Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1972)

Artikel: Musik in nicht-integrierten Gesellschaften

Autor: Oesch, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835378

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Musik in nicht-integrierten Gesellschaften

Hans Oesch

Seit einigen Jahren mehren sich die Forderungen und das Interesse, die außereuropäische Musik stärker in den Arbeitsbereich der Musikwissenschaft einzubeziehen[1]. Schon 1948 sah Jacques Handschin eine Entwicklung voraus, die eine Verschmelzung der Völkerkunde mit der Kulturgeschichte und eine Integration von musikalischer Ethnologie und Musikgeschichte zur Folge haben würde[2]. Heute aber, so fuhr er fort, ließen sich die außereuropäischen Musiken noch nicht in ihrer Eigenart als etwas von unserer Musik Verschiedenes und gleichzeitig doch mit ihr Verbundenes verstehen. Auch warnte er, eine solche Synthese forcieren zu wollen, hielt aber dennoch daran fest, die Musikwissenschaft habe sich mit dem musikalischen Menschen aller Zeiten und Völker und seinen Produktionen, aber diese auf ihn bezogen, zu befassen[3]. Die Absicht solcher Forderungen nach weiten Übersichten ist evident. Es äußert sich in ihnen der Wunsch, nicht nur das universalgeschichtliche Denken in der Musikwissenschaft zu fördern, sondern auch die Vernachlässigung der Musik in der heutigen Universalgeschichte durch exakte Fakten und historische Erkenntnisse zu beheben. Erste Ansätze zu universaler Geschichtsschreibung sind heute wohl zu erkennen, haben aber noch nicht zu einer eigentlichen Weltgeschichte der Musik geführt[4].

1 Walter Wiora, „Zur Grundlegung der Allgemeinen Geschichte", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956* I (1957), 76; ders., „Musikwissenschaft und Universalgeschichte", *AMl* XXXIII (1961), 84; ders., „Idee und Methode ‚vergleichender' Musikforschung", *Bericht über den neunten internationalen Kongress [der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft] Salzburg 1964* I (Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964), 3 (Aufsatz) und II (ebenda 1966), 23 (Protokoll des Symposiums); Fritz Bose, „Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie", *AfMw* XXIII (1966), 239; Friedrich Blume, „Historische Musikforschung in der Gegenwart", *AMl* XL (1968), 8.

2 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern-Stuttgart 1948, ([2]1964), 83.

3 Jacques Handschin, „Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft", *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* (ed. Hans Oesch), Bern-Stuttgart 1957, 25.

4 So unternimmt es etwa die von Heinrich Besseler und Max Schneider herausgegebene *Musikgeschichte in Bildern*, diesen Ansatzpunkt zu einer universalen Betrachtung fruchtbar zu machen, indem Band I der Musikethnologie gewidmet ist. Wenn im Vorwort der von Paul Collaer redigierten Lieferung 1: „Ozeanien" (Leipzig 1965) davon gesprochen wird, „daß der Querschnitt des Musikethnologen und der Längsschnitt des Musikhistorikers durch ein dichtes Koordinatensystem in Beziehung zu bringen sind", so wird das Nebeneinander

Nun ist aber zu fragen, wie sich außereuropäische Musik je in eine universale Darstellung der Musik wird einbeziehen lassen. Es erscheint als nicht eben sinnvoll, etwa die indische, chinesische oder japanische Musik des ersten Jahrtausends mit der abendländischen Musik dieses Zeitraumes in Beziehung zu setzen, denn orientalische Musikkulturen haben ihre eigenen Voraussetzungen und nur sehr wenig gemeinsam mit Abendländischem. Auch sind Zielsetzung und Methodik ihrer Erforschung verschieden von denjenigen europäischer Geschichtsschreibung. So kann es denn nie die Aufgabe einer Universalgeschichte der Musik sein, Europäisches und Außereuropäisches epochenweise zu integrieren. Vielmehr muß immer entschiedener versucht werden, orientalische, afrikanische und amerikanische Musikkulturen aus sich heraus, nicht mehr unter dem Blickwinkel des Europäers, zu verstehen und im Sinne einer Erweiterung des Horizonts für sich gesondert darzustellen.

In hohem Maße schwierig wird es sein, die Musik der Naturvölker je sinnvoll in eine Weltgeschichte der Musik einzubeziehen, weil einerseits ihr rezenter Charakter unbestreitbar ist, weil es sich aber anderseits mitunter wirklich um den musikalischen Ausdruck von Völkern ewiger Urzeit handelt. Völlig verfehlt wäre es, die Naturvölker an den Beginn einer Universalgeschichte der Musik zu stellen, in der Annahme, sie ließen sich stellvertretend für die ersten Menschen studieren und es hätte sich seit 600 000 Jahren nichts geändert. Falsch wäre es aber gewiß auch, die schriftlosen Naturvölker unserem Jahrhundert zuzuordnen, nur weil sie heute leben und weil sich eine fraglos vorhandene historische Entwicklung nun einmal schwer erkennen läßt. Hier gilt in noch höherem Maße die lapidare Feststellung, daß sich die musikalischen Äußerungen fremder Völker nur aus sich selbst heraus verstehen lassen und ungeeignet sind, als hypothetisches Material für die Lösung der an sich unlösbaren Ursprungsfrage herangezogen zu werden. Selbst Carl Stumpf, der Vater der vergleichenden Musikwissenschaft, hatte eingesehen, daß „es vorläufig nicht möglich ist und vielleicht auch später nicht möglich sein wird", aus sämtlichen musikalischen Äußerungen der Menschheit eine eindeutig fortschreitende Reihe aufzustellen, obgleich er die Meinung vertrat, in der Musik der heutigen Naturvölker lasse sich ein mögliches Anfangs-

der Erscheinungen außereuropäischer Musik aber nicht vorschnell als historisches Nacheinander zu deuten versucht.

Etwas forciert wirkt die Konzeption eines universalen Geschichtsbildes von Walter Wiora, das er in *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, vorlegt. Seine Weltgeschichte der Musik beginnt mit der Ur- und Frühgeschichte, der sich die Hochkulturen des Altertums und des Orients anschließen. Der abendländischen Musik (3. Weltalter) räumt er eine Sonderstellung ein; sie leitet über zum vierten Weltalter der Technik und globalen Industriekultur. Diese Konzeption veranlaßt den Verfasser, die Musik der Naturvölker als ein Nachleben ur- und frühgeschichtlicher Wesenszüge zu deuten.

stadium der Musik erkennen[5]. Sein Schüler Erich Maria von Hornbostel schuf in wegweisenden Studien erstmals eine spezifische Arbeitsmethode der jungen Wissenschaft und bestimmte Ziele und Wege der Forschung, vermochte aber nicht, eine universalgeschichtliche Darstellung der außereuropäischen Musik zu schreiben[6]. Die Schule Hornbostels hat, von rühmlichen Ausnahmen abgesehen, die Musik der Naturvölker allzusehr als etwas Gewordenes und nicht auch als etwas Werdendes zu erklären versucht und sich dabei nur zu oft im Vergleichen unvergleichbarer Phänomene verloren[7].

Wie aber ist die Musik der Naturvölker überhaupt aus sich selbst heraus zu verstehen? Eine sinnvolle Antwort auf diese Frage würde nichts weniger sein als ein solides Fundament für die ethnomusikologische Forschung und somit auch eine primäre Voraussetzung einer Universalgeschichte der Musik. Eine solche Antwort darf hier nicht erwartet werden. Anhand eigener Erfahrungen während eines Aufenthalts bei den Negrito und Senoi auf Malakka soll lediglich auf ein Phänomen hingewiesen werden, welchem im Raume der Naturvölker allgemeine Gültigkeit zukommt, welches zu erkennen einen ersten Schritt zum Verständnis ihrer Musik bedeuten kann.

In den letzten Jahren wurde in der Musikwissenschaft immer deutlicher, wie Musik zu allen Zeiten – ob fest oder lose – an die Gesellschaft gebunden ist und sich mit ihr verändert, wie Musik durch diese Bindungen an die jeweilige Sozialstruktur bestimmte Funktionen übernimmt, die sich den musikalischen Formen und Strukturen unweigerlich einprägen[8]. Soziale Organisation einerseits, musikalische Funktion und Struktur andrerseits erweisen sich nun aber nicht nur im Abendland als unlösbar aufeinander bezogen. Formen und Strukturen der Naturvölker-Musik zu verstehen, setzt nicht minder – ja vor allem – das Studium der sozialen Organisation dieser Völkerschaften voraus.

Die Negrito- und Senoi-Gruppen auf Malakka, welche sich als Paradigma für naturvölkische Verbände erweisen, sind in exemplarischer Weise nicht-integrierte

5 Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911, 107.

6 Siehe die wissenschaftsgeschichtlichen Erörterungen zu Weg und Ziel der musikalischen Völkerkunde in Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg i. Br. 1953, 13.

7 Hornbostels genialer Versuch, die Kulturkreislehre durch die Theorie des „Blasquinten-Zirkels" zu belegen, war zu sehr ein Produkt positivistischen Denkens und konnte durch Manfred Bukofzer, Jacques Handschin und Kathleen Schlesinger widerlegt werden (cf. Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, 80). Gleichwohl erwies sich der kulturhistorische Gesichtspunkt als fruchtbar, wenn etwa Marius Schneider, auf Grund leider nicht immer zweifelsfreien Materials, als Pendant zu den Kulturkreisen seine Tonalitätskreise konstruierte (Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* I [Naturvölker] und II [Anfänge in Europa], Berlin 1934/35, Rom ²1964).

8 Diese Wechselbeziehung von Musik und Gesellschaft drückt sich in den musikalischen Gattungen aus. Cf. Leo Schrade, „Die Musik im Kulturleben des Westens", *Schweizerische Musikzeitung* CI (1961), 290.

Gesellschaften[9]. Sie formieren sich stets aus nur wenigen, überdies lose verbundenen Individuen. Die Inlandstämme auf Malakka leben meist nomadisch oder allenfalls in höchstens vorübergehend seßhaften Verbänden ohne systematische und stabile Organisation. Weder in der Familie noch bei der Arbeit erfolgt eine soziale Identitätsbildung, läßt sich eine multilaterale Funktion des Einzelnen innerhalb der fluktuierenden Gesellschaft erkennen. Selbst die Ehe ist ein nur loses Band und wird ohne religiöse Sanktion geschlossen[10]. Es fehlt diesen Verbänden also jener autonome Charakter, durch den sich die vielfältigen sozialen Schichtungen unserer pluralistischen Gesellschaft auszeichnen. Wenn man weiß, in wie hohem Maße sich die soziale Struktur überall und immer in der Musik widerspiegelt, erscheint die Eigenart der Naturvölker-Musik recht eigentlich als eine Selbstverständlichkeit.

*

Welches sind nun die hervorstechenden Merkmale der Musik nicht-integrierter Gesellschaften?

Da ist einmal auf den vornehmlich solistischen Charakter strukturell nicht-integrierter Musik hinzuweisen. So wie der Naturmensch im Lebensverband eine Individualität bleibt und nur lose mit andern soziiert, so ist auch sein Musizieren vornehmlich Einzelaktion. Orchestermusik und reale Mehrstimmigkeit haben sich im außereuropäischen Raume nirgends in einer Weise entwickelt, die mit ihrer einzigartigen abendländischen Ausprägung vergleichbar wäre. Wenn es je zu gewissen Ansätzen realer Mehrstimmigkeit kam, dann höchstens in Völkerschaften, bei denen eine dem Europäischen analoge soziale Integration statt-

9 Der Soziologe Ludwig Hamburger, dessen Ausführungen zu unserm Thema für diese Studie wegweisend waren, verwendet den Terminus „fragmentierte Gesellschaft" respektive „fragmented society". Wenn diese Bezeichnung im folgenden nicht übernommen wurde, so darum, weil sie nicht eindeutig ist; sie könnte fälschlicherweise so verstanden werden, daß eine vordem integrierte Gesellschaft im Laufe ihrer Entwicklung „fragmentiert" worden ist. Eine solche soziologische Entwicklung ist durchaus möglich, von Hamburger indes nicht gemeint. Siehe Ludwig Hamburger, „Fragmentierte Gesellschaft. Die Struktur der Thai-Familie", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* XVII (1965), 49; „Fragmented Society. The structure of Thai music", *Sociologus*, Neue Folge, XVII (1967), 54. Diese beiden Aufsätze sind – nach einer freundlichen Mitteilung des Verfassers – vorweggenommene Kapitel einer größeren Studie, welche „Fragmentierte Gesellschaft: Der Fall Thailand" („Fragmented Society: The Case of Thailand") heißen wird. Hier soll die Fragmentierung an allen Phasen des gesellschaftlichen Lebens nachgewiesen werden, an Familie, Dorfgemeinschaft, Stadtgemeinde, politischen Parteien, Wirtschaftsleben, Verbrechen, Sport, Spiel, Musik und so fort.

10 Über Wirtschaft und Soziologie der Negrito siehe Paul Schebesta, *Die Negrito Asiens*, Band II, 1, Wien-Mödling 1954 (*Studia Instituti Anthropos* 12).

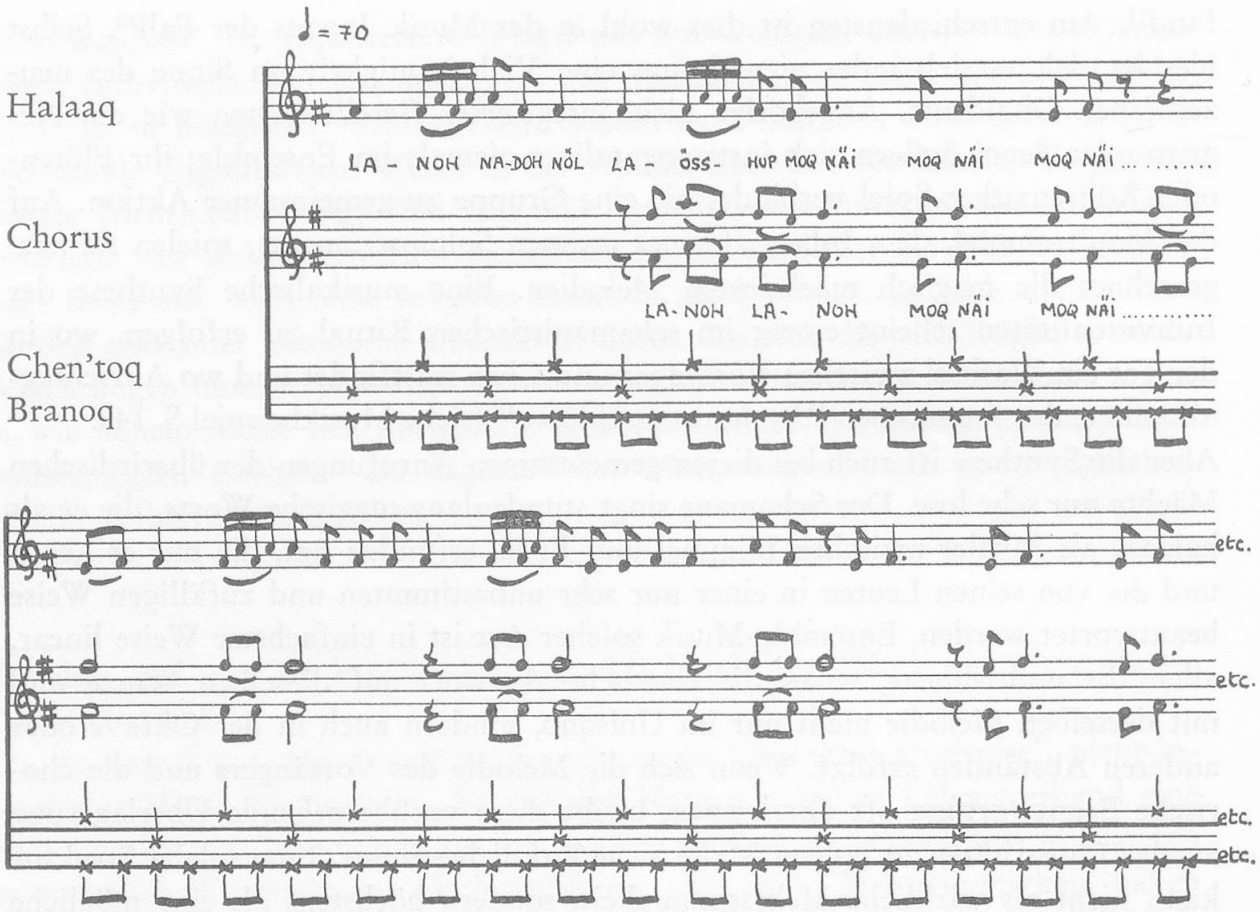
fand[11]. Am entschiedensten ist dies wohl in der Musik Japans der Fall[12]. Selbst hier handelt es sich indes niemals um eine Vielstimmigkeit im Sinne des neuzeitlichen Okzidents. Angehörige nicht-integrierter Gesellschaften wie die Negrito oder Senoi äußern sich instrumentaliter niemals im Ensemble; ihr Flöten- oder Röhrenzither-Spiel verbindet nie eine Gruppe zu gemeinsamer Aktion. Auf der Maultrommel, dem Inbegriff eines intimen Soloinstruments, spielen sie ausgerechnet die magisch mächtigsten Melodien. Eine musikalische Synthese der Individualitäten scheint einzig im schamanistischen Ritual zu erfolgen, wo in der Tat ein Wechsel zwischen Vorsänger und Chor stattfindet und wo Aufschlagidiophone den monotonen Rhythmus markieren[13] (siehe Musikbeispiel S. 14).
Aber die Synthese ist auch bei diesen gemeinsamen Anrufungen der überirdischen Mächte nur sehr lose. Der Schamane singt stundenlang magische Worte, die er als halaaq, als Mittler zwischen Himmel und Erde, erfunden hat, die nur er kennt und die von seinen Leuten in einer nur sehr unbestimmten und zufälligen Weise beantwortet werden. Ensemble-Musik solcher Art ist in einfachster Weise linear, allenfalls multi-linear, wenn die chorische Antwort auf dieselben Worte und mit derselben Melodie nicht nur im Unisono, sondern auch in der Oktave oder anderen Abständen erfolgt. Wenn sich die Melodie des Vorsängers und die chorische Beantwortung oft überlappen, bleibt diese vorübergehende Überlagerung zweier Linearitäten in hohem Maße vom Zufall bestimmt. Eine solche Struktur kann nicht als wirkliche Mehrstimmigkeit, sondern höchstens als eine mögliche Voraussetzung zur Herausbildung realer Polyphonie verstanden werden[14]. Nicht

11 Max Weber hat dieses Phänomen in seiner nachgelassenen, von Theodor Kroyer überarbeiteten Studie *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921, durchaus gesehen, aber nicht mehr ausführlich zu begründen vermocht.

12 Da Japan gesellschaftlich ebenso stark integriert ist wie okzidentale Völker, haben sich in der Musik dieser Nation nicht minder klar ausgeprägte Gattungen herausgebildet. Eine ausführliche Untersuchung der Gattungsfrage im außereuropäischen Raum muß einer späteren Studie des Verfassers vorbehalten bleiben.

13 Hinsichtlich des musikalischen Instrumentariums der Inlandstämme auf Malakka (Orang Melayu Asli) sei einstweilen auf Beiträge des Verfassers verwiesen, die in der Südostasien gewidmeten Lieferung 3 des ersten Bandes der *Musikgeschichte in Bildern* (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig) demnächst erscheinen werden. Kaum greifbar sind in Europa die Publikationen von J. A. R. Blacking, „Musical Instruments of the Malayan Aborigines", *Federation Museums Journal* (Kuala Lumpur) I/II new series (1954–55), 35–52, sowie von P. D. R. Williams-Hunt, *An Introduction to the Malayan Aborigines*, Kuala Lumpur 1952, 30 sowie pl. 10 und 11.

14 Neben dem Parallel-Gesang stellt das Bordunieren einen anderen möglichen Ansatz zur Entfaltung realer Mehrstimmigkeit dar. Während sich im Abendland aus dem von Johannes Scotus sogenannten „concentus concorditer dissonans" der organalen Paraphonie reale Mehrstimmigkeit entwickelt hat, blieben die in nicht-integrierten Gruppen lebenden Naturvölker beim primitiven, eindimensionalen Zusammensingen.



Ausschnitt aus einem Schamanen-Ritual bei den Temiar von Jeram Kenerap am oberen Nenggiri auf Malakka, einem Stamm der Senoi im Staate Kelantan (Malaysia). Aufnahme des Verfassers aus dem Jahre 1963. Vorsänger ist der Schamane (halaaq) Terhin, dessen Melodie vom Chor der Frauen und Männer beantwortet wird. Die Aufschlag-Röhren „chen'toq", die paarweise von Frauen gespielt werden, produzieren einen Hoch- und einen Tiefton unbestimmter Tonhöhe, die das rhythmische Grundgerüst des Gesangs darstellen. Die Trommel „branoq" unterteilt die Schläge der „chen'toq".

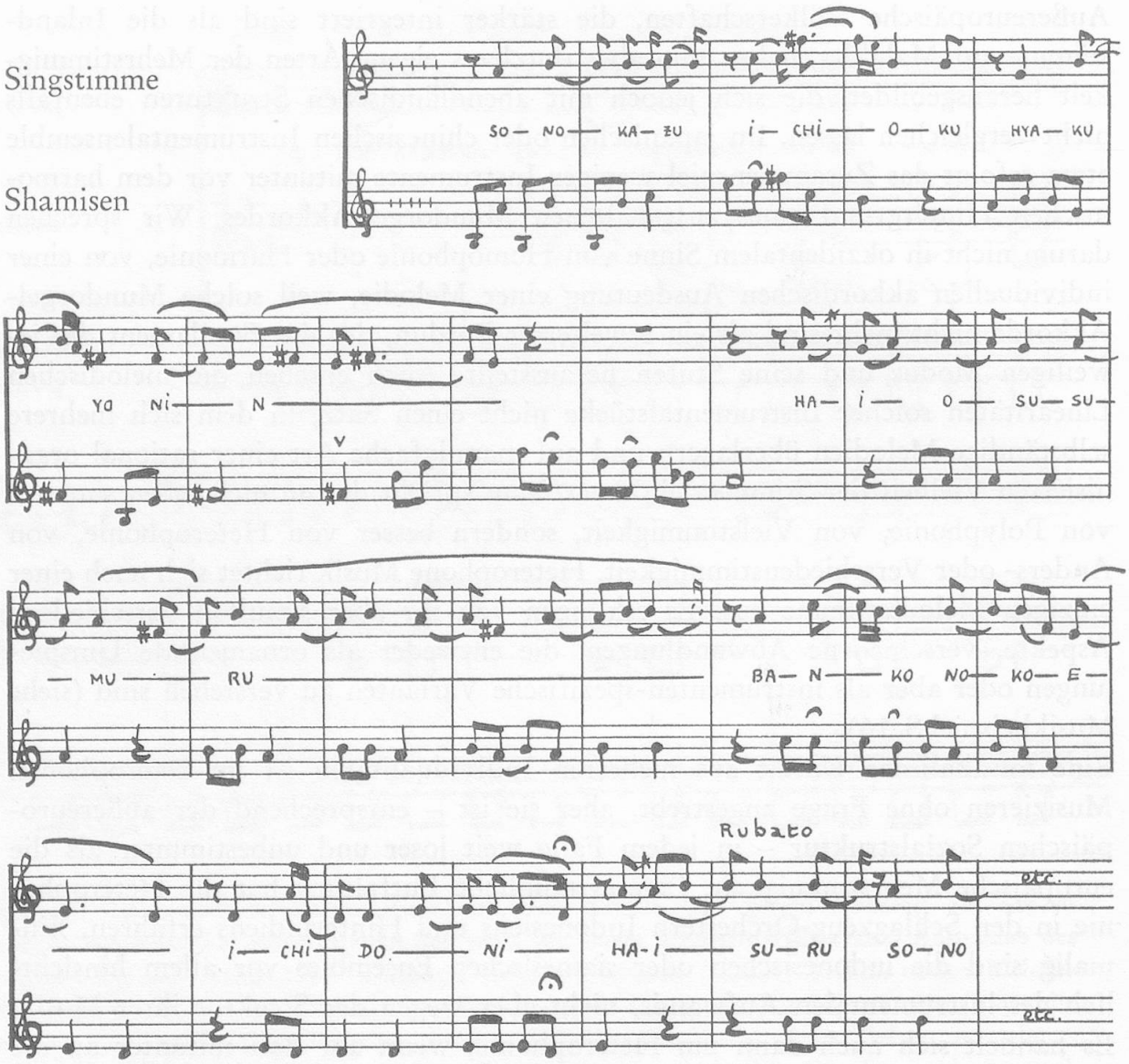
seltene Abweichungen eines einzelnen Sängers von der Melodiestimme haben wir im vorgegebenen Falle als unfreiwillige Resultate und nicht als musikalische Absicht zu interpretieren[15]. In der nicht-integrierten Negrito- und Senoi-Gesellschaft ereignen sich somit weder harmonische Ausdeutungen einer vornehmlich solistischen musikalischen Linearität, noch die durch autonome melodische Verläufe hervorgerufene Spannung, welche seit der polyphonen Sakralmusik des hohen Mittelalters das Wesen abendländischer Musik ausmachen.

15 Curt Sachs hat das unbewußte Abweichen vom Unisono als „negative Heterophonie" bezeichnet.

Außereuropäische Völkerschaften, die stärker integriert sind als die Inlandstämme auf Malakka, haben nun aber durchaus eigene Arten der Mehrstimmigkeit herausgebildet, die sich jedoch mit abendländischen Strukturen ebenfalls nicht vergleichen lassen. Im japanischen oder chinesischen Instrumentalensemble etwa erfolgt das Zusammenspiel weniger Instrumente mitunter vor dem harmonischen Hintergrund eines ausgehaltenen Mundorgel-Akkordes. Wir sprechen darum nicht in okzidentalem Sinne von Homophonie oder Harmonie, von einer individuellen akkordischen Ausdeutung einer Melodie, weil solche Mundorgel-Akkorde nicht mehr sind als ein erweiterter Bordun, der das Fundament des jeweiligen Modus und seine Stufen herausstellt. Auch ergeben die melodischen Linearitäten solcher Instrumentalstücke nicht einen Satz, in dem sich mehrere selbständige Melodien überlagern und auf mannigfache Art einer rational organisierten Vielheit der Stimmen einfügen. Man spricht darum nicht eben sinnvoll von Polyphonie, von Vielstimmigkeit, sondern besser von Heterophonie, von Anders- oder Verschiedenstimmigkeit. Heterophone Musik richtet sich nach einer einzigen Melodiestimme aus. Es erklingen von ihr aber simultan verschiedene Aspekte, verschiedene Abwandlungen, die entweder als ornamentale Umspielungen oder aber als instrumenten-spezifische Varianten zu verstehen sind (siehe Musikbeispiel S. 16).

Eine musikalische Unität aus mehreren Individualitäten ist im heterophonen Musizieren ohne Frage angestrebt, aber sie ist – entsprechend der außereuropäischen Sozialstruktur – in jedem Falle weit loser und unbestimmter als die europäische Mehrstimmigkeit. Eine erstaunliche Entfaltung hat die Heterophonie in den Schlagzeug-Orchestern Indonesiens und Hinterindiens erfahren. Einmalig sind die indonesischen oder siamesischen Ensembles vor allem hinsichtlich des instrumentalen Aufwands, nicht aber wegen der Struktur ihrer Musik. Es handelt sich auch dann um Heterophonie, wenn auf Bali mitunter an die vierzig Aufschlag-Idiophone verschiedener Bauart und Register ein Ensemble bilden, denn in ihrem Zusammenspiel wird eine einzige cantus-firmus-Melodie interpretiert[16]. Selbst in Japan ist es nie zu eigentlicher Mehrstimmigkeit in westlichem Sinne gekommen, auch wenn sich einer sicheren Überlieferung zufolge am Anfang des 19. Jahrhunderts gelegentlich über 80 Musiker an höfischen Aufführungen beteiligten. Wie sehr Charakteristika nicht-integrierter Musik sich bis auf den heutigen Tag in Japan erhalten haben, offenbaren etwa die chōshi, jene aleatorischen instrumentalen Vorspiele, in denen außer dem sukzessiven Eintritt der frei improvisierenden Instrumente nichts festgelegt ist,

16 Ernst Schlager, „Musique de Bali", *Historie de la musique* (*Encyclopédie de la Pléiade*) I, Paris 1960, 238: Jaap Kunst, *De toonkunst van Java*, Den Haag 1934; Carl Stumpf, „Tonsystem und Musik der Siamesen", *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* III (1901), 69 (Neudruck: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* I [1922], 127).



Ausschnitt aus dem japanischen Nagauta „Tsuru-kame" nach der Übertragung von William P. Malm, *Nagauta, the Heart of Kabuki Music*, Rutland (Vermont) und Tokyo 1963, 252–253. Die Singstimme wird in diesem Teil der Aufnahme nur von der dreisaitigen Laute shamisen begleitet.

weder der Rhythmus noch die Melodie noch sonst irgend ein für alle Spieler verbindliches musikalisches Element.

Wenn sich in der außereuropäischen Musik autonome Elemente einmal wirklich einer Einheit unterordnen und sie zu einer schier europäisch anmutenden Synthese geführt werden, so ist die Voraussetzung echter Interdependenz mehrerer Stimmen meist ein besonderes rhythmisches Verhalten. In der indischen Instrumentalmusik erblicken wir eine solche, der Isorhythmie unseres 14. und 15. Jahrhunderts verwandte Musizierform. Auf eine ausgedehnte indische Impro-

visation folgt regelmäßig ein Schlußteil („gat"), in welchem sich verschieden lange, modellhafte melodische und rhythmische Strukturen überlagern, wobei die melodische Wiederholung jeweils nicht mit derjenigen der rhythmischen Reihe zusammenfällt[17]. In solcher Weise strukturell integrierte Musik im sozial geschichteten Indien zu finden, überrascht uns weniger als jene äußerst virtuose Verflechtung selbständiger rhythmischer Linearitäten, die als eine einmalige Leistung der weitgehend nicht-integriert lebenden afrikanischen Neger zu betrachten sind. Inwieweit die mehrdimensionale rhythmische Linienkunst Afrikas aber autochthon, inwieweit sie ursprünglich dem Einfluß des Orients zu verdanken ist, läßt sich heute noch nicht mit Sicherheit abschätzen[18]. In nicht-integrierten Gesellschaften stellen solche unitäre musikalische Organisationen jedenfalls die Ausnahme dar[19].

So läßt sich zusammenfassend sagen, daß Naturvölkermusik als Resultat einer Einzelaktion vorwiegend solistisch, entweder monophon oder heterophon und somit entsprechend der naturvölkischen Lebensform nur verhältnismäßig lose strukturiert ist.

Mit dieser Feststellung sind aber bei weitem nicht alle Eigentümlichkeiten der Musik nicht-integrierter Völker genannt. Analysiert man die Musik der Negrito- und Senoi-Verbände, so entdeckt man – und dies ist ein weiteres allgemeines Phänomen – wenige Anzeichen systematischer Form und Architektur. Sowohl die magischen Instrumentalstücke wie auch die Ritualgesänge nehmen einen unvorhersehbaren Verlauf, haben weder Anfang noch Ende und reihen unaufhörlich Varianten einer melodischen Urgestalt additiv aneinander, einer

17 Die auffallende Übereinstimmung der Termini für die melodischen und rhythmischen Modelle – râga und tâla in den Sanskrit-Traktaten, color und talea in der Theorie des 14. Jahrhunderts („râga" bedeutet unter anderem auch „Farbe") – setzt keinen genetischen Zusammenhang zwischen Indien und dem mittelalterlichen Abendland voraus, sondern kann durch die gemeinsame Sprachfamilie hinreichend begründet werden. Wenn in der postseriellen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts der Gegensatz von improvisierter offener und komponierter geschlossener Form im Kompositionsprinzip der Aleatorik neuerdings lebendig wurde, blieb ihrem Erfinder – Pierre Boulez – die Affinität zur klassisch-indischen Musik nicht verborgen. Cf. Hans Oesch, „Wandelt sich das europäische Musikbewußtsein?", *Melos* XXXI (1964), 212.

18 Auch für die isotonischen Stimmungen Südost- und Westafrikas ist orientalischer Einfluß naheliegend, handle es sich nun um einen solchen des javanischen Slendro oder um Auswirkungen alter indischer Temperierungen, mit denen das Slendro in einer bis heute nicht genau bekannten Weise in Beziehung zu stehen scheint. Siehe dazu Heinrich Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961, 171–192.

19 Auch die Polyphonie und Polyrhythmik der Eskimo ist bezüglich ihrer Ursprünglichkeit bis zum heutigen Tage nicht restlos geklärt. Cf. Zygmunt Estreicher, „La Polyphonie chez les Esquimaux", *Journal de la Société des Américanistes*, nouvelle série, XXXVII (1948), 259; ders., „Zur Polyrhythmik in der Musik der Eskimos", *Schweizerische Musikzeitung* LXXXVII (1947), 411.

Urgestalt, die realiter vielleicht gar nie erklingt, vielmehr nur als Modell hinter den motivischen Erscheinungsformen vermutet werden muß. Die Aneinanderreihung solcher Varianten erfolgt in offener Form, ohne symmetrische oder reprisenartige Entsprechungen. Innerhalb der vegetativen musikalischen Fortspinnung ergeben sich freilich mitunter asymmetrische Analogien, aber auch sie verraten weder rationale Organisation noch irgendeine im Numerischen verankerte musikalische Infrastruktur. Die einzelnen Elemente der Melodie oder des Rhythmus ermangeln jeder speziellen Funktion innerhalb des Ganzen, sind isolierte Individualitäten wie der Naturmensch inmitten seines losen Lebensverbandes. In teilweise integrierten außereuropäischen Gesellschaften soziieren sich die Musiker sowie die musikalischen Elemente indes in höherem Maße. Der horizontale Verlauf eines Liedes oder einer Instrumentalweise wird etwa durch den Refrain oder andere Erinnerungsformen geschlossen, so daß Anfang, Mitte und Ende erkennbar sind und sich somit eine eindeutige, mehr oder weniger voraussagbare Richtung der musikalischen Entwicklung erkennen läßt. Eine Unterordnung des Einzelnen erfolgt bisweilen auch dort, wo die vertikale und nicht die horizontale Ebene der Musik rational bewältigt ist. Im Itury-Wald fügen sich die Stimmen der afrikanischen Zwerge zum Beispiel jodelartig einem einzigen Akkord ein, indem sie innerhalb dieser Akkordsäule in freier Folge von Stufe zu Stufe springen. Hier ist somit die Integration des Einzelnen im Hinblick auf die musikalische Vertikale erfolgt, während nicht-integrierte Völker wie die Senoi, wenn sie etwa beim Roden des Waldes aus Lebensfreude oder zur Unterhaltung singen, ein von unbestimmten Mikrotönen durchsetztes musikalisches Chaos hervorrufen, das weder horizontal noch vertikal auch nur Ansätze einer Unifizierung aufweist.

In höherem Maße besitzt die Musik weitgehend integrierter außereuropäischer Gesellschaften Form und architektonische Gestalt. Auch hierin entsprechen japanische Errungenschaften wieder am entschiedensten der europäischen Entwicklung, die als ein Sonderfall in der Musikgeschichte der Welt verstanden werden muß. Im japanischen danmono, den „Stücken in Abschnitten" für das sō-no-koto, ist nicht nur die zyklische Anlage, sondern auch der Abschnitt selbst durch feste Regeln bestimmt. Jeder Abschnitt enthält 104 hyōshi, 104 metrische Einheiten, mit Ausnahme des ersten, dem vier weitere hyōshi vorangestellt sind. Festgelegt wird aber nicht nur diese metrische Anlage, sondern insofern auch die Vortragsart, als jeder Abschnitt etwas rascher als der vorhergehende zu spielen und die Ornamentik weitgehend vorbestimmt ist. Im Nō Japans sind die Spielverläufe und das Verhältnis der Schauspieler zueinander in hohem Maße genormt, ist überdies das Verhältnis von Musik und Sprache einer streng rationalen Organisation unterworfen[20].

20 Tatsuo Minagawa, „Japanese Noh Music", *JAMS* X (1957), 181.

Der Vergleich musikalischer Äußerