâ-i ḥaṭṭî-i fârsî*, Bd. 5, Teheran 13498/1970, S. 3923-3, Nr. 40961 und 40962); A. Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken* (wie oben Anm. 56), S. 132.

19. *Evsaf*

Bei Cantemir nur *vezn-i şağır* mit 26 und *vezn-i aşğarū ş-şağır* mit 52 Einheiten, bei Kevseri 26 "Schläge", bei Hızır Âgâ 13 oder 26 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 2 mal 13/8, Tempo giusto:

	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [3]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [3]
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [4] <i>düm</i> [4]		

Ein in allen Quellen, vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, weitestgehend gleiches Metrum. 'Alī Ufukī hat es sich in arabischer Schrift in die Melodiensammlung Paris, turc 292 (fol. 149 bzw. 303 a) hineinschreiben lassen, dort mit drei *düm*-Schlägen am Ende, zu lesen wohl: *düm* [4] *düm* [2] *düm* [2]. Die drei Notenbeispiele bei Cantemir (Nr. 320, 337, 347b) folgen in der Transkription von O. Wright (26/16) im Prinzip dem gleichen Schlagmuster.⁷⁶

20. *Hezeğ*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 22, 44 oder 88 Einheiten, nach Kevseri 22 "Schläge", nach Hızır Âgâ 11 oder 22 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 5 [sic] mal 2/4, Andante grazioso:

<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]
	<i>teke</i> [1]
<i>düm</i> [2]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]
	<i>teke</i> [1]

⁷⁶ Die Folge *tek* (3) *teke* (2) vor Schluß, deren Längen hier nach Kevseri gegeben werden, scheint mir für die von Cantemir niedergeschriebenen Stücke passender als die vom Transkriptor gewählte *teke* (2) *teke* (3), die u.a. bei 'Abdülbâkî Nâşir Dede Efendi (gest. 1236/1821) in seinem *Tedkik-u-tahkik* vorkommt (Mss. Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz 1242, fol. 39a und Topkapı Sarayı, Emanet Hazinesi 2069, fol. 39a). Cantemir selbst sieht in seinem Text die Folge *tek* (2) *teke* (3) vor.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

Identische Parallelen zu Fonton bieten Kevseri, Arutin⁷⁷, der Anonymus Berlin (or. oct. 3339), der Anonymus British Library (Or. 7252) und der Anonymus Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771). 'Alī Ufukī (in Theorie und Praxis), Cantemir (in Theorie und Praxis) und 'Abdūlbākī Dede lassen den *hezeğ* vermissen. Spätestens im 19. Jahrhundert scheint er ausgestorben zu sein. So wird er heute unter der obigen oder einer sehr ähnlichen Form als historisches Metrum geführt.⁷⁸

21. *Hafif*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 16, 32 oder 64 Einheiten, nach Kevseri 33 "Schläge" in Zahlen angegeben, als Summe im Schaubild 36, als Summe in alternativem Schaubild 32 "Schläge", nach Hızır Āgā 16 oder 32 "Schläge"; bei Murat/ Adelburg: 16 mal 2/4, Tempo giusto:

<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] ⁷⁹
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1] ⁸⁰		<i>tek</i> [2] ⁸¹

⁷⁷ Arutin verzeichnet den *hezeğ* ein erstes Mal in offensichtlich kontaminierter Form und ein zweites Mal in der obigen Schlagfolge.

⁷⁸ s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* (wie Anm. 45), Bd. 2, S. 192; Y. Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 341; İ.H. Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı* (wie Anm. 45) S. 652.

⁷⁹ Von diesem Schlag an enthält das auf Kevseri zurückgehende Schaubild der Handschrift Istanbul, Üniversite Kütüphanesi (T.Y. 1856, f. 7b), dessen Gesamtlänge 36 Einheiten zählt, die Schläge *tek* (2) *teke* (2) *düm* (1) *tek* (1) *teke* (2) *düm* (2) *tek* (2) *teke* (2).

⁸⁰ Kevseri ergänzt anschließend in einer alternativen Version: *tek* (1) *teke* (1) *düm* (1). So wird die Gesamtlänge von 32 Einheiten komplettiert und entspricht den Notationen von Cantemir. Diese Schläge sind bei Fonton zu ergänzen.

⁸¹ Die Sequenz der drei letzten Schläge wird wiederholt in den Metrenlisten der Handschriften British Library (Or. 7252), Berlin (or. oct. 3339), Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771) und bei Arutin (zweite Version): *teke düm*

Der *Essai* von Charles Fonton

teke [1]

teke [1]

Das Metrum *ḥafif* spielt zur Beurteilung der Arbeit Fontons eine herausragende Rolle. Sein 5. Notenbeispiel folgt diesem Metrum, dessen Schlagmuster er im *Essai* wiedergegeben hat. Da Fonton aber weder im Text noch in der Überschrift des Stückes darauf hinweist, daß hier ein Beispiel für dieses Metrum gegeben wird, kann man daran zweifeln, daß es ihm selbst bewußt war. Er hätte sonst wohl auch gemerkt, daß sein Silbenschema gegen Ende unvollständig ist. Jedenfalls hat Fonton die langen metrischen Bögen mit ihren 32 Zeitwerten in zweiunddreißig (alla breve) 2/2-Takte geteilt, ohne das Ende eines metrischen Abschnitts in irgendeiner Form (durch Doppelstriche beispielsweise) kenntlich zu machen. Durch Auflösung der längeren Notenwerte in taktgerechte Häppchen wird gleichzeitig die melodische Linie des Originals zerstückelt. Ob dies nun eine Folge der Takteinteilung war, ob man dem Adepten Fonton die Melodie zur Erleichterung in Einzelschritte zerlegt hat oder ob Fonton seinerseits die türkische Melodie durch diesen Eingriff seinen westlichen Lesern verständlicher gestalten wollte, entzieht sich unserer Kenntnis. Durch einen Vergleich mit dem gleichen Stück, nach der Niederschrift Cantemirs von Owen Wright transkribiert (Nr. 94), wird deutlich, daß Fontons Transkription, ohne die geschilderte Segmentierung, dem Original erstaunlich nahe kommt.

Im Text des *Essai* ist die Wiederholung einer Sequenz dreier identischer "Schläge" gegen Ende des *ḥafif* ausgelassen (s. unten Anm. 80). An dieser Stelle des Metrums scheiden sich der von Fonton offenbar intendierte 32-wertige *ḥafif* von einer 36-wertigen Version (s. Anm. 81). Da hier auch in einheimischen Quellen Irrtümer vorkommen konnten, mag Fonton die Auslassung bereits aus seiner Vorlage übernommen haben.

F.J. Sulzer⁸² kannte die 36-wertige, verlängerte Version. Seine ausführlichen Beobachtungen zum *ḥafif* seien hier wörtlich wiedergegeben: "Das *Chaffif* ist eine Art des Taktes, die, ohne ihn schlagen zu sehen, sich weit schwerer beschreiben, und begreifen läßt. Sie hat nachstehende Schläge, wovon ich zu mehrerer Deutlichkeit die langen mit dem Zeichen – ⁸³, die mittelmäßigen

tek teke dilm tek. Damit entsprechen sie der Schlagfolge des Schaubildes in der auf Kevseri zurückgehenden Version, bei der der *ḥafif* nicht 32, sondern 36 Zeitwerte hat.

⁸² F.J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens* (s. S. 23 der Einleitung, Anm. 73), S. 441-442.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

mit / ⁸⁴, und die kurzen mit $\cup$ ⁸⁵ bezeichnen werde: *düm* (–) *täck* *täck*, *düm* (–) *täck* *täck*, *düm* (–) *tacka* ($\cup\cup$), *düm* (–) *täck* *täck*, *düm* (–) *tacka* ($\cup\cup$), *düm* (–) *düm* (–) *täck*, *tacka* ($\cup\cup$) *düm* (–) *täck*, *tacka* ($\cup\cup$) *düm* (–) *ta* ($\cup$) - *äck*, *tacka* ($\cup\cup$) *tacka* ($\cup\cup$). Nun erst ist der erste Takt zu Ende! Aber wer wird sich darein finden? Ich will versuchen, ob ich es nicht noch deutlicher geben kann. Alle *düm* (–) werden mit der rechten Hand, und zwar vom Sänger auf den rechten Schenkel, von demjenigen, der das *Nagará* schlägt, auf diese kleine Paucken geschlagen, und so wohl im Schlagen, als im Aussprechen, gezogen, als ob es *Düüm* hieße. Bey dem *täck* schlägt die linke Hand auf den linken Schenkel, und Paucke, und auf die hintere Seite des Siebes [an anderer Stelle "Schellensieb" bzw. *Dairée*], und wird scharf, und geschwinder als das *Düm*, aber viel langsamer, ausgesprochen als eben diese Sylbe *täck* im *Tacka* ($\cup\cup$), welche beyde Sylben zusammen nicht mehr Zeit erfordern, als das *Täck* allein. Und eben dieser Geschwindigkeit wegen können und müssen diese zwei Sylben *tacka* ($\cup\cup$) mit beyden Händen, oder Schlägeln, und zwar die erste mit der rechten, und die letzte mit der linken geschlagen werden."

13 (von insgesamt 353) von Cantemir niedergeschriebenen Melodien folgen diesem Metrum (von O. Wright als 32/8 notiert). Weitgehend identisch sind die Versionen von Arutin und im Ms. Berlin (or. oct. 3339) sowie die Metrenlisten der Handschriften British Library (Or. 7252) und Istanbul, Üni-versite Kütüphanesi (T.Y. 2771). Bei 'Abdülbâkî Dede fehlt der *hafif*.

22. *Türkî zarb*

Länge eines Zyklus nach Kevserî 19 "Schläge" in Zahlen und im Schaubild, nach Hızır Âgâ 9 oder 18 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 1 mal 25/8 [sic], Andante oder Adagio:

Längenangaben in Zahlen nach Kevserî, 19-wertig, Schlagfolge wie Fonton:

	<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [1] <i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1]	<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [3] <i>düm</i> [3]	<i>tek</i> [2]

⁸³ Sulzer setzt im folgenden statt des Striches eine Tilde über das *m* von *düm*. Wir lassen die Tilde dem *düm*-Schlag in Klammern folgen.

⁸⁴ Statt des Schrägstriches setzt Sulzer im folgenden einen Akzent über das *a* der Sylbe *täck*.

⁸⁵ Von Sulzer über beide *a*'s von *tacka* gesetzt, wird hier den *tacka*-Schlägen in Klammern nachgestellt.

Der *Essai* von Charles Fonton

teke [1]
düm [2] *düm* [1] *düm* [1]

Längen (1 = eine Viertelnote) nach 'Alī Ufukī, 18-wertig mit einem zusätzlichen *teke* vor den drei letzten *düm*-Schlägen:

tek (2) *tek* (1) *tek* (1) *dum* (1) *tek* (1) *dum* (2) *dum* (2) *tek* (2) *teke*
(1) *teke* (1) *dum* (2) *dum* (1) *dum* (1).

Als historisierendes Metrum in heutiger Sekundärliteratur (18/4):

tek (2) *tek* (1) *tek* (1) *düm* (1) *tek* (1) [oder: *teke* (2)] *düm* (2) *düm*
(2) *tek* (2) *teke* (2) *düm* (2) *düm* (1) *düm* (1).

Es scheint im 17. und 18. Jahrhundert sowohl einen 18-wertigen als auch einen 19-wertigen *Türki zarb* gegeben zu haben. Letzterer findet sich bei Fonton, bei Kevseri, Arutin und in den Anonyma British Library (Or. 7252) und Berlin (or. oct. 3339). Der 18-wertige wurde von 'Alī Ufukī aufgezeichnet. Cantemir nennt den *Türki zarb* zwar in der Aufzählung seiner 24 Metren, doch sein Schlagmuster ist mit einigen Blättern der Handschrift verloren gegangen und unter seinen Melodieaufzeichnungen gibt es kein Beispiel. Bei 'Alī Ufukī steht die Schlagfolge in arabischer Schrift in seiner Melodien-sammlung Paris, ms. turc 292, fol. 149a (303a) (unter dem Namen *turk zarb*). Darin wurde nachträglich hinter dem ersten *teke*-Schlag ein zweiter eingefügt. Diese Korrektur kann, wie oben ersichtlich, bei fehlenden Längenangaben die Verwandlung der 19-wertigen in die 18-wertige Version des Metrums anzeigen. In dieser Form hat es 'Alī Ufukī an gleicher Stelle (als *Turki Zarb* in Lateinschrift) auf einer Notenlinie in europäische Notenschrift übertragen (s. oben).

Als Grundmuster mit 18 Zeiteinheiten, 13 Schlägen und in den wesentlichen Partien identischer Struktur findet sich das nahezu ausgestorbene Metrum historisierend, wie oben wiedergegeben, in der heutigen Sekundärliteratur.⁸⁶

23. *Ğeng-i harbī*

<i>düm</i>	<i>tek tek</i>
<i>düm</i>	<i>tek tek</i>
<i>düm</i>	<i>tek tek</i>

⁸⁶ s. I.H. Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı* (wie Anm. 45), S. 648; Y. Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 208-209.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

In den bisher konsultierten türkischen Quellen des 18. Jahrhunderts und in den gängigen Liederbüchern des 19. Jahrhunderts ist das Metrum nicht belegt. Suphî Ezgî⁸⁷ und ihm folgend Haydar Sanal⁸⁸ geben es als zehnwertiges Metrum der Form: *düm* [1] *tek* [1] / *düm* [1] *tek* [1] / *düm* [1] *tek* [1] *tek* [1] / *düm* [1] *tek* [1] *tek* [1]. Cantemir kennt im theoretischen Teil seines Werkes einen *semâ'î-i ḥarbî* mit 12 (*vezn-i şagîr*) bzw. 24 Zeitwerten (*vezn-i aṣḡar-ı ş-şagîr*).

Ein zehnwertiger *ḥarbî* war im 16. Jahrhundert im westpersisch-aserbaidschanischen Raum bekannt. Nasîmî gibt ihm die Form *tanan* (3) *tanan* (3) *tan* (2) *tan* (2),⁸⁹ die eine gewisse Verwandtschaft mit derjenigen bei Suphî Ezgî erkennen läßt. Ein fünfwertiger *ḥarbî* scheint gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Isfahan bekannt gewesen zu sein.⁹⁰

24. Remel

Länge eines Zyklus nach Cantemir 28, 56 oder 112 Einheiten, nach Kevserî 28 "Schläge", nach Hızır Âgâ 14 oder 28 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 14 mal 2/4, Larghetto:

<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>teke</i> [2]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

Fontons Grundmuster findet sich in gleicher Form bei Kevserî, im Anonymus British Library (Or. 7252) und bei 'Abdülbâkî Dede. Arutin und der Anonymus Berlin (or. oct. 3339) haben eine auffallend ähnliche Variante. Beim ersteren gehören die ersten acht, bei letzterem die ersten vier Positionen ans Ende. Jeweils anschließend beginnt die Folge der Schläge wie bei Fonton.

⁸⁷ S. Ezgî, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, Bd. 5, İstanbul 1953, S. 283.

⁸⁸ H. Sanal, *Mehter Musikisi* (wie Anm. 50), S. 46-49.

⁸⁹ Nasîmî, *Nasîm-i ṭarab* (wie Anm. 75), f. 46a, 51a (hier die Schlagfolge).

⁹⁰ Amîr Hân, Text- und Liedersammlung (wie Anm. 40) f. 88a, fünfwertig mit *dik dak dik dak* (entsprechend *düm tek düm tek*) ohne Längenangabe.

Cantemir nennt den *remel* zwar unter den 24 ihm bekannten Metren, aber das Schlagmuster selbst ist mit einigen Blättern der Handschrift verloren gegangen. Unter Cantemirs Melodieaufzeichnungen folgen Nr. 277 und 278 in der Transkription O. Wrights (hier als 28/8) dem Metrum in der gleichen Form wie bei Fonton. Mit einem unwesentlichen Unterschied⁹¹ entspricht die Darstellung des *remel* in der heutigen türkischen Sekundärliteratur noch dem gleichen Schema (als 28/4 bzw. 28/2 notiert).⁹²

25. *Nīm şakıl*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 24, 48 oder 96 Einheiten, nach Kevseri 24 "Schläge", nach Hızır Âgâ 12 oder 24 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 12 mal 2/4, Tempo giusto:

düm [2]		
	teke [2]	
düm [2]		
	teke [2]	
	teke [2]	
düm [2]		
	teke [2]	
düm [2]		tek [4]
	teke [2]	
	teke [2]	

Bei 'Alî Ufukî ist es weder in Worten noch in Noten vertreten. Cantemir zählt *nīm şakıl* unter seine 24 Metren, doch die theoretische Darstellung ist mit einigen Blättern seiner Handschrift verloren gegangen. Beispiele Nr. 73 und 308 unter den von ihm aufgezeichneten Melodien folgen in der Transkription von O. Wright (als 24/8 notiert) dem gleichen Grundmuster wie bei Fonton. Gleiche Schlagfolge mit Längenangaben bei Kevserî, gleiche oder nahezu identische Schlagfolge beim Anonymus British Library (Or. 7252) und beim Anonymus Berlin (or. oct. 3339). Abweichungen, sicherlich durch Abschreibfehler, bei Arutin.⁹³ Bei 'Abdülbâkî Dede fehlt dieses wie das folgende Metrum.

⁹¹ Position 9 vor Ende *düm* (2) statt *tek* (2).

⁹² s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* (wie Anm. 45), Bd. 2, S. 116; Y. Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 225-226; I.H. Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı* (wie Anm. 45) S. 667-669.

⁹³ Sechs Positionen am Anfang sind zu streichen, sechs vom links anschließenden *hafif* hinzuzunehmen, dann sind die Formen weitgehend ähnlich.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

26. *Şakıl*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 48, 96 oder 192 Einheiten. nach Kevseri 48 "Schläge", nach Hızır Âgâ 24 oder 48 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 24 mal 2/4, Tempo giusto:

<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

Gleiche Schlagfolge mit Längenangaben bei Kevseri, gleiche Schlagfolge ohne Längenangaben in den Metrenlisten British Library (Or. 7252), Berlin (or. oct. 3339) und Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771). Ziemlich durcheinander bei Arutin. Cantemir nennt den *şakıl* unter seinen 24 Metren, doch seine Beschreibung ist verloren. Die 38 (von 353) Melodieaufzeichnungen Cantemirs im *şakıl* folgen der obigen Form in der Transkription von O. Wright (notiert als 48/8). In weitgehender Übereinstimmung notierte bereits Evliyâ Çelebi: *tırtağa* (= *düm teke*) *tırtağatağa* (= *düm teke teke*) // *tırtağa* (= *düm teke*)⁹⁴ *tırtırāk* (= *düm düm tek*) // *tırāk āk* (= *düm tek tek*) // *tırtağa* (= *düm teke*) *tırtırāk* (= *düm düm tek*)⁹⁵ // *tırāk* (= *düm tek*)⁹⁶, *tırtırāk* (letzteres ohne Entsprechung).

⁹⁴ Das anschließende *düm tek tek* fehlt.

⁹⁵ Anschließend fehlt *teke düm tek teke*.

⁹⁶ Anschließend fehlt *teke teke*.

So hörte Evliyā Çelebi die Baumwollarbeiter (*hallāğ*) im Basar von Diyarbakır mit ihren Bogen die Baumwolle schlagen.⁹⁷

27. *Muhammes*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 16, 32 oder 64 Einheiten, nach Kevseri 16 "Schläge", nach Hızır Âgâ 16 oder 32 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 16 mal 2/4, Tempo giusto:

düm [1]		
	teke [1]	
düm [1]		tek [1]
düm [1] düm [1]		tek [1]
	teke [1]	
düm [1]		tek [1]
	teke [1]	
düm [1]		tek [2]
	teke [1]	
	teke [1]	

In allen Quellen, von 'Ali Ufuķi bis 'Abdūlbāķi Dede, ist praktisch ohne Abweichung die gleiche Schlagfolge verzeichnet. Wo Längen angegeben werden, stimmen auch diese überein. 'Ali Ufuķi verzeichnet in seiner Melodiensammlung Paris (ms. turc 292, fol. 134a (288a)) ein Schlagmuster des *Muhammis* in westlicher Notenschrift (1 = eine halbe Note). Es entspricht ebenfalls dem obigen Muster. 'Ali Ufuķi hat sein Schema bis zur Position *tek* (2) in einen 3/2-Takt geteilt. Die Niederschrift des Stückes (*peşrev-i ramazân*) im *muhammes* hat er dann aber in einen 4/2-Takt geteilt. Die Transkriptionen von O. Wright nach den Aufzeichnungen von Cantemir (20 von 353 Stücken) folgen exakt dem obigen Schema.

28. *Zenğir*

Länge eines Zyklus nach Hızır Âgâ 30 oder 60 "Schläge", nach Kevseri 60 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 30 mal 2/4, Larghetto]:

[<i>çifte düyek</i> :]		
düm [1]		tek [2] tek [1]
düm [1] düm [1]		tek [1] ⁹⁸

⁹⁷ s. *Evliya Çelebi in Diyarbakir* (Anm. 41), S. 156, 157.

⁹⁸ In der auf Kevseri zurückgehenden Version der Handschrift Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856) versehentlich 2 statt 1.

Zu den musikalischen Metren (*uṣûl*)

		<i>teke</i> [1]	
[<i>fāhtē:</i>]			
	<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [3]
	<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
		<i>teke</i> [1]	
		<i>teke</i> [1] ⁹⁹	
[<i>čember:</i>]			
	<i>düm</i> [1]		
		<i>teke</i> [1]	
	<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [3]
	<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
		<i>teke</i> [1]	
		<i>teke</i> [1] ¹⁰⁰	
[<i>devr-i kebîr:</i>]			
	<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>düm</i> [2]	<i>tek</i> [2]	<i>tek</i> [2]
	<i>düm</i> [1] ¹⁰¹		<i>tek</i> [2]
		<i>teke</i> [1]	
		<i>teke</i> [1] ¹⁰²	
[<i>bereṣṣân:</i>]			
	<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1]
	<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1]
	<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
		<i>teke</i> [1]	
		<i>teke</i> [1]	

‘Alī Ufukî gibt kein erläuterndes Schema in Merksilben oder Noten. Cantemir weist im theoretischen Teil auf die Zusammensetzung des Metrums hin. Im Notenteil hat er sechs Melodien im *zenğîr* niedergeschrieben, die in der Transkription von O. Wright den obigen Schlagmustern der fünf einander ablösenden Metren entsprechen.¹⁰³ In der auf Kevserî zurückgehenden Tradition

⁹⁹ In dieser Sequenz enthält die Version der Handschrift Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856) mehrere Verschreiber durch Verschiebung der Merksilben gegenüber den Zahlenangaben.

¹⁰⁰ Auch hier sind in der Handschrift Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856) die Zahlenangaben mehrfach gegenüber den Merksilben verschoben.

¹⁰¹ In O. Wrights Transkriptionen von Cantemirs Melodien im *zenğîr* folgt einander statt *tek* (2) *düm* (1) die Sequenz *tek* (1) *düm* (1) *düm* (1).

¹⁰² Die Zahlenwerte dieses Abschnittes sind weitgehend korrekt im entsprechenden Abschnitt der Handschrift Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 1856), stimmen aber auch hier mit den Merksilben nur bedingt überein.

Der *Essai* von Charles Fonton

1, Université Kültüphanesi (T.Y. 1856), ist der Ge-
(für diese Handschrift ungewöhnlich fehlerhaft) in
t. Die nahezu vollkommene Übereinstimmung zwi-
sowie den Metrenlisten in den Handschriften British
Abul, Université Kültüphanesi (T.Y. 2771) und Berlin
er Länge des Metrums sehr beachtlich. Die wenigen
en angemerkt. 'Abdülbâkî Dede hat den *zenğîr* nicht
n gehört zu denjenigen, die erst im 17. Jahrhundert in
nmlungen auftauchen.¹⁰⁴

29. *Ĥāvî*¹⁰⁵

Länge: ca. 24 Einheiten, Cantemir 32, 64 oder 128 Einheiten, nach Kevserî 64
(Schläge); nach Hızır Ağâ 32 oder 64 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 32 mal
2/4. *Allegro moderato*.

<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2] <i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [1] <i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] ¹⁰⁶

¹⁰³ Im ersten Abschnitt wählt er den einfachen *düyek*, Fonton und andere bevorzugen den *çifte düyek*.

¹⁰⁴ s. O. Wright, *Words Without Songs* (wie Anm. 1), S. 275, 279-280.

¹⁰⁵ In manchen Quellen, wie bei Fonton, Hızır Ağâ, Ms. British Library (Or. 7252) und Berlin (or. oct. 3339) mit h statt ĥ am Anfang.

¹⁰⁶ Ab hier geht die Version von 'Alî Ufukî eigene Wege und bricht vor dem Ende unvermittelt ab: *teke düm düm tek düm tek düm düm tek teke düm teke düm tek teke düm tek*. Gemessen an der Übereinstimmung der anderen Quellen

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2]
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1] ¹⁰⁷	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [1]	
<i>düm</i> [1]		<i>tek</i> [2] ¹⁰⁸
	<i>teke</i> [1]	
	<i>teke</i> [1]	

In 'Alī Ufukī's Pariser Melodiensammlung (ms. turc 292) ist die Grundform des *hāvī* (hier korrekt geschrieben) mit den obigen Merksilben in arabischer Schrift wiedergegeben. Cantemir nennt *hāvī* unter seinen 24 Metren, seine Beschreibung ist jedoch mit einigen Manuskriptblättern verloren gegangen. In Cantemirs Aufzeichnungen von Melodien, transkribiert von O. Wright, folgen Nr. 150, 179 und 222 exakt dieser Schlagfolge (als 64/8 notiert). Außer der Metrenliste der Handschrift Istanbul (Üniversite Kütüphanesi, T.Y. 2771) und 'Abdülbākī Dede verzeichnen alle oben genannten Quellen dieses Metrum. Wie die wenigen Varianten zeigen, sind sie weitestgehend mit Fonton identisch.

30. *Żarb-ı fetḥ (fetih)*

Länge eines Zyklus nach Cantemir 88, 176 oder 352 Einheiten, nach Kevseri 88 "Schläge", nach Hızır Ağā 44 oder 88 "Schläge"; bei Murat/Adelburg: 44 mal 2/4, Allegro moderato:

<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [1]
	<i>teke</i> [2]	
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [1] <i>tek</i> [1]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2]
<i>düm</i> [2]		<i>tek</i> [2] ¹⁰⁹

kann es sich hier kaum um etwas anderes als um ein nicht korrigiertes Versehen beim Kopieren handeln.

¹⁰⁷ Kevseri zieht die beiden letzten Positionen in *teke* (2) zusammen. Arutin setzt ein überzähliges *düm* davor. In der Handschrift Berlin (or. oct. 3339) fehlen anschließend einmal *düm tek tek*.

¹⁰⁸ Anschließend ein überzähliges *düm* bei Arutin.

¹⁰⁹ Hier endet die Niederschrift von 'Alī Ufukī.

Zu den musikalischen Metren (*uṣūl*)

In seiner Pariser Melodiensammlung (ms. turc 292, fol. 149 bzw. 303 a) hat 'Alī Ufukī die ersten 14 Positionen dieses Metrums offenbar mit eigener Hand in arabischer Schrift aufgezeichnet und die Länge der Schläge in europäischen Notenwerten jeweils darüber gesetzt (1 = eine Viertelnote). Diese ersten 14 Positionen des Metrums sind mit Fontons Angaben identisch. Cantemir beschreibt das Metrum im theoretischen Teil. In seinen Notationen folgen ihm 26 (von 353) Melodien (dort zunächst und bis Nr. 21 unter der umgangssprachlichen Namensform *feth-i zarb*, ab Nr. 209 unter der korrekten Bezeichnung). O. Wrights Transkriptionen sind in 88/8 notiert. Sie entsprechen dem Schlagschema Cantemirs und damit demjenigen von Fonton so gut wie wörtlich. Auch in den übrigen Quellen beschränken sich die Varianten, wie unten verzeichnet, auf wenige Positionen im letzten Drittel.

¹¹⁸ So auch bei Kevseri. Bei Cantemir fallen die beiden *teke* (1) *teke* (1) in ein *teke* (2) zusammen. Arutin setzt auch hier wieder ein zusätzliches *düm* vor *teke teke*.

hinschreiben aneinander setzen. Außer einem kurzen, unpersönlichen Hinweis über die *quelques airs notes le plus exactement qu'il a été possible* (S. 11 im Ms.) gibt es keine weiteren Anhaltspunkte über die Umstände der Niederschrift, noch vermitteln die Überschriften der Stücke einen Bezug zum vorausgehenden Text, etwa durch die Wiedergabe der musikalischen Daten zu Form, Makam und Metrum, wie Cantemir sie angibt und wie sie Fontons Informanten oder sein Lehrer ihm auf Wunsch wohl hätten mitteilen können.

Im Text spricht Fonton zwar von der Schwierigkeit, ein *pecheref* zu komponieren (Ms. S. 79-84 passim), doch erfährt der Leser nicht, daß sich zwei solcher Stücke unter den Notenbeispielen finden (Nr. 4 und 5), und es ist denkbar, daß Fonton selbst es nicht wußte.

Vor allem fehlt jeder Hinweis zum Gebrauch der Metren, denen er im *Essai* einen bemerkenswert großen Raum eingeräumt hat, so daß auch hier Zweifel angebracht sind, wie weit er in der Lage war oder wie weit ihm Gelegenheit gegeben war, die Theorie in der Praxis wiederzufinden.

Die metrische Struktur der Stücke hat Fonton in die ihm geläufigen Taktarten eingepaßt, wie sich das bei einer Reihe von *uşûl* unschwer durchführen läßt. So hatte es vor Fonton schon 'Alî Ufukî getan, obwohl ihm die Metren der türkischen Musik vertraut waren und er ihre Struktur in einigen seiner Transkriptionen auch durch entsprechend großräumig gesetzte Taktstriche veranschaulicht hat. Bei kurzen *uşûl* gibt es in der Tat keinen Unterschied in der Notation, wenn man die westliche Schreibweise zugrunde legt. So deckt sich im dritten der Notenbeispiele Fontons das östliche Konzept des vierwertigen *semâ'î* mit dem des westlichen 2/4-Taktes. Auch Murat/Adelburg, deren Angaben unten verzeichnet sind, haben schließlich die *uşûl* noch in Taktsequenzen umgerechnet. Allerdings macht Fonton nicht kenntlich, wo sich bei großräumigen Metren jeweils der Abschluß befindet, und auch von daher läßt

Zu den Notenbeispielen

sich nicht sagen, wieweit er sich selbst über die metrischen Strukturen der von ihm niedergeschriebenen Stücke im klaren war oder ob er sie vielleicht lediglich dem Wunsch geopfert hat, die Notationen einem westlichen Publikum vertrauter erscheinen zu lassen.

In seiner rezenten Dissertation über die Türkenmode in der französischen Musik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kommt Thomas Betzwieser auch auf Fontons Transkriptionen zu sprechen. Hier vermengt er allerdings Takteinteilung mit Melodiestructur und erweckt den Eindruck, Fonton habe bei den vielen "achttaktigen 'Perioden'" der von ihm notierten Stücke ein wenig nach westlichem Geschmack nachgeholfen.¹ Wie die bisher identifizierten Stücke zeigen, hat sich Fonton in dieser Hinsicht nicht die geringste Freiheit erlaubt. Es wird im Gegenteil an den Transkriptionen seines *Essai* einmal mehr deutlich, daß es grundlegende strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Liedformen östlicher und westlicher Herkunft gibt, die noch zu wenig wahrgenommen werden. Was den Eindruck des "Europäischen" macht, können wir an den Anfangstakten der beiden *peşref*-Kompositionen (Beispiel 4 und 5) ablesen, für die es bei Cantemir Parallelen gibt. Im einen Fall ist es die Auflösung der längeren Notenwerte in gleichmäßige Grundschräge (Beispiel 5), im anderen die Ausweitung der Originalmelodie vom Anfangston zum vertrauten Terzschrift im zweiten Takt und eine motivische Sequenzierung innerhalb der ersten vier Takte (Beispiel 4), die dem europäischen Leser sogleich vertraut vorkommen und die sich, wäre der *Essai* gedruckt worden, mit größter Wahrscheinlichkeit in westlichen orientalisierenden Kompositionen wiedergefunden hätten. Ob auch bei diesen Veränderungen des Notentextes ein Gedanke der Vermittlung im Spiele war und wieweit Fonton dabei bewußt beteiligt war, entzieht sich unserer Kenntnis.

Die Niederschriften der Melodien sind in ihrer Qualität uneinheitlich. Geradezu professionelle Aspekte der Wiedergabe auf hohem Niveau werden von unerwartet schülerhaften Flüchtigkeits- oder Verständnisfehlern begleitet. Dadurch entsteht der Eindruck von Unausgewogenheit zwischen Souveränität im Großen und Nachlässigkeit oder Unkenntnis im Kleinen. Vielleicht deutet dies auf einen Helfer oder Mentor, auf den sich Fonton bei der Niederschrift

¹ "Obschon Fonton konzedierte, daß der wahre Charakter orientalischer Musik nicht mit westlichen Parametern zu fassen sei, so tritt doch in den meisten Stücken das europäische 'Korsett' überdeutlich in Erscheinung, besonders in den vielen achttaktigen 'Perioden'" (Th. Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber: Laaber-Verlag 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 21), S. 86).

und die Notationsteilungen des Makams 1872).

² Notenbeispiel (S. 135 der Handschrift): *Abraraba Mehremdenizmen*.

³ Notenbeispiel (S. 136 der Handschrift): *Çanlon Nihale Andante largo*.

Das Lied steht im Makam *szbz*, wie es bereits von Cem Behar angegeben wurde.⁴ Dieser stellte auch fest, daß der Text des Liedes in türkischen Liedertextsammlungen des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu finden ist. Das wird bestätigt durch die Anthologie türkischer Liedertexte von Etem Ungör⁵ und jüngst durch den Katalog der Hamparsum-Manuskripte im Istanbul Konservatorium von Ralf Martin Jäger.⁶ Damit verdichtet sich die Vermutung, es habe sich um ein beliebtes zeitgebundenes Lied aus der Mitte des 18. Jahrhunderts gehandelt. In der Tat findet sich sein Text in der gleichen türkischen Liedertextsammlung British Library, Or. 7252 (fol. 59v), die auch in ihrer Metrenliste große Ähnlichkeit mit derjenigen Fontons aufweist und daher mit großer Wahrscheinlichkeit aus der gleichen Zeit stammt (s. oben,

² Cem Behar, 18. Yüzyılda Türk Müziği: Charles Fonton, Şark Musikisi (Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme), Istanbul 1987 (Pan Yayıncılık no: 5), S. 33.

³ Owen Wright, Demetrius Cantemir. The Collection of Notations. Part I: Text. Transcribed and Annotated, London: University of London. School of Oriental and African Studies 1992 (SOAS Musicology Series. Volume 1), Nr. 232, S. 484.

⁴ C. Behar, a.a.O., S. 33-34.

⁵ Etem Ruhi Ungör, Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, 2 Bde., Istanbul 1981 (Eren Yayınları. 2).

⁶ Ralf Martin Jäger, Katalog der Hamparsum-notasi-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. 8).

Zu den Notenbeispielen

Nachtrag 1, Quelle Nr. 9). Der Liedtext ist in der Sammlung Or. 7252 ebenfalls als *şarkı* im Makam *şabâ*, dazu im Metrum *semâ'î* verzeichnet und besteht dort aus drei Strophen zu je vier Zeilen (*mişrâ'*). Fonton hat davon lediglich anderthalb Strophen notiert. Der Form des *şarkı* entsprechend⁷ ist die prosodische Form ABCB in eine gleich gebaute musikalische Form gebettet. Beim musikalischen Metrum (*uşûl*) müßte es sich nach der obigen Angabe um das seltene vierwertige *semâ'î* handeln, das in Fontons Metrenliste und bei Kevserî (s. oben, Metren Nr. 5) vorkommt. Ohne diesen Hinweis würde man, wie jüngst Walter Feldman⁸, zunächst an das gleichfalls vierwertige, nach Cantemir für *şarkı*-Kompositionen in erster Linie gebräuchliche Metrum *şöfiyân* denken. Doch während die Melodiebögen der Beispiele für *şöfiyân* bei Cantemir⁹ eine Dreierstruktur aufweisen, haben die einzelnen Abschnitte dieses Stückes einen in geraden Vielfachen des Metrums abwechslungsreich strukturierten Ablauf (10 [= 4+6] + 16 [= 6 + 10] + 8 [= 4 + 4] = 34 Einheiten). Durchgehend fehlen in der Liedertextsammlung Or. 7252, wie auch sonst häufig in Liederbüchern der Zeit, die Namen des Textdichters und des Komponisten, so daß diese Informationen nach wie vor offen bleiben. Der vollständige Text lautet (Zelle 1-6 wörtlich wie bei Fonton):

*Gel küllbe-i ahzânıma ey serv-i revânüm
 Ğevr itme yeter bende-i mahzûni unutma
 Kân ağlamadan kalmadı hiç tâb-ül-tüvânüm
 Ğevr itme yeter bende-i mahzûni unutma*

*Ben âh iderüm köşe-i gamde tek-ül-tenhâ
 Ağyâr ile sen güll açıl ey gönçe-i ra'nâ
 Kalbında hiç inşâf-i¹⁰ kerem yokmidür âyâ
 Ğevr itme yeter bende-i mahzûni unutma*

⁷ s. Suphi [Ezgi], *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, Bd. III: *Türk Musikisinde Bestekârlık*, Istanbul: Bankalar Basımevi (Istanbul Konservatuvarı Neşriyatı), S. 221-285; Owen Wright, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London: University of London, School of Oriental and African Studies 1992 (SOAS Musicology Series, Volume 3), S. 184-185.

⁸ Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 1996 (Intercultural Music Studies, 10), S. 442.

⁹ Nr. 200 und 286 in der Ausgabe von Owen Wright.

¹⁰ Lies *inşâf-u-kerem*.

Wieviel blutige Tränen fallen aus dem Auge, während du die schöne Fee
 ihren Schatz verbirgt.
 Deine Zuneigung bringt Übel und dein Blick verkündet Unheil.
 Hüte dich vor [der Flamme] meiner Seufzer, bist du doch noch jung und
 frisch.
 Quäl mich nicht, laß ab, vergiß den kummervollen Sklaven nicht.

Der in verständlichem Türkisch gehaltene Liedtext wurde unlängst von Thomas Betzwieser in seiner Arbeit über die musikalische Orientmode in Frankreich, dem Hinweis eines Heidelberger Arabisten folgend, als eine Art Makkaronipoesie in orientalisierendem Kauderwelsch betrachtet.¹¹

Zur Notation: Die erniedrigte Quarte des Makams *şabâ* wird von Fonton im Rahmen seiner Möglichkeiten zutreffend notiert. Seine Wahl des Basis-tones dieses Makams (a'), der gleichzeitig Anfangs- und Endton des Stückes ist, entspricht den Angaben seines *Essai* über die Grundtöne der türkischen Leiter und ihre westlichen Entsprechungen wie noch der heutigen Konvention westlicher Notation in türkischen Notendruckern. Fonton folgt damit einer bereits bei 'Alî Ufukî erkennbaren Tradition. Das Metrum *semâ'î* notiert er als "gewichtig" schreitenden 2/4-Takt (*Andante largo*). Man könnte erwarten,

¹¹ "Größere Zweifel in puncto Echtheit muß man allerdings bei der *Chanson turque* hegen. Der Text dieses Liedes präsentiert eine verfeinerte Spielart der *lingua franca*, quasi eine "lingua turca". Er vereint Elemente der *lingua franca* mit einigen türkischen Bruchstücken und phonetischen Allusionen. In seiner Gesamtheit entbehrt der Text jedweder logischer Kohärenz." (Th. Betzwieser, a.a.O., S. 87).

Zu den Notenbeispielen

daß dies im Sinne des vierwertigen (*sengîn*) *semâ'i* seiner Metrenliste geschah, doch läßt die Takteinteilung der beiden folgenden Beispiele eher vermuten, daß er den 2/4-Takt nicht in Berücksichtigung des zugrundeliegenden türkischen *uşûl* gewählt hat, sondern weil er ihm unter den geläufigen westlichen Taktarten der passendste zu sein schien.

Vorbildlich und für seine Zeit überraschend ist die fachmännisch übersichtliche Schreibweise des *şarkı*. Einer Notenzeile entspricht je eine Vers- und Melodiezeile, wodurch die Struktur des Stückes dem Leser deutlich vor Augen geführt wird. Obwohl die erste Zeile durch das Füllwort *dgianum* um einen Takt gelängt ist, bleibt das Schriftbild in den folgenden Zeilen dem Aufbau des Stückes treu. Daß Fonton jedoch die zweite Strophe kommentarlos nach der Hälfte abbricht, paßt nicht recht zur auffallenden Qualität des übrigen.

4. Notenbeispiel (S. 137-138 der Handschrift): *Air de Cantimir. Andante*. Das Stück wurde in Fontons Schreibweise erstmals von Teodor Burada¹² und später auch von Eugenia Popescu-Judet¹³ als Komposition von Dimitrie Cantemir anerkannt und unter seine Stücke aufgenommen.¹⁴ Owen Wright plädiert seinerseits dafür, in Fontons Notenbild nicht ein anderweitig unbekanntes Stück von Cantemir, sondern eine Variante seines *peşrev* im Makam *beste'nigâr* und im Metrum *berefsân* zu sehen, das in Cantemirs Melodien-

¹² Teodor T. Burada, *Scriverile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, Bucureşti 1914 (Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXXII. 1909-1910. Memoriile secţiunii literare), S. 177-181.

¹³ Eugenia Popescu-Judet, *Dimitrie Cantemir. Cartea ştiinţei muzicii*, Bucureşti 1973, Nr. 43, S. 405-8.

¹⁴ Thomas Betzwieser (a.a.O., S. 86-87) will in der von Eugenia Popescu-Judet¹³ wiedergegebenen Version Fontons eine von ihr transkribierte Melodieaufzeichnung Cantemirs sehen. Er ist "erstaunt über die Aufzeichnung der *Air de Cantimir*, die nur an einigen wenigen Stellen mit der von Popescu-Judet [sic] angefertigten Transkription differiert. Dies erstaunt umso mehr, als sich die beiden Übertragungen aus unterschiedlichen 'Quellen' speisen. Popescu-Judet übertrug aus der originalen Buchstabennotation, während sich Fonton offensichtlich an die orale Überlieferung hielt, da ihm, wie er selbst bekundet, das System Cantemirs fremd war." Hier ist mit souveräner Geste alles aus der Luft gegriffen. Die bei E. Judetz an "einigen wenigen Stellen" auftauchenden Differenzen zu Fontons Notentext sind lediglich Versehen, die beim Kopieren eben dieses Notentextes aufgetreten sind. Nirgendwo gibt E. Judetz zu verstehen, die *Air de Cantimir* (unter dem französischen Titel!) aus dem türkischen Original Cantemirs transkribiert zu haben. Und nicht zuletzt: Niemand kennt bisher die Quellen Fontons für seine Melodieaufzeichnungen, so daß man nicht von vornherein von einer ausschließlich mündlichen Überlieferung ausgehen kann.

Fonton, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Istanbul lebte, ist ein westlicher Komponist, der in der Türkei lebte. Er ist der Verfasser von mehreren Werken, die in der Türkei veröffentlicht wurden. Diese Werke sind in der Türkei als *hafi* bekannt. Fonton ist ein westlicher Komponist, der in der Türkei lebte. Er ist der Verfasser von mehreren Werken, die in der Türkei veröffentlicht wurden. Diese Werke sind in der Türkei als *hafi* bekannt.

5. Notenbeispiel (S. 139-141 der Handschrift) Unbezeichnet. Das meliose Stück hat Owen Wright als ein weiteres *hafi* identifiziert, das schon Cantemir in seine Melodiensammlung aufgenommen hatte. Es ist dort dem Musiker Edimeh Ahmed¹⁷ zugeschrieben und bewegt sich im Makam *şabâ* und im Metrum *hafi*.¹⁸ In Fontons Notation sind der Grundton und die tonalen Ebenen korrekt erfaßt, ebenso der Melodieverlauf und die Alterationen in den modulierenden Teilen, dagegen fehlt durchgehend das Vorzeichen für die charakteristische erniedrigte Quarte des Hauptmakam *şabâ*, das Fonton im 3. Notenbeispiel noch sorgfältig an jeder passenden Stelle gesetzt hatte. Die rhythmische Struktur ist korrekt, doch hat Fonton das in seiner Metrenliste stehende Metrum *hafi* (32 Einheiten) im Schriftbild nicht umgesetzt und notiert statt dessen *alla breve* (2/2), wobei er – in westlichem Sinne – synkopische Werte der Melodie in Grundwerte auflöst. Der dadurch entstehen-

¹⁵ O. Wright, a.a.O., Nr. 281, S. 568-569, vgl. Cem Behar, a.a.O., S. 34.

¹⁶ W. Feldman, a.a.O., S. 445.

¹⁷ Ein bei 'Alî Ufukî und Cantemir mehrfach vertretener Komponist, aus Edirne gebürtig, später *zurnâ*-Spieler (*zurnâ'zen*) der höfischen Militärmusik (*mehter'hâne-i hâkânî*) unter Mehmed IV. (reg. 1648-87), s. Es'ad Efendi, *Aṭrabu 'l-âşâr*, Ms. Istanbul, Ali Emiri (Millet Kütüphanesi), tarih 706, S. 16-17; Yılmaz Özluna, *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*, Ankara 1990 (Kültür Bakanlığı no. 1163), Bd. I, S. 32).

¹⁸ O. Wright, a.a.O., Nr. 94, S. 210-211; vgl. Haydar Sanal, *Mehter Müsîkîsi. Bestekâr Mehterler – Mehter Havalârı*, Istanbul: Millî Eđitim Basımevi 1964, Nr. 14, S. 175-176.

Zu den Notenbeispielen

de "europäische" Charakter mag der pädagogischen Absicht seines Lehrers entsprungen sein, dem Lernenden den Zugang zu dem Stück zu erleichtern, oder aber dem Wunsch Fontons, das türkische Stück dem europäischen Leser in vertrauterer Form darzustellen und es ihm dadurch näherzubringen. Die Koinzidenz der Notationen von Cantemir und Fonton ist jedenfalls ein Glücksfall und bietet Stoff für eingehende Kommentare. Eine erste ausführliche Analyse des Stückes gibt Walter Feldman anhand der Notationen von Cantemir und Fonton.¹⁹

6.(-14.) Notenbeispiel (S. 142-143): *Danse grecque*. Die Reihe teils vollständiger, teils fragmentarischer Tänze und Tanzlieder ist meines Wissens noch nicht identifiziert bzw. noch ohne bekannte Parallele in den Aufzeichnungen historischer Beispiele urbaner Tänze griechisch-osmanischer Provenienz aus dem 18. (oder 19.) Jahrhundert.

¹⁹ s. W. Feldman, a.a.O. S. 442-449.

Zeittafel zum Leben des Autors

gegründeten Couvent Saint Louis in Pera ausgebildet (Marseille, Dokument o.Nr., danach Capucins, Film 238, fol. 11b-25a passim), zu einer Zeit, als diese Ausbildung nur in Istanbul, noch nicht im Zusammenwirken mit Paris vorgenommen wurde (Capucins, Dokument K. 1; K. 2); sein erster Posten als Dolmetscher war Aleppo, er starb 1756 als *premier drogman de France à la Porte Ottomane* in Istanbul, hinterließ sechs Jungen und vier Mädchen, die auf ein Gesuch hin von Paris aus versorgt wurden (Marseille, o.Nr.: *cette famille étant attachée depuis plus d'un siècle à celui de sa Majesté, Elle a bien voulu prendre soin de l'Etat ou elle se trouve aujourd'hui*), ein lateinischer Grabstein ist in der Kapelle St.-Louis de Péra bei der französischen Gesandtschaft in Beyoğlu erhalten. Pierre Fonton heiratete am 21. April 1720 in Istanbul Lucrezia Navoni (Capucins, I 8, fol. 10b).

Lucrezia Navoni, die Mutter von Charles Fonton, war venezianischer Herkunft, 1704 geboren, starb am 25. März 1790 in Istanbul und wurde am 26. März 1790 bestattet. Ihr und ihres Mannes lateinischer Grabstein in St.-Louis de Péra wurde 1811 von Gaston Fonton (gest. 1820 in Istanbul) gestiftet (Mitteilung über den Grabstein aus den Dokumenten der Kapuziner von Jean Mauzaize, Couvent des Capucins, Paris).

Väterlicherseits entstammte die Familie den Fonton de Vaugelas aus der Dauphiné, die sich dort bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Ihr "orientalischer" Zweig beginnt mit Joachim Fonton (geb. 1651, gest. 1709 im Palast von Versailles), der zuletzt als *premier drogman* in Istanbul wirkte und die Titel *conseiller* und *secrétaire du Roi* führte. Joachim war der Vater von Pierre Fonton, der Großvater von Charles. Neunzehn "Sprachknaaben" und vier "erste Dolmetscher" mit Sitz in Istanbul sind aus der Familie im Laufe von zwei Jahrhunderten hervorgegangen (Gautier).

1737, 1. Dezember bis 17. Juli 1746, Charles Fonton wird als "Sprachknaabe" (*jeune de langue*) an der Chambre des enfants (oder: jeunes) de langue ausgebildet. Sie war mit Erlaß vom 18.11.1669 zur Ausbildung in Istanbul (Constantinople) und Izmir (Smyrne) gegründet worden (Capucins, K.1), wurde mit Erlaß vom 20.7.1721, der eine kombinierte Ausbildung zunächst in Paris und anschließend in der Türkei vorsah, umorganisiert (Capucins, K.15) und lag in der Hand der Jesuiten. Die Chambre des enfants de langue war an das Collège Louis-le-Grand in Paris angeschlossen. Charles Fonton soll ein sehr guter Schüler gewesen sein und sich vor allem in Naturwissenschaften ausgezeichnet haben (Testa).

1743, als Schüler dichtet Charles Fonton ein lateinisches "Lied über den Vogelfang": *Aucupium Carmen* authore Carolo Fonton, rhetorices alumno, in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Jesu. Parisiis: Ex Typogra-

- phiâ Thiboust, Regis Typographi, in Plateâ Cameracensi. 1743. Cum permissu. 19 S. Gewidmet ist die Arbeit dem illustrissimo viro D.D. Joanni-Frederico de Phelypeaux, comiti de Maurepas, dem Marineminister und Staatssekretär Jean Frédéric Phélipaux, comte de Maurepas (1701-1781), der bis 1749 für die Ausbildung der "Sprachknaben" zuständig war.
- 1746, Herbst bis 13. September 1751, weitere Studien und Sprachstudien in Istanbul bei den Kapuzinern (Couvent de St. Louis à Péra, Collège des Capucins) und Dolmetsch-Eleve an der dortigen französischen Gesandtschaft.
- 1746, datiert 14. Juni, eine *Thèse de physique, de mathématiques, etc.*, soll erhalten sein (Testa).
- 1746-1747 entsteht *Histoire de la Révolution arrivée sous le règne de Mustapha II Empereur des Turcs*. Traduite en François par M.^r Charles Fonton jeune de langues. Sous la direction du R[évérénd] P[ère] Romain Prefet des Jeunes de Langues. A Constantinople, handschriftlich erhalten Paris, Bibliothèque Nationale, suppl[ément] turc 716 (104 Blatt, Übersetzung bis fol. 62b, türkischer Text fol. 63b-104b). Es handelt sich nach Fonton um den Text eines "auteur anonyme" aus der "armée de Constantinople". Darin wird der Aufstand der Waffenschmiede (Gebeğiler) vom Rabi' I 1115 (Juli 1703) beschrieben, der wegen ausstehender Bezahlung ausbrach, während sich der Hof in Edirne aufhielt. Gewidmet ist die Übersetzung ebenfalls "Monseigneur le Comte de Maurepas Ministre et Secrétaire d'Etat", dem oben genannten Jean Frédéric Phélipaux, comte de Maurepas.
- 1751, Datum des in Istanbul geschriebenen *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne* [sic], illustriert von seinem 1749 nach Istanbul gekommenen Studienkollegen Jean-Baptiste Adanson (1732-1804/1805?), gewidmet dem für die Ausbildung und den Einsatz der "Sprachknaben" seit 1749 zuständigen Minister Antoine-Louis Rouillé, comte de Jouy (1689-1761), heute Paris, Bibliothèque Nationale, n[ouvelle] a[cquisition] f[rançaise] 4023 (VII + 143 Seiten), angebunden (76 S. mit neuer Seitenzählung) *Avantures de Zelide et de Ferames* [im Text: *Feramez*]. *Histoire Romanesque Ecrite en Persan, & Traduite du Turc en Francois* [sic] par C. Fonton jeune de Langue de France A Constantinople, l'an 1751, die Geschichte von Farâmarz, dem Sohn des Rostam, übertragen nach einer türkischen Version des persischen *Šāhnāme* und einem weiteren türkischen Buch, das Fonton '*Uşşāk al-ma'rūfāt*' nennt. Anlaß und Zweck der Arbeit sind bemerkenswert. War es im Falle des *Essay* eine vergleichende Darstellung der Musik, so sind es hier Über-

Zeittafel zum Leben des Autors

legungen zur vergleichenden Literaturkunde, die den jungen Autor bewegt haben. In den gängigen türkischen Prosaversionen der traditionellen persisch-türkischen Helden- und Liebesepen sah er Vorgänger der französischen romanesken Literatur seiner Zeit: *le but que je me suis proposé, n'est que de donner une idée des [S. 7] Romans Orientaux, Genre de littérature, dont on attribue communément l'honneur aux modernes.*

1753, Charles Fonton wird zweiter Dolmetsch (*drogman*) am französischen Konsulat in Aleppo.

1759, zweiter *drogman* in Kairo (Gautier).

Wahrscheinlich vor 1765, zweiter *drogman* in Izmir.

1765, 25. Februar, Charles Fonton heiratet, wahrscheinlich in Izmir, Thérèse Bremond.

Aus der Ehe gehen, soweit bekannt, drei Söhne und eine Tochter hervor, darunter der Handelsmann Etienne Stanislas Fonton (geb. 10.5.1772 in Izmir, gest. 17.6.1828 ebd.) und Charles Fonton d.J. (geb. 1766? in Izmir, gest. nach 1820 in Neapel), der als *jeune de langue* in Paris (1774-81) und in Istanbul (1781-82) ausgebildet wurde und 1790-93 in der Nachfolge seines Vaters als Kanzler am französischen Konsulat in Izmir wirkte, bevor er demissionierte, um am gleichen Ort und noch im selben Jahr russischer Konsul zu werden (Testa).

Vor 1774 bis mindestens 1780, Charles Fonton ist erster *drogman* und Kanzler (*chancelier*) am Konsulat in Izmir (Testa), führt den Titel *secrétaire-interprète du Roi* (Gautier).

1778, Fonton schreibt: *Relation du tremblement de terre de Smyrne du 3 juillet 1778* (Testa), erhalten?

1778, ein *Mémoire sur les Drogmans* ("Denkschrift über die Dolmetscher"), datiert Smyrne 10. Dezember, trägt seine Unterschrift und ist erhalten im Nachlaß Venture de Paradis, Bd. 4, Paris, Bibliothèque Nationale, nouv[elle] acq[uisition] fr[ançaise] 9137 (fol. 26a-32b).

Datum und Ort seines Todes sind unbekannt. Testa vermutet einen Zeitpunkt zwischen 1793 und 1797, wahrscheinlich in Izmir.

4. Zeittafel zum Nachleben des *Essai*

- 1751, Charles Fonton schreibt in Istanbul seinen *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne* [sic]. Das dem Grafen Antoine-Louis Rouillé gewidmete Manuskript gelangt offenbar in die Bibliothek der Familie Villeroy, wie es ein Besitzvermerk dieses Namens auf dem Deckblatt der Handschrift zu erkennen gibt (s.o.S. 94).
- 1767, Teile von Fontons Text werden von dem dem Hause Villeroy verbundenen Musikschriftsteller und Komponisten Charles-Henri Blainville (gest. nach 1771) im Kapitel über die türkische Musik seiner *Histoire générale, critique et philologique de la musique* (Paris 1767, S. 57-65) plagiiert. Das Buch ist seiner Schülerin, der Literatin Jeanne-Louise-Constance d'Aumont de Villequier, Duchesse de Villeroy (1731-1816) gewidmet.
- 1838, Teilabdruck des *Essai* in der *Revue et gazette musicale de Paris* (5. Jahrgang, S. 421-426 und S. 433-435).
- 1906, Hinweis von Jean-Baptiste Thibault auf den "curieux travail" des Charles Fonton als ernst zu nehmende historische Quelle für die musikalische Metrik der türkischen Kunstmusik in seinen *Notes sur la musique orientale. Le rythme et la mesure* in: *Revue musicale* (Paris), Bd. 6, S. 384-388.
- 1909, Jean-Baptiste Thibault gibt Fontons Beschreibung der Rohrflöte wieder in *Étude sur la musique orientale. Le Neï* in: *Bulletin français de la Société internationale de musique*, Bd. 5, S. 354-363, hier S. 361-362.
- 1911, Hinweis auf den *Essai* mit Blick auf Cantemir und Publikation der von Fonton aufgezeichneten *Air de Cantemir* durch Teodor T. Burada in seiner Studie *Scriverile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, Bucureşti 1911 (Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXXII. 1909-1910. Memoriile secţiunii literare), S. 99-102, 177-181.
- 1939, in seinem Buch über die musikalischen Beziehungen zwischen der Türkei und Europa (*Türkiye-Avrupa Musiki Münasebeleri*, Bd. 1: 1600-1875, Istanbul 1939, S. 46-47), macht Mahmut Ragıp Kösemihal als erster in der Türkei auf den *Essai* von Charles Fonton und seinen Inhalt aufmerksam, nimmt den Autor gegenüber Fétis' abwertendem Urteil in Schutz und bezeichnet die Schrift als einen "recht hübschen Erstling der europäischen [vergleichenden] Musikwissenschaft". Nach Bülent Aksoy (s. seinen unter 1994 genannten Titel, S. 53) hatte Mahmut Ragıp, sei-

Nachleben des Textes

- nerzeit noch unter dem Namen Gazimihal, bereits in seinem 1929 erschienenen, mir nicht zugänglichen Buch über die ostanatolischen Lieder und Tänze (*Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*, Istanbul: Evkaf Matbaası) auf Fontons Buch hingewiesen.
- 1973, erneuter Druck der *Air de Cantemir* aus Fontons *Essai* durch Eugenia Popescu-Judetzu in *Dimitrie Cantemir. Cartea ştiinţei muzicii*, Bucureşti 1973, Nr. 43, S. 405-8, vgl. ebd. S. 147.
- 1986 und 1987, jeweils im Sommer, erscheinen die beiden hier nachgedruckten Folgen *Der Essai sur la musique orientale* von *Charles Fonton* mit *Zeichnungen* von *Adanson* in der Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Bd. 2 (1985), S. 277-324 (Textedition und Tafeln) und Bd. 3 (1986) S. 335-376 (Einleitung und Register).
- 1987 im Herbst folgt die ausführliche Studie mit türkischer Übersetzung des Textes von Cem Behar, *18. Yüzyılda Türk Müziği. Charles Fonton. Şark Musikisi (Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme)*, Istanbul: Pan (Pan Yayıncılık: 5). Cem Behar gibt eine umfassende Einführung in die Ausbildung der *jeunes de langue* aus hervorragender Kenntnis vor allem der französischen Sekundärliteratur zu diesem Thema. Er fand verborgene Materialien zu Leben und Werk des Autors, interpretiert den Text angemessen und legt einen Grundstein zur Interpretation der Musikbeispiele. Auf seine Beiträge wird oben im Abschnitt über Fontons Notenbeispiele im einzelnen hingewiesen.
- 1988 (Herbst) und 1989 (Winter), englische Übersetzung in zwei Folgen von Robert Martin, *Essay Comparing Turkish Music with European Music in which it is attempted to give a general idea of the Oriental peoples, of their particular taste, of their rules governing song and the combination of tones, with a brief idea of their principal instruments, by C. Fonton, Jeune de langue de France. Constantinople, 1751* in: *Turkish Music Quarterly. Journal of the Center for Turkish Music, University of Maryland, Baltimore County (Catonsville)*, Bd. 1, Nr. 2, S. 1-9 und Bd. 2, Nr. 1, S. 1-11.
- 1990 erscheint von Amnon Shiloah, *An Eighteenth-Century Critic of Taste and Good Taste*, in: *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. St. Blum, Ph.V. Bohlman, D.M. Neuman, Urbana und Chicago (University of Illinois Press), S. 181-189, Nachdruck in A. Shiloah, *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Aldershot: Variorum 1993 (Collected Studies Series CS393), Text XV. Shiloah erläutert Fontons Grundhaltung einer vergleichenden Musikbetrachtung, die von den zu sei-

- ner Zeit beliebten innereuropäischen Vergleichen der Musikstile und der Frage nach dem (guten) musikalischen Geschmack angeregt war.
- 1993, in der umfangreichen Studie von Thomas Betzwieser über *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 21) enthält das Kapitel *Rezeption der Musik des Vorderen Orients in Reiseberichten und Musikliteratur* eine Würdigung Fontons (S. 80-87) sowie im Anhang eine Edition des Textes mit Abbildungen der Musikinstrumente und Transkription der Notenbeispiele (S. 370-419). Die Edition zeigt philologische Schwächen und manche Flüchtigkeit. Betzwiesers Bewertung des Textes wiederum leidet darunter, daß er keine der hier genannten Vorarbeiten über Fonton und sein Umfeld kennt, daß ihm die "orientalische" Szene nicht vertraut ist und daß er von orientalistischer Seite her offenbar wenig kompetent beraten wurde. So findet er die Annahme plausibel, "daß Fonton seine Kenntnisse über orientalische Musik einem arabischen Gewährsmann verdankte" (eine unsinnige Vorstellung, ebd. S. 83), meint aber im gleichen Atemzug, "daß Fonton offensichtlich nur des Türkischen mächtig war" (was auch nicht zutrifft, ebd. S. 82, Anm. 73). In den obigen Nachträgen zu den musikalischen Metren bei Fonton und zu seinen Notenbeispielen werden einige von Betzwiesers Ansichten diskutiert. Es ist zu bedauern, daß dem "orientalischen" Aspekt des *Essai* mit den hier angewandten Mitteln und voreiligen Beurteilungen kein guter Dienst erwiesen wurde.
- 1994 Fonton wird (gegen H.G. Farmer) als Zeuge für eine eigenständige Musikästhetik im Islam aufgerufen von Amnon Shiloah in seinen *Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique* in: *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève), Bd. 7, S. 51-58.
- 1994 erscheint in Istanbul eine Materialsammlung und Studie über die "Musik unter den Osmanen aus der Sicht europäischer Reisender" (*Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*) von Bülent Aksoy. Im Kapitel über Charles Fonton (S. 53-60) werden, aufbauend auf Cem Behar, Fontons Angaben über Tonsystem, Metren, Musikinstrumente, musikalische Formen und das Problem der Notation aus heutiger türkischer Sicht interpretiert.
- 1996, Walter Feldman stützt sich auf Fontons Schrift in seiner *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, Intercultural Music Studies. 10). Er zieht die Transkriptionen Nr. 4 und 5 zur Il-

Nachleben des Textes

Illustration von Veränderungstendenzen des *peşrev* im 18. Jahrhundert als Beispiele heran.

In den bisherigen Interpretationen des *Essai* wurde die einheimische türkische, namentlich die Istanbuler Musikszene des 18. Jahrhunderts, die den Hintergrund für diese Schrift bildet, zu wenig berücksichtigt. Das liegt im wesentlichen daran, daß die türkischen Quellen der Zeit, mit Ausnahme des Werkes von Dimitrie Cantemir, zu wenig bekannt und noch nicht aufgearbeitet sind. So bleibt eine historisch-kritische Bewertung des *Essai* im Vergleich zur zeitgenössischen türkischen Musikkultur eine Aufgabe, die noch zu lösen ist. Die obigen Abschnitte über die Metren bei Fonton und über seine Melodieaufzeichnungen mögen dazu beitragen.



۳۳۶۸۷۹

طبع في ١٠٠ نسخة

نشر بمعهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية
بفرانكفورت - جمهورية ألمانيا الاتحادية
طبع في مطبعة شتراوس، مورلتاخ، ألمانيا الاتحادية

علم الموسيقى في البلاد الإسلامية

٤

إيكهارد نوباور

دراسة في الموسيقى الشرقية

لشارل فونتون

مع رسومات

لأدانسون

١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية

في إطار جامعة فرانكفورت - جمهورية ألمانيا الاتحادية

منشورات
معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية

يصدرها
فؤاد سزكين

علم الموسيقى في البلاد الإسلامية

٤

إيكهارد نوبياور

دراسة في الموسيقى الشرقية
لشارل فونتون
مع رسومات
لأدانسون

١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية
في إطار جامعة فرانكفورت - جمهورية ألمانيا الاتحادية

منشورات
معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية
سلسلة علم الموسيقى في البلاد الإسلامية
المجلد ٤