

FACHBERATERINNEN und FACHBERATER



Regierungspräsidium Stuttgart  
Schule und Bildung – Allgemein bildende Gymnasien

## **Fortbildung zum neuen Bildungsplan der Klassen 9/10**

***HEILIGE BRÜCKEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT***

**Andrea Amann  
Daniel Brenner  
Sabine Fischer-Hennen  
Matthias Guthier  
Wieland Kleinbub  
Brigitte Schwarz  
Dirk Siegel  
Johannes Stephan  
Christoph Wagner**

## **„Heilige Brücken zwischen Orient und Okzident“- Eine Unterrichtseinheit in Klasse 9 oder 10**

### **Vorwort**

Seit Jahrtausenden ist der biblische Psalter das gemeinsame liturgische Herz der drei großen Buchreligionen Judentum, Christentum und Islam. Im Alten Testament findet sich eine Sammlung von 150 Psalmen, die ihre eigene Entstehungsgeschichte haben. Die meisten Psalmen stammen aus dem 3. – 6. Jh. vor Christus. David, König von Juda und als Nachfolger Sauls auch von Israel (um 1000 v.Chr.) gilt als Verfasser zahlreicher Psalmen. „Die Psalmen verkündigen das Wort Gottes und erhalten gleichzeitig das ganze Spektrum menschlicher Lebenserfahrung. Sie sind Lieder der Trauer und der Freude, Berichte über die Werke des Herrn, Bekenntnisse von Sünden und Hymnen zum Lobe Gottes.“<sup>1</sup>

Zur Zeit der Reformation suchten die Christen in Europa unter anderem nach Möglichkeiten, die Laien in die Liturgie einzubinden. Für dieses Bestreben schien es geeignet, die biblischen Psalmen in die Landessprache zu übersetzen und mit einfachen Melodien zu versehen. In Genf entstand der bekannteste und größte dieser Psalter als ein Gemeinschaftswerk mehrerer Theologen (u.a. Jean Calvin), Dichter und Komponisten (u.a. Clément Marot) - der sogenannte *Genfer Psalter* in französischer Sprache (1562). Durch seine musikalische und textliche Eindringlichkeit wurde der Psalter zum wohl erfolgreichsten aller Gesangbücher und wurde bereits bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts in viele Sprachen übersetzt, u.a. Niederländisch (1566), Deutsch (1573 durch Ambrosius Lobwasser), Italienisch (1603), Polnisch (1605), Spanisch (1606), Ungarisch (1607) und Tschechisch (1618). Vielen Komponisten diente er als Basis eigener Bearbeitungen bzw. Kompositionen. Im vorliegenden Unterrichtsbaustein werden die Vertonungen des 6. Psalms zweier Komponisten gegenübergestellt, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Jan Pieterszoon Sweelincks (1562-1621) 4- stimmige Psalmotette *Ne vueilles pas, ô Sire* als Zeugnis eines letzten Höhepunktes der niederländischen Vokalpolyphonie und die Interpretation des 6. Psalms durch das Ensemble Sarband<sup>2</sup> auf der Grundlage einer Transkription und Überführung in einen neuen Kontext durch Alî Ufkî, auch Alî Ufukî, (geb. Wojciech Bobowski, um 1610- ca. 1677), einen der spannendsten „transkulturellen“<sup>3</sup> Musiker des 17. Jahrhunderts, dem die Nachwelt erste Aufzeichnungen osmanischer Musik in westlicher Notenschrift verdankt. In der Geschichte der weltweiten Verbreitung des Genfer Psalters stellt das Osmanische Reich einen Sonderfall dar: die Psalmen wurden nicht nur in die

<sup>1</sup> CD Booklet zu *Sacred Bridges*, The King's Singers & Sarband, Signum Records Ltd.

<sup>2</sup> Das 1986 von Vladimir Ivanoff gegründete Ensemble Sarband setzt sich aus Musikern aus dem Libanon, dem Irak, Bulgarien, Schweden, China, England, Japan, Italien, Deutschland und der Türkei zusammen und sieht sich als Brückenbauer zwischen den Kulturen. Die gleichberechtigten Ensemblemitglieder aus verschiedenen Kulturkreisen verwenden historische und traditionelle Instrumente, Gesangs- und Spieltechniken. (Musik um uns, SII, 2017, S.239)

<sup>3</sup> Der Ansatz der Transkulturalität (W.Welsch) geht davon aus, dass Kulturen nicht homogene, klar voneinander abgrenzbare Einheiten sind, sondern vernetzt und vermischt auftreten, bei Alî Ufki handelte es sich durch seine Lebensumstände um eine solche heterogene und hybride Identität

Landessprache- das Osmanisch-Türkische- übersetzt, sondern ihre Melodien mussten auch mit den Kategorien eines ihnen fremden musiktheoretischen Systems erfassbar gemacht werden. Es handelt sich hier also nicht nur um eine textliche Anpassung an einen neuen Lebensraum des Genfer Psalters, sondern um einen Übergang in ein in kultureller, religiöser und musikalischer Hinsicht völlig anderes Umfeld.<sup>4</sup>

Stehen heute meist die religiösen, wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Differenzen zwischen Orient und Okzident im Vordergrund, so will der Unterrichtsbaustein zeigen, „dass Musik nicht nur Dekor, sondern weltoffenes Medium gegenseitigen Respekts war und heute noch sein kann.“<sup>5</sup>

### Bezug zum Bildungsplan 2016 Klassen 9/10- Inhaltsbezogene Kompetenzen

Musik gestalten und erleben	Musik verstehen	Musik reflektieren
Die SuS können (9) Lieder und Songs aus verschiedenen Kulturen mit <i>religiösen</i> oder gesellschaftsrelevanten Inhalten singen und gestalten (Hinweise: auch mehrstimmiges Singen; auch außereuropäische Musik...)	Die SuS können (6) Musik verschiedener Kulturen in Bezug auf Klang, Rhythmus, Melodie und Harmonie beschreiben und vergleichen: <i>religiöse</i> Musik oder Musik mit gesellschaftlich relevanten Botschaften (Hinweise: ... beispielsweise orientalische Musik)	Die SuS können musikalische Erscheinungsformen in ihrem kulturellen und zeitlichen Kontext reflektieren: <i>religiöse</i> Musik oder politisch motivierte Musik (Hinweise: Religiöse Musik: Ausprägung und Bedeutung von Musik in verschiedenen Religionen)

Darüber hinaus gehend können viele fächerübergreifende Bezüge hergestellt werden, z.B. zu Religion, Geschichte und Kunst.

### Aufbau der Handreichung:

- Aufbau Unterrichtseinheit (Empfehlung 6 – 8 Unterrichtsstunden) , knappe Skizzierung eines möglichen Stundenverlaufs, methodische Hinweise
- Arbeitsblätter und Materialien zu den ausgewiesenen Stunden
- Lösungshinweise zu den Arbeitsblättern

### Hörbeispiele:

- Jan Pieterszoon Sweelinck Psalm 6 aus Genfer Psalter (Fassung King's Singers) unter <https://m.youtube.com/watch?v=LYn2r7nK46M>

<sup>4</sup> Judith Haug. Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem osmanischen Reich (16.-18.Jahrhundert), 2010. Verlag Hans Schneider, Tutzing.

<sup>5</sup> CD Booklet zu *Sacred Bridges*, The King's Singers & Sarband, Signum Records Ltd.

- Alî Ufkî Psalm 6 aus Genfer Psalter (Interpretation Sarband) unter <https://m.youtube.com/watch?v=ifcwNS9Kmsk>
- beide Hörbeispiele finden sich auf der CD *Sacred Bridges* (The King's Singers & Sarband), Signum Records

### Handschriften:

- Genfer Psalter Psalm 6 unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87001457>
- Alî Ufkî Psalm 6 (ges. Manuskript) einsehbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415002q>

## Unterrichtseinheit „Heilige Brücken zwischen Orient und Okzident“

### 1.Stunde Psalm 6 „Ne vueilles pas, ô Sire“ aus dem Genfer Psalter

Einstieg	Gehen im Raum, Fantasiereise Kloster Einstudierung Psalm 6 (Call-Response, ohne Noten, zunächst Melodie gesummt oder auf Silbe, <b>von Ton d1 aus- äolisch d</b> )
Erarbeitung 1	Unterrichtsgespräch über Wirkung der Musik, musikalische Gestaltungsmittel Gegebenenfalls Adjektivsammlung für Beschreiben der Wirkung / Übersicht Parameter relevante musikalische Gestaltungsmittel als Unterstützung zur Verfügung stellen
Ergebnissicherung 1	<b>AB 1</b> erneutes Singen mit Noten, nun mit Text (1.Strophe) Thematisieren Textinhalt des Psalmtextes, Was ist ein Psalm?, Verifizierung der musikalischen Gestaltungsmittel am Notentext
Erarbeitung 2	Informationstext zum Genfer Psalter ( <b>Rückseite AB 1</b> )
Abrundung	Singen des Psalms a cappella im Raum, Verteilung der Strophen auf kleinere Gruppen, SuS im Raum verteilt

### 2.Stunde Jan P.Sweelincks Psalmmotette auf der Grundlage des 6.Psalms aus dem Genfer Psalter

Einstieg	Evt. Bildimpuls Oude Kerk Amsterdam (Kirche Sweelincks) Singen erste Strophe Psalm 6 aus Genfer Psalter Erstes Hören Bearbeitung Sweelinck mit geschlossenen Augen Hörauftrag: Wirkung beschreiben – zugrunde liegende musikalische Gestaltungsmittel 2.Hören: Stichworte zu Wirkung / musikalische Gestaltungsmittel auf Karten notieren Anheften der Karten an TA/ Pinnwand Unterrichtsgespräch
----------	--

Erarbeitung 1	<b>AB 2</b> Psalm 6 in der Bearbeitung von Jan Pieterszoon Sweelinck Hören der Takte 1-7 Sweelinck mit Notentext ( <b>4-stimmiger Satz</b> ) <b>wenn möglich, Musizieren der Anfangstakte des 4-st. Satzes</b> Aufgaben AB 2 in Partnerarbeit
Ergebnissicherung	Erneutes Hören der Takte 1-7 Sammeln und Sicherung der Ergebnisse (z.B. Vorstellung Ergebnisse durch SuS), Visualisierung im Notentext und auf AB Abschließendes Hören Psalm 6, gesamter 1. Teil mit Notentext

### 3. und 4. Stunde *Alî Ufkîs Überführung des 6. Psalms in einen neuen Kontext*

Einstieg	Hören Fassung Alî Ufkî / Sarband Sammeln erster Höreindrücke (Wirkung/ musikalische Gestaltungsmittel), Zwischensicherung an TA  <u>AA: Welche Fragen habt ihr an die Musik? (auf Karten notieren)</u> Sammeln der Karten/ Fragen an Pinnwand oder Tafel
Erarbeitung	<u>Recherche der SuS „Spurensuche“ an drei Stationen:</u> <u>Station 1:</u> Biografische Spurensuche – Wer war Alî Ufkî? - Alî Ufkî als transkultureller Musiker, als Brückenbauer zwischen den Kulturen ( <b>AB 3</b> ) <u>Station 2:</u> Alî Ufkîs Überführung des 6. Psalms in einen neuen Kontext – Handschriftenvergleich Psalm 6 Genfer Psalter- Psalm 6 Alî Ufkî ( <b>AB 4</b> ) <u>Station 3 (Hörstation):</u> Aufführungspraxis (Art des Singens, Musizierens) – Form (Ablauf Arrangement Sarband)- Instrumentarium ( <b>AB 5</b> - Tabelle vergrößern oder mit Zeitstrahl arbeiten)
Ergebnissicherung	Auswertung der Ergebnisse

### 5. und 6. Stunde *Synapse und Nachspüren der Aufführungspraxis orientalischer Musik*

Einstieg	Hören der Anfänge von Sweelinck bzw. Ufkî: Wie kommt es zu zwei so unterschiedlichen Fassungen, obwohl die beiden Stücke im ähnlichen Zeitraum komponiert wurden? Gebundene, ausnotierte Mehrstimmigkeit vs. improvisierte Mehrstimmigkeit Zusammenfassung durch die SuS, Erstellen einer Mindmap
Erarbeitung	Erstellen eines heterophonen Musiziersatzes zu Psalm 6 mit den SuS ( <b>AB 6</b> ) oder Einstudierung des vorgegebenen Musiziersatzes
Ergebnissicherung	Aufführung Reflexion, Feedback Klärung eventuell offen gebliebener Fragen (vgl. Karten Einstieg 3./4. Stunde)

**Vertiefungsmöglichkeiten:**

- Hören eines weiteren Stückes von Alî Ufkî, z.B. *Uyan ey gözlerim gafletten uyan* (Youtube gemeinsame Probe Gächinger Kantorei mit dem Eastern Ensemble 2013 in der Bachakademie) oder Janitscharenmarsch *Neva Cheng i Harbi* (Material siehe auch Weltmusik I, Klett-Verlag)
- Fazil Say, Daniel Barenboim – „moderne“ Brückenbauer zwischen den Kulturen

**Weitere Psalmvertonungen (Auswahl):**

- Heinrich Schütz *Psalmen Davids*
- Johann Sebastian Bach z.B. *Lobe den Herrn, meine Seele* (Psalm 103, V 2)
- Felix Mendelssohn Bartholdy, eine Vielzahl von Psalmvertonungen, z.B. der 42. Psalm *Wie der Hirsch schreit* (1837/38)
- Igor Strawinski *Psalmensinfonie* (1930, rev. 1948)
- Leonard Bernstein *Chichester Psalms* (1965)
- Steve Reich *Tehillim* (1981)
- David Chesky *Three Psalms for String Orchestra* (1997) und *Psalms 4, 5 & 6 – Remembrance for the Victims of the Modern Holocausts* (1997)

**Heilige Brücken - Psalm 6 aus dem Genfer Psalter**

**AB 1<sup>6</sup>**

Ne vueil - les pas, ô Si - - - re, Me  
In dei - nem gros - sen Zo - - - ren, Für

9  
re - prend - re ton i - re, Moy qui t'ay ir - ri - té:  
dem ich bin ver - lo - ren, O Herr Gott straf mich nicht,

17  
N'en ta fu - reur ter - rib - le, Me pu - nir de l'hor -  
Auch dei - nen Grimm der - glei - chen, Lass wie - der - umb er -

25  
ri - ble Tour - ment qu'ay me - ri - té.  
wei - chen, und mich in dem nicht richt.

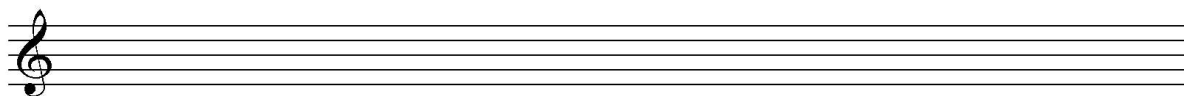
Dein gnad O Herr außschütte,  
Und gnädig mich behüte,  
Gesund mich wieder mach,  
Denn ich bin kranck O Herre,  
Meine gebein seynd sehre  
Erschrocken, matt und schwach.

Mein Geist in mir thut trawern,  
Für ängsten thut mir schawern,  
Mein hertz wird nimmer froh.  
Wie lang sol es denn wehren,  
Daß du in den beschweren  
Mich bleiben läßt also.

Denn wenn wir endlich sterben,  
Und durch den tod verderben,  
So hört auch auf dein lob.  
Denn wer will dich dort preisen,  
Und dir denn ehr erweisen,  
Wenn er liegt in der grub?

(deutsche Übersetzung Ambrosius  
Lobwasser, 1573)

1.) Notiere den Tonvorrat. Bestimme den der Psalmmelodie zugrunde liegenden Modus.



2.) Beschreibe musikalische Gestaltungsmittel der Psalmmelodie.

<sup>6</sup> Arbeitsblatt: Andrea Amann

## Der Genfer Psalter

Seit Jahrtausenden ist der biblische Psalter das gemeinsame liturgische Herz der drei großen Religionen Judentum, Christentum und Islam. Die Psalmen verkündigen das Wort Gottes und erhalten gleichzeitig das ganze Spektrum menschlicher Lebenserfahrung: sie sind Lieder der Trauer und der Freude, Berichte über die Werke des Herrn, Bekenntnisse von Sünden und Hymnen zum Lobe Gottes.<sup>7</sup> Die einzelnen Psalmen haben ihre eigene Entstehungsgeschichte, die meisten der 150 Psalmen stammen aus dem 6. bis 3. Jahrhundert vor Christus, ein Teil wird König David zugeschrieben (sog. Davidpsalmen).



Zur Zeit der Reformation suchten die Christen in Europa unter anderem eine Möglichkeit, die Laien in die Liturgie einzubinden. Eine geeignete Lösung für dieses Bestreben schien zu sein, die ursprünglich in lateinischer Sprache verfassten biblischen Psalmen in die jeweilige Landessprache zu übersetzen und mit einfachen Melodien zu versehen. In Genf erschien 1562 der bekannteste und größte dieser Psalter als ein Gemeinschaftswerk mehrerer Theologen, Dichtern und Komponisten, der sogenannte *Genfer Psalter* in französischer Sprache. Die Psalmlieder waren in protestantischen Kreisen äußerst populär – fast jeder Einwohner Genfs besaß eine eigene Druckausgabe des Psalters. In den protestantischen Schulen wurden die Psalmen täglich gesungen. Ebenso belegten Erinnerungen von Soldaten, dass bei protestantischen Truppen im 17. Jahrhundert morgens, abends, bei der Wachablösung und vor allen Mahlzeiten Psalmen gesungen wurden. Daher wurde der Genfer Psalter auch in viele Sprachen übersetzt, u.a. ins Niederländische (1566), in die deutsche Sprache (1573 durch Ambrosius Lobwasser) und ins Polnische (1605).

*„Tatsächlich wissen wir aus Erfahrung, dass das Singen eine grosse Kraft und Wirkung hat, das Menschenherz zu bewegen und zu entflammen, dass es Gott mit kräftigerem und brennenderem Eifer anrufe und lobe. Man muss sich nur gründlich hüten, dass nicht das Ohr mehr Aufmerksamkeit auf die Melodie verwendet, als das Herz auf den geistlichen Sinn der Worte.“ (Jean Calvin, 1542)*

**Aufgabe:** Interpretiere das Zitat von Jean Calvin auf der Grundlage deiner Erkenntnisse über Psalm 6 aus dem Genfer Psalter und der oben genannten Informationen. Tausche dich mit deinem Nebensitzer/ deiner Nebensitzerin aus.

<sup>7</sup> CD Booklet zu *Sacred Bridges*, The King's Singers & Sarband, Signum Records Ltd.



## Heilige Brücken – Psalm 6 in der Bearbeitung von Jan Pieterszoon Sweelinck

AB 2<sup>8</sup>



Jan Pieterszoon Sweelinck (1606)  
Das Portrait wird seinem Bruder zugeschrieben<sup>9</sup>



Oude Kerk in Amsterdam, an der Sweelinck 44 Jahre als Organist arbeitete<sup>10</sup>



Kupferstich von Jan Harmensz. Muller (1624)<sup>11</sup>

*Jan Pieterszoon Sweelinck* (Deventer 1562 – Amsterdam 1621) war als Organist, Komponist und Pädagoge in ganz Europa bekannt und geschätzt. Für seine Improvisationen auf der Orgel und dem Cembalo war er so berühmt, dass Besucher von weither kamen, um den *Orpheus von Amsterdam* zu hören. Sein Orgelspiel in der Oude Kerk, der Alten Kirche in Amsterdam (dem ältesten Bauwerk der Stadt, 1306 geweiht) gehörte zu den Hauptattraktionen der Stadt. Vor allem in den Wintermonaten bürgerte sich die Tradition ein, dass Sweelinck abends um 18 Uhr auf der Orgel improvisierte, was viele Kaufleute und Vertreter der städtischen Elite anzog<sup>12</sup>, die Stadt schmückte sich mit ihrem Organisten. Herzog Philipp Ludwig II. von Hanau-Münzenberg kam 1594 nach Amsterdam und hielt nach seiner Reise drei Attraktionen fest, die jeder Besucher der Stadt erleben müsse: 1. das Haus der Artillerie, 2. ein lebender Elefant in der Gildehalle der Bogenschützen und 3. den Organisten der Stadt!

Im Zuge der Reformation kam es 1578 zur Alteratie von Amsterdam. Die städtische Verwaltung wechselte vom katholischen zum calvinistischen Bekenntnis, die nationale Synode verfügte ein Verbot von Bildern, Orgeln und polyphoner Musik während des Gottesdienstes zugunsten des einstimmigen, unbegleiteten Psalmgesanges. Da die Orgeln aber Eigentum der Stadt waren und Sweelinck von der städtischen Verwaltung angestellt war, behielt er sein Amt weiterhin inne und spielte jeden Tag auf den beiden Orgeln der Oude Kerk. Ungewiss ist, ob Sweelinck, der katholisch erzogen worden war, zum protestantischen Glauben wechselte. Er schuf sowohl Musik über katholische als auch evangelische Melodien und pflegte Freundschaften mit Menschen beider Konfessionen- die Vermutung liegt nahe, dass in Amsterdam um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein

<sup>8</sup> Arbeitsblatt: Andrea Amann

<sup>9</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Pieterszoon\\_Sweelinck](https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Pieterszoon_Sweelinck)

<sup>10</sup> Ebda.

<sup>11</sup> Ebda.

<sup>12</sup> Ebda.

Klima der religiösen Toleranz und Offenheit herrschte und die Zugehörigkeit zu einer Konfession auf soziale Kontakte wenig Auswirkungen hatte.

Auch für seine Psalmmotetten wurde Sweelinck hoch geschätzt. Während die Psalmen in Gottesdiensten zunächst einstimmig und ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurden, entstanden für die private Musikpflege mehrstimmige Psalmkompositionen vom einfachen Choralatz bis zur kunstvollen Motette. So wurde vermutlich auch Sweelincks 4-stimmige Psalmmotette *Ne vueilles pas, ô Sire*, welcher als cantus prius factus (vorgegebene Stimme im Sinne eines cantus firmus, von lat. firmus- fest, cantus- Gesang, eine gegebene Melodie, die einer vokalen oder instrumentalen Komposition zugrunde liegt)<sup>13</sup> die Psalmmelodie des 6. Psalms aus dem Genfer Psalter zugrunde liegt, im privaten Kreis des sogenannten Collegium musicum unter Sweelincks Leitung in einem der Bürgerhäuser oder möglicherweise auch in der Oude Kerk außerhalb des Gottesdienstes aufgeführt. Das private Collegium musicum, welches zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Amsterdam gegründet wurde, stellte einen geschlossenen Kreis von Musikliebhabern unter den Kaufleuten dar, der sich regelmäßig in den Bürgerhäusern zum gemeinsamen Musizieren traf.

**Aufgabe 1** Vergleiche Sweelincks Melodie der 1. Verszeile (T. 1-3 Bassus *Ne vueilles pas, ô Sire*) mit der Originalmelodie aus dem Genfer Psalter (AB 1) und beschreibe, wie Sweelinck die Vorlage verändert hat. Benenne mögliche Gründe.

**Aufgabe 2** Untersuche die musikalische Struktur der Takte 1-6 (1. Zeile des Psalms „*Ne vueilles pas, ô Sire*“ und beschreibe Sweelincks Kompositionstechnik.

---

<sup>13</sup> Clemens Kühn, Lexikon Musiklehre, Bärenreiter 2016

**Heilige Brücken- eine biografische Spurensuche: Wojciech Bobowski alias Alî Ufkî** AB 3<sup>14</sup>



Alî Ufkî auf einem Stahlstich von Antoni Oleszczynski (1794-1879)<sup>15</sup>



Topkapi-Palast in Istanbul (Eingang)<sup>16</sup>



Der polnische Kirchenmusiker Wojciech Bobowski, um 1610 als Spross einer Adelsfamilie im heute ukrainischen Lwów (Lemberg) geboren, wurde im Alter von etwa zwanzig Jahren von Krimtataren oder Osmanen während einer der Belagerungen von Kameniec gefangen genommen, an den Hof des Sultans Murad IV. gebracht und unter die „Knaben des Inneren“, unfreie, im Topkapi-Palast ausgebildete männliche Diener überwiegend christlicher Herkunft eingereiht. Er konvertierte zu einem ungewissen Zeitpunkt zum Islam und nahm den Namen Alî Ufkî an. Man erkannte neben Alî Ufkîs außergewöhnlicher Sprachbegabung- er soll insgesamt 17 Sprachen beherrscht haben- sein musikalisches Talent und ließ ihn in der Palast-Musikschule Gesang und Psalterium lernen. Alî Ufkî ist ein Künstlernamen, den er in seinen Gedichten verwendete, die Quellen nennen ihn Alî Bey oder Albertus Bobovius. Aufgrund seiner vielfältigen Fähigkeiten und Kenntnisse war er eine bekannte Persönlichkeit und gelangte zu hohen Ehren: so war er nicht nur Hofmusiker und Komponist, sondern auch Dichter und Übersetzer. Er schrieb u.a. Bücher über den Islam und über die türkische Sprache auf Latein und übersetzte die Bibel ins Türkische. Auch über den Alltag im Topkapi-Palast sind wir bestens unterrichtet, da Alî Ufkî mit seinem in italienischer Sprache verfassten Buch *Serai Enderum* eine ausführliche Beschreibung sämtlicher Lebensbereiche des Serails, auch der Musik im Hinblick auf Ausbildung, Dienst und Aufführungspraxis verfasst hat. Ferner komponierte er Psalmen im Stil türkischer Musik. In seiner handschriftlichen Sammlung *Mecmua-i-Sâz ü Söz* (Sammlung von Instrumental- und Vokalmusik) notierte er viele türkische Melodien in einer modifizierten europäischen Notenschrift und lieferte damit erste schriftliche Zeugnisse türkischer Musik- zuvor gab es ausschließlich Notationen türkischer Theoretiker zu erläuternden Zwecken, aber keine Repertoiresammlungen mit Musikstücken, diese wurden mündlich (nach der üblichen Praxis

<sup>14</sup> Arbeitsblatt: Andrea Amann

<sup>15</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Ali\\_Ufki](https://de.wikipedia.org/wiki/Ali_Ufki)

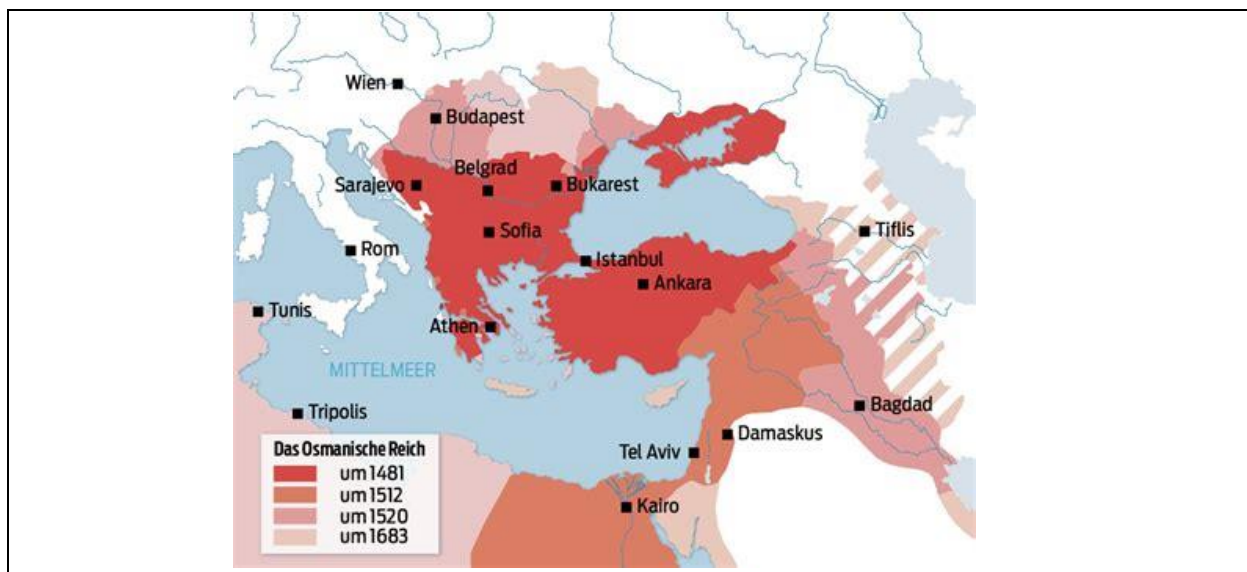
<sup>16</sup> <https://de.wikipedia.org>

von Vorspiel und Nachahmung) überliefert. Erst um 1710 entwickelte Demetrius Cantemir eine Buchstabennotation, mit welcher er eine Sammlung von etwa 340 Instrumentalstücken anfertigte. Allerdings bemängelt Charles Fonton, Dolmetscher der französischen Botschaft in Istanbul noch 1751, dass Cantemirs Buchstabennotation nicht offiziell übernommen wurde und die orientalische Musik nach wie vor schriftlos sei.

Die Lebensgeschichte von Alî Ufkî war in ihrer Zeit kein Einzelfall. Er gehörte zu einer recht großen Zahl von akkulturierten (akkulturieren = anpassen, angleichen) Europäern, die im osmanischen Reich des 17. Jahrhunderts vor allem als Übersetzer oder Musiker lebten. So war auch Demetrius Cantemir, späterer Fürst von Moldawien, von 1687-1691 als Geisel in Istanbul und kehrte von 1693-1710 nochmals als diplomatischer Vertreter seines Landes in die Stadt am Bosphorus zurück.

Nach rund zwanzig Jahren im Palastdienst begleitete Alî Ufkî einen hohen Militärangehörigen nach Ägypten und kehrte als freier Mann zurück. Wieder in Istanbul begann er eine zweite Karriere als Dolmetscher, u.a. für den englischen Botschafter. Er bekleidete, ebenfalls als Dolmetscher, hohe Positionen bei Hofe und war vollständig in die osmanische Gesellschaft integriert. Daher ist er nicht als europäischer, sondern gleichzeitig als ein voll ausgebildeter osmanischer Musiker zu verstehen. Alî Ufkî starb zwischen 1672 und 1679, vermutlich aber im Jahr 1677 in Istanbul.<sup>17</sup>

Aufgabe: Inwiefern kann Alî Ufkî als Brückenbauer zwischen zwei Kulturen gesehen werden?



<sup>17</sup> Informationen zu Alî Ufkî aus: Judith I. Haug. Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich. Hans Schneider Verlag Tutzing, 2010 und aus: Weltmusik I, Klett Verlag, 2004

**Heilige Brücken – eine musikalische Spurensuche: Alî Ufkîs Überführung des 6. Psalms in einen neuen Kontext**

**AB 4<sup>18</sup>**

Alî Ufkî zeichnete den 6. Psalm in einer Notation auf, die in wesentlichen Bereichen der zu dieser Zeit in Westeuropa gebräuchlichen entspricht. Es sind aber dennoch einige Änderungen vorgenommen worden, um die Notenschrift den Vorgaben der türkischen Kunstmusik anzugleichen.

Aufgabe: Vergleiche die Handschrift des 6. Psalms aus dem Genfer Psalter<sup>19</sup> mit der Übertragung durch Alî Ufkî<sup>20</sup> (der 6. Psalm steht in der linken Spalte).

Gemeinsamkeiten	Unterschiede

<sup>18</sup> Arbeitsblatt: Andrea Amann

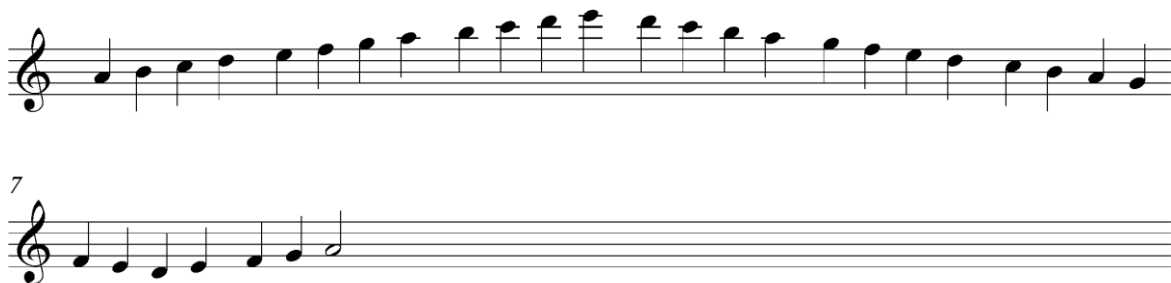
<sup>19</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87001457>

<sup>20</sup> Faksimile aus dem Manuskript-Fragment in der Pariser Nationalbibliothek, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415002q>

### Informationen zur osmanisch-türkischen Musik des 16. Jahrhunderts

Die osmanisch-türkische Musik, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem aus persischen und west-zentralasiatischen Vorläufern eine spezifische Gestalt entwickelte, ist *einstimmig* und in melodisch-tonaler Hinsicht durch *Tongattungen oder Modi* (türk. *makam* = Ort, Stelle), in rhythmischer Hinsicht durch bestimmte *rhythmische Muster* (türk. *usul*) organisiert. Letztere spielen aber für die Psalmen keine Rolle. Alle Darstellungen von Tonsystemen sind im Vorderen Orient Versuche, den reich differenzierten Tonvorrat der praktischen Musik sinnvoll zu ordnen und zu erklären. Für die osmanische Musik existiert, ähnlich wie für die europäische, eine Materialleiter, aus der einzelne Gebrauchsleitern zusammengestellt werden können, die jeweils einem *makam* (Modus) entsprechen. Die Stufen der Materialleiter haben eine konkrete, von der Stimmung der Langhalslaute *tanbur* abgeleitete Tonhöhe und sind in Haupt- und Nebenstufen eingeteilt. Dabei enthält die Oktave aller orientalischen Systeme zur Zeit Alî Ufkîs mehr als 12 Unterteilungen, innerhalb eines Ganztones gab es eine oder zwei Unterteilungen. Dabei konnte ein Viertelton oder ein ähnliches *Mikrointervall* keinen selbständigen Tonschritt darstellen, sondern diente zur differenzierten Wiedergabe verschieden großer Sekunden und Terzen. Auf jeder dieser Stufen der Materialleiter konnte nun ein *Makam* beginnen. Man ging für einen bestimmten *Makam* primär von einer speziellen (Oktav-)Skala mit konkreter Lage auf der Materialleiter aus, dazu kamen als Charakteristika über die Oktav hinausgehende Lizenzen (Freiheiten), häufige melodische Wendungen, wie z.B. Einleitungs-Floskeln oder Schlusswendungen, ein typisches Modulationsverhalten und ein bestimmter Ausdrucksgehalt.

Alî Ufkî veränderte die Psalmmelodien nicht. Er übernahm sie bis auf wenige kleine Abweichungen, die sich auf einzelne Noten beschränken, originalgetreu. Es liegt also nicht eine Bearbeitung, sondern eine Überführung in einen neuen Kontext vor. Es fand keine Anpassung statt, sondern Alî Ufkî suchte im *makam*-System Entsprechungen zu den melodischen Abläufen und Tonumfängen, die ihm in den Psalmen vorgegeben waren und ordnete die Psalmen dementsprechend einem *makam* zu – vermutlich, um sie an die orientalische Musizierpraxis anzugleichen und osmanischen Musikern zugänglich zu machen. Alî Ufkî ordnete den 6.Psalm dem *Makam Cargah* zu. Dem *Makam Cargah* kommt in der islamischen Überlieferung eine besondere Bedeutung zu: Die Legende will es, dass der Prophet Mohammed, wenn er den Koran rezitierte, diesen Modus bevorzugte. Daher wurde aus Ehrfurcht Jahrhunderte lang wenig in Cargah komponiert. Allerdings hat Ufkî mit dieser Zuordnung der Nachwelt Kopfzerbrechen bereitet, da viele Merkmale eher einer Zuordnung zum *Makam Büselik* plausibel erscheinen lassen, welcher dem äolischen Modus der originalen Psalmmelodie stark ähnelt:




Die Zuschreibung einer Melodie zu einem Makam muss immer interpretiert werden.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Informationen aus: Judith I. Haug, Der Genfer Psalter in den Niederlanden, ..., S.493 ff.



P S E A V M E V I.



**N** E vueilles pas, ô Si re, Me  
reprendre en ton ire, Moy qui tay irri-  
té: N'en ta fureur terrible, Me punir  
de l'horrible Tourment qu'ay merité.  
Ains, Seigneur, vien estendre  
Sur moy ta pitié tendre:  
Car malade me sens.  
Santé donques me donne,  
Car mon grand mal estonne  
Tous mes os & mes sens.  
Et mon esprit se trouble  
Grandement & au double,  
En extreme soucy.  
O Seigneur plein de grace,  
Iusques à quand fera-ce  
Que me lairras ainsi.  
Helas, Sire, retourne,

B.j.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



The manuscript is a handwritten copy of three psalms in Arabic script, with musical notation on staves. The text is written in a cursive script, and the musical notation is in a traditional style.

**Left Column (Psalm 6):**

۱۲  
 زوایا و هباب با ستار  
 سادۀ دیوب و بركات  
 هم رفعت ایدوب حرکات  
 سپر کیم ایدوب استار  
 حنار حنار

**Middle Column (Psalm 7):**

۳  
 هم جانم چکوب چوق افط  
 المون اولش خواب  
 هم تنم و بالده  
 ای قدره چوق خدا  
 نی برنی جدا  
 قویاسن بو حالده

۴  
 لطف ایدوب بکافون افند  
 قورتن در سندی  
 کچه چوق کناغ  
 آتی سنک رجتک  
 بی شمار هم نهکت  
 خلاص ایت الهم

۵  
 زیرا که تحقیق اندر مات  
 سها یوق تو و سمات  
 هر کس سکوت و عارده  
 اسکت طلاق تهلل  
 و هو فی یا حلیل  
 اسکت امارق تهلل  
 کیم ایدر مزارده

۶  
 هر شب انلیوب ایدرم  
 دموع اینه ایدرم  
 تحت و فراشی  
 یورغان و هم چار شام  
 سوزده یوقدر کد ام  
 ایچر کوز یاشی

۷  
 کوزم دور ما غلقده  
 فساد سیر چالمقده  
 غصیدن ابراندی  
 یون اطامده دور  
 دشمنی کولو کور  
 اسکوب بولاندی

**Right Column (Psalm 8):**

۱  
 بیفک بندن ای فاسقل  
 الله سواستار  
 بلک یوزاری  
 که رب اغلا شکت  
 زار ایدوب دیستک  
 اشدی اوزاری

۹  
 اول غفار بی پد ایتوب  
 زاری رد ایتوب  
 ایلدی استجاب  
 هرنه سولدم ایسه  
 ویا دلم ایسه  
 حب ایلدی اجاب

۱۰  
 بی دشمنم حب شرمسار  
 اولوب ایدر خسار  
 هم قلال مغلوب  
 امیدم مستفانده  
 که اوتانوب برانده  
 دلز اول مغلوب

۲  
 تا که اوتارک سر عسکری  
 بنده قورامیه هریری  
 بی ایتیم شروش شکت  
 یوق تارجم یوق ایکن

۳  
 یا الله که بوی ادم سه  
 آکا کین و غرض طوتم سه  
 بوند انتقام آراسه  
 الموده کملک آراسه  
 شتره شتر اتمک دلم سه  
 بر جوق زیان ایدلم سه  
 بها انجین بی معنی  
 قورموم سه دشمنی

Handschrift Psalm 6 Alī Ufkī – der 6. Psalm befindet sich in der linken Spalte.



**Heilige Brücken – auf den Spuren der Aufführungspraxis: Psalm 6 (Alî Ufkî) in der Interpretation von Sarband**

**AB 5<sup>22</sup>**

Alî Ufkî übertrug vermutlich Anfang 1665 die ersten vierzehn Genfer Psalmen ins Osmanische. Von einer weiteren oder gar allgemeinen Verbreitung kann nicht ausgegangen werden, denn es handelt sich bei Alî Ufkîs Handschrift um eine einzige, isolierte Quelle, die nicht kopiert wurde und auch nie in den Druck gegangen ist. Es ist auch nicht bekannt, ob und in welchem Rahmen die in den neuen Kontext überführten Psalmen zum Erklingen gebracht wurden, auch bezüglich der Aufführungspraxis gibt es keine Überlieferungen. Die Musiker von *Sarband* benutzen für ihre Interpretation die von Alî Ufkî notierte Melodie des Genfer Psalters und die osmanische Übertragung der Verse. Alles andere ist Improvisation. Dabei greifen die Musiker auf die Tradition und auf Konventionen zurück, die sie von ihren jeweiligen Lehrern erworben haben.

**Höraufgabe:** Notiere den formalen Ablauf der Interpretation von Sarband. Beschreibe Klang und Spielweise der verwendeten Instrumente. Benenne die Zahl der Singstimmen und beschreibe die Art des Singens. Welche Gesamtdramaturgie ergibt sich?

<b>Abschnitt</b>				
<b>Instrumente/ Klang/ Spielweise</b>				
<b>Singstimmen/ Text/ Singweise</b>				


<sup>22</sup> Arbeitsblatt: A. Amann

**Heilige Brücken - Erstellen eines heterophonen Musiziersatzes****AB 6<sup>23</sup>**

Ungewohnt an orientalischer (und anderer außereuropäischer) Musik ist für unsere Ohren neben der unterschiedlichen Tongebung und der anderen Instrumente auch eine besondere Technik des gemeinsamen Musizierens: die sogenannte „Heterophonie“. Bei dieser Form des Zusammenspiels wird eine Melodie gleichzeitig in sich ähnelnden (auch zum Teil nur klanglich verschiedenen) Abwandlungen vorgetragen, wobei vielerlei zufällige Zusammenklänge entstehen. Wir haben es hier also mit gleichzeitig (nicht nacheinander) gespielten melodischen Variationen zu tun.

Wenn ihr die folgenden Anweisungen Schritt für Schritt ausführt und notiert, erhaltet ihr einen solchen 3-stimmigen heterophonen Musiziersatz. Dieser hat – durch eine Bordunstimme und ein Rhythmuspattern ergänzt – Ähnlichkeit zum Klangbild arabischer (und auch mittelalterlich europäischer) Ensembles.

1. Singt noch einmal eine Strophe des 6. Genfer Psalters: entweder die erste Strophe auf Deutsch oder auf die Silbe „zim“, um euch an die Melodie zu erinnern.
2. Spielt die Melodie auf eurem Instrument. Versucht dabei, die Melodie (Abschnitt für Abschnitt) auswendig zu lernen. Macht eine Probe, ob ihr es wirklich könnt. Ein Partner der Gruppe überprüft euer Spiel am Notentext.
3. Reduziert nun die Melodie auf ihre Kerntöne: Notiert und spielt pro Vers/Abschnitt nur die (ca. drei-vier) Töne, die besonders betont sind, und lasst die dazwischen liegenden Töne weg. Wenn nun eine Gruppe die Originalmelodie spielt, eine andere nur die Kerntonmelodie, entsteht bereits eine Art Heterophonie.
4. Für alle, die bislang spieltechnisch unterfordert waren, bietet sich die dritte, die Umspielungsstimme an. Umspielt die Melodie mit schnelleren Notenwerten, verwendet dabei vor allem Tonschritte und Töne der d-Moll-Tonleiter, die ihr um h, cis und gis erweitern könnt. (Durch die häufige Verwendung von übermäßigen Sekunden (f-gis; b-cis) bekommt ihr ein orientalisches Kolorit.) Die Kerntöne (siehe 3.) der Melodie sollten dabei immer wieder gestreift werden. Notiert eure Umspielungsstimme.
5. Das Bassinstrument begleitet bordunartig, d. h. wie eine Drehleier oder ein Dudelsack, indem es den Grundton d in tiefer Lage während der gesamten Melodie aushält. Der Grundton kann zusätzlich (nach oben oder unten) oktaviert oder mit der Oberquinte a angereichert werden. Das ist die vierte, die sogenannte Bordunstimme.
6. Improvisiert mit Perkussionsinstrumenten wie Trommel oder Tambourin ein einfaches rhythmisches Pattern, das zum bereits Erarbeiteten passt.

---

<sup>23</sup> Arbeitsblatt: Dirk Siegel

*BEISPIEL: So könnte dann der erste Abschnitt eines heterophonen Spielsatzes aussehen:*

The musical score consists of five staves, each representing a different musical layer in a heterophonic texture. The staves are labeled on the left: Umspielung, Melodie, Kerntöne, Bordun, and Tamburin. The Umspielung staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Melodie staff is also in treble clef with a key signature of one flat and begins with a forte (f) dynamic marking. The Kerntöne staff is in treble clef with a key signature of one flat and features a series of sustained notes. The Bordun staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a single sustained note. The Tamburin staff is represented by a single line with a double bar line at the beginning and a series of vertical strokes indicating rhythmic patterns.

## Heilige Brücken

## Lösungshinweise zu den Arbeitsblättern

### Arbeitsblatt 1

1.) Die Psalmmelodie steht in a- äolisch.

2.) Musikalische Gestaltungsmittel der Psalmmelodie:

- einstimmiger Gesang, ohne Begleitung (a cappella)
  - es gibt keine durchgehende Taktorganisation und damit keine Taktstriche
  - es gibt nur zwei Notenwerte: lang und kurz (Ganze und Halbe, in der Handschrift des Genfer Psalters in weißer Mensuralnotation Semibrevis und Minima, siehe AB 4)
  - unregelmäßige rhythmische Anlage der Verszeilen
  - pro Silbe steht in der Regel ein Ton (fast ausschließlich syllabische Deklamation), Ausnahme: melismatische Ausschmückung auf „Sire“ (Herr)
  - geringer Ambitus (Tonumfang)
  - Melodie wird vorwiegend stufenmelodisch geführt, es kommen kaum Sprünge vor
  - Melodie beginnt und endet auf dem Grundton (Finalis)
  - äolischer Modus
- ⇒ einfache, eingängige Melodie, der Textinhalt steht im Vordergrund

### Arbeitsblatt 2

1.) Sweelinck greift in die Vertonung des Wortes *Sire* ein: er verbindet die Kerntöne der Psalmmelodie mit der Hilfe von Durchgangsnoten (transponierte Fassung: fis-gis-a). Damit glättet er die in der ursprünglichen Psalmvertonung aus dem Genfer Psalter hart anmutende Synkope und verbessert dadurch die Lage des Wortakzents in der Melodie. Zudem erweitert er das schmückende Melisma auf *Sire* noch um eine Wechselnote (transponierte Fassung: gis-fis-gis) und lässt die Melodie dadurch noch geschmeidiger erscheinen.

2.) Anmerkung zum gesamten Satz: Die Psalmmelodie als vorgegebene Stimme im Sinne eines cantus firmus wird (zeilenweise) fragmentiert und in ihren einzelnen Verszeilen als Imitationssoggetti durchgeführt (cantus prius factus).

Die 4 Stimmen setzen nacheinander mit der Psalmmelodie der ersten Verszeile (= 1.Soggetto) ein. Die Stimmen imitieren einander, der Soggetto wandert durch alle Stimmen. Der 2.Einsatz (Altus) erfolgt auf der 5.Stufe, die anderen beiden Einsätze auf der 1.Stufe. Die Einsatzabstände variieren. Die Kontrapunkte (Bassus T.4-6, Altus T.4-6, Tenor T.6/7) sind aus der Psalmmelodie abgeleitet. Es entsteht ein dichter kontrapunktischer, polyphoner, äußerst kunstvoller Satz. Die Textverständlichkeit tritt zugunsten des Klanges in den

Hintergrund (hier bietet sich ein Vergleich mit der eingangs beschriebenen Klangwirkung an). Sweelincks Psalmbearbeitungen stellen einen Kulminations- und Endpunkt der niederländischen Vokalpolyphonie dar, alle Künste des Kontrapunkts werden nochmals aufgeboten.

### **Arbeitsblatt 3**

Als Kenner der islamisch-osmanischen und der christlich-europäischen Kultur des 17. Jahrhunderts vermittelte Alî Ufkî als bikultureller Autor das Wissen über beide Kulturen- das Kompendium Alî Ufkîs ist ein einzigartiges Zeugnis für transkulturelle Prozesse und Wissensvermittlung zwischen Europa und dem Osmanischen Reich.

Mit seinem Werk Serai Enderum liefert Alî Ufkî einzigartige Einblicke in das Leben im Topkapi-Palast und seine Ausbildung zum Palastmusiker. Neben seinen Kompositionen (z.B. das heute bekannteste sufische Musikstück *Uyan ey gözlerim uyan* auf ein Gedicht des Sultans Murad IV.) gelten seine musikalischen Aufzeichnungen in einer modifizierten europäischen Notenschrift (Mecmua-i-Sâz ü Söz) als erste bekannte Quelle der osmanischen Musikvermittlung- also an der Schnittstelle zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung und zwischen zwei musikalischen Systemen.

Ufkî fertigte eine Grammatik der osmanisch-türkischen Sprache an und übersetzte die Bibel in das Osmanische. Er arbeitete als Dolmetscher und wirkte zeitlebens als Mittler zwischen europäischen Intellektuellen und Diplomaten und der osmanischen Regierung. Der schwedische Botschafter Ralamb bezeichnete Ufkî in seinen Memoiren nicht umsonst als „polnischen Türken am Bosphorus“.

### **Arbeitsblatt 4**

#### **Gemeinsamkeiten:**

- Notensystem mit 5 Notenzeilen
- Notenwerte (weiße Mensuralnotation, ausschließlich Semibrevis, heute: ganze Note und Minima, heute: halbe Note)
- äolischer Modus

#### **Unterschiede:**

- der Psalm ist in unterschiedlichen Schlüsseln notiert: Genfer Psalter- c-Schlüssel; Ufkî- arabischer cim1-Schlüssel, entspricht einem c1-Schlüssel, Anfangston d1, Alî Ufkî hat den Psalm also von a-äolisch nach d-äolisch transponiert
- Genfer Psalter: französischer Text, Ufkî hat den Text ins Osmanische übersetzt

- Ufkî: jeder Vers steht in einer separaten Zeile
- Schreibrichtung der Notation: Genfer Psalter von links nach rechts, also rechtsläufig, bei Ufkî Mensuralnotation von rechts nach links, der Schreibrichtung der arabisch-osmanischen Schrift entsprechend (eine linksläufige Notation stellt die einzig sinnvolle Möglichkeit dar, Vokalmusik mit arabischem Text in westlicher Notenschrift wiederzugeben- leider hat sich Ufkîs Notation nicht durchgesetzt, deshalb wird in der arabischen Welt noch heute überwiegend rechtsläufig notiert, sodass die Worte in Silben zerteilt und in der falschen Richtung unter die Noten gesetzt werden müssen)
- Ufkî lässt die im Genfer Psalter verwendeten Zeilenendpausen weg

### **Arbeitsblatt 5:**

#### **Formaler Ablauf:**

*Instrumentale Einleitung* – französische Strophe (einstimmiger Gesang hohe Männerstimme, a cappella) – osmanische Strophe (einstimmiger Gesang tiefe Männerstimme, a cappella) – osmanische Strophe (einstimmiger Gesang tiefe Männerstimme, Ney spielt colla voce)-

*Instrumentales Zwischenspiel* – osmanische Strophe (einstimmiger Gesang tiefe Männerstimme, begleitet durch Ney, Kanun, Kemence-i Rumi)- französische Strophe (hohe und tiefe Männerstimme unisono, a cappella)- osmanische Strophe (tiefe Männerstimme, begleitet durch Ney, Kanun, Kemence)- Wiederholung osmanische Strophe (tiefe und hohe Männerstimme mit Instrumenten)

Bei den osmanischen Strophen handelt es sich nicht um modernes Türkisch, sondern um Osmanisch des 17.Jahrhunderts.

#### **Instrumente/ Spielweise der Instrumente:**

In den instrumentalen Abschnitten kann man gut die spezifische Art des gemeinsamen improvisierten Musizierens, die außerhalb Europas bis heute weit verbreitet ist und Heterophonie genannt wird, hören. Die Psalmmelodie wird gleichzeitig in verschiedenen, teils sehr weit vom Original abweichenden Abwandlungen vorgetragen, die Kerntöne der Melodie werden verziert, umspielt, mit Tremolo oder Trillern ausgestaltet, Töne werden von unten angeschliffen, am Ende beider instrumentaler Abschnitte leitet eine Art Kadenz zur folgenden Strophe über.

Bei den Instrumenten handelt es sich um eine Ney (auch Nay, Rohrflöte), eine Kemence-i Rumi (3-saitige Fiedel) und ein Kanun (Trapezzither). Abbildungen der Instrumente zur Demonstration bzw. Videos mit Klangbeispielen finden sich im Internet.

**Ney:** Rohrflöte (Endkantenflöte ohne Mundstück, aus Bambus oder Schilfrohr), die Stimmung einer Ney ist vom benutzten Makam abhängig, daher wird sie in verschiedener Länge und damit unterschiedlichen Tonhöhen (und Intervallen) gebaut. Viele Ney-Spieler

besitzen daher einen ganzen Satz verschiedener Flöten. Der Klang der Ney wird häufig mit der menschlichen Stimme verglichen. In der Tat hört sich die klagende Ney an, als würde ein Mensch innig weinen. Von den Sufis, den islamischen Mystikern, wird die Ney „der verlängerte Arm Gottes“ genannt, nahezu alle religiösen Gesänge und sufistischen Gedichte werden mit der Ney untermalt.

**Kemence-i Rumi:** mit dem Bogen gestrichene Kurzhalsfidel, wird beim Spielen zwischen den Beinen gehalten

**Kanun:** trapezförmige Kastenzither aus Holz, mit 63-84 Saiten bespannt, wobei je drei Saiten einem Ton zugeordnet sind. Der Steg steht nicht auf einer Holzdecke, sondern auf Pergament (als Trommelfell). Dadurch ergibt sich ein charakteristischer Klang. Das Instrument wird mit den Fingern oder mit einem Plektron aus Horn oder Metall gezupft. Die Stimmung kann durch umlegbare Klappen geändert werden.

### **Singweise:**

Die französischen Strophen werden schlicht, dem europäischen Klangideal entsprechend sauber intoniert vorgetragen, die Töne werden direkt angesungen.

In den osmanischen Strophen schleift der Sänger die Töne zum Teil ausdrucksvoll von unten an oder verziert sie (z.B. das Wort „Allah“).

# Psalm 6, 1. Teil

Frz. Originaltext: Genfer Psalter (erste Fassung 1539)  
Dt. Nachdichtung: Ambrosius Lobwasser (1573)  
Dt. Textunterlegung: D. Siegel

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)  
(aus den Psalmen Davids, 4. Buch)

Originaltonart: a-Moll

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Klavier  
colla parte

Ne vueil-les pas, ô Si - - - re,  
In dei-nem gros - sen Zo - - - ren,

4

Ne vueil-les pas, ô Si - - - re,  
In dei-nem gros - sen Zo - - - ren,

- re, ne vueil-les pas, ô Si - re, ô Si - re, me re-prendr' en ton i -  
ren, in dei-nem gros - sen Zo - ren, im Zo - ren, für dem ich bin ver-lo-

pas, ô Si - - - re, ô Si - re,  
gros - sen Zo - - - ren, im Zo - ren,

ne vueil-les pas, ne vueil-les pas, ô Si - re, me re-prendr' en ton  
in dei-nem Zorn, in dei-nem gros-sen Zo - ren, für dem ich bin ver -



8

me re-prendr' en ton i - re, moy,  
für dem ich bin ver - lo - ren, o,

re, me re-prendr' en ton i - re, moy,  
ren, für dem ich bin ver - lo - ren, o,

me re - prendr' en ton i - re, moy  
für dem ich bin ver - lo - ren, o

i - re, moy  
lo - ren, o

11

-re, moy qui t'ai ir - ri - té: N'en ta fu - reur ter-  
ren, o Herr Gott straf mich nicht: Auch dei-nen Grimm der

moy qui t'ai ir - ri - té: N'en  
o Herr Gott straf mich nicht: Auch

re, moy, moy qui t'ai ir - ri - té:  
ren, o, o Herr Gott straf mich nicht:

qui t'ai ir - ri - té: N'en ta fu - reur ter-ri -  
Herr Gott straf mich nicht: Auch dei - nen Grimm der-glei -

14

ri - ble, n'en ta fu - reur ter - ri - - -  
 glei - chen, auch dei - nen Grimm der - glei - - -

ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir,  
 dei - nen Grimm der - glei - - - chen, straf mich nicht,

N'en Auch ta fu - reur ter - ri - - - ble, n'en  
 Auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen, auch

ble, n'en ta fu - reur ter - ri - - - ble,  
 chen, auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen,

16

ble chen me pu - nir de l'hor - ri -  
 chen lass wie - de - rumb er - wei -

n'en auch ta fu - reur ter - ri - - - ble me  
 auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass

ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir de l'hor -  
 dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass wie - de - rumb er -

n'en auch ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir  
 auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass wie - de -

ble tour - ment, me pu - nir de l'hor - ri - ble tour - ment  
 chen, richt nicht, lass wie - de - rumb er - wei - chen und mich

pu - nir de l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me - ri -  
 wie - de - rumb er - wei - chen und mich in dem nicht

- ri - ble tour - ment qu'ay me - ri - té, de  
 - wei - chen und mich in dem nicht richt, lass

de l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me - ri -  
 rumb er - wei - chen und mich in dem nicht

qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 in dem nicht richt, in dem nicht richt.

té, qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt.

l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 dei - nen Grimm und mich in dem nicht richt, in dem nicht richt.

té, qu'ay me - ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt.

# Psalm 6, 1. Teil

Frz. Originaltext: Genfer Psalter (erste Fassung 1539)  
Dt. Nachdichtung: Ambrosius Lobwasser (1573)  
Dt. Textunterlegung: D. Siegel

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)  
(aus den Psalmen Davids, 4. Buch)

Originaltonart: a-Moll

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Klavier  
colla parte

Ne vueil-les pas, ô Si - - -  
In dei-nem gros - sen Zo - - -

Ne vueil-les  
In dei-nem

Ne vueil-les pas, ô Si - - - re,  
In dei-nem gros - sen Zo - - - ren,

4

Ne vueil-les pas, ô Si - - - re,  
In dei-nem gros - sen Zo - - - ren,

- re, ne vueil-les pas, ô Si - - - re, ô Si - re, me re-prendr' en ton i -  
ren, in dei-nem gros - sen Zo - - - ren, im Zo - ren, für dem ich bin ver-lo-

pas, ô Si - - - re, ô Si - re,  
gros - sen Zo - - - ren, im Zo - ren,

ne vueil-les pas, ne vueil-les pas, ô Si - re, me re-prendr' en ton  
in dei-nem Zorn, in dei-nem gros-sen Zo - ren, für dem ich bin ver -

8

me re-prendr' en ton i - -  
für dem ich bin ver - lo - -

- - re, me re-prendr' en ton i - re, moy,  
- - ren, für dem ich bin ver - lo - ren, o,

me re - prendr' en ton i - -  
für dem ich bin ver - lo - -

i - - re, moy  
lo - - ren, o

11

-re, moy qui t'ai ir - ri - té: N'en ta fu - reur ter -  
ren, o Herr Gott straf mich nicht: Auch dei - nen Grimm der

moy qui t'ay ir - ri - té: N'en  
o Herr Gott straf mich nicht: Auch

re, moy, moy qui t'ay ir - ri - té:  
ren, o, o Herr Gott straf mich nicht:

qui t'ay ir - ri - té: N'en ta fu - reur ter - ri -  
Herr Gott straf mich nicht: Auch dei - nen Grimm der glei -

14

ri - ble, n'en ta fu - reur ter - ri - - -  
 glei - chen, auch dei - nen Grimm der - glei - - -

ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir,  
 dei - nen Grimm der - glei - - - chen, straf mich nicht,

N'en Auch ta fu - reur ter - ri - - - ble, n'en  
 Auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen, auch

ble, n'en ta fu - reur ter - ri - - - ble,  
 chen, auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen,

16

ble me pu - nir de l'hor - ri -  
 chen lass wie - de - rumb er - wei -

n'en ta fu - reur ter - ri - - - ble me  
 auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass

ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir de l'hor  
 dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass wie - de - rumb er -

n'en ta fu - reur ter - ri - - - ble me pu - nir  
 auch dei - nen Grimm der - glei - - - chen lass wie - de -

19

ble tour - ment, me pu - nir de l'hor - ri - ble tour - ment  
 chen, richt nicht, lass wie - de - rumb er - wei - chen und mich

pu - nir de l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me - ri -  
 wie - de - rumb er - wei - chen und mich in dem nicht

- ri - ble tour - ment qu'ay me - ri - té, de  
 - wei - chen und mich in dem nicht richt, lass

de l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me - ri -  
 rumb er - wei - chen und mich in dem nicht

23

qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 in dem nicht richt, in dem nicht richt.

té, qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt.

l'hor - ri - ble tour - ment qu'ay me ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 dei - nen Grimm und mich in dem nicht richt, in dem nicht richt.

té, qu'ay me - ri - té, qu'ay me - ri - té.  
 richt, in dem nicht richt, in dem nicht richt.

# Genfer Psalter, Psalm 6

Heterophoner Spielsatz: D. Siegel

Umspielung

Umspielung in B

Melodie

Melodie in B

Kerntöne

Bordun

Tamburin

U.

U. (B)

M.

M. (B)

K.

B.

Tamb.



6

U.

U. (B)

M.

M. (B)

K.

B.

Tamb.

8

U.

U. (B)

M.

M. (B)

K.

B.

Tamb.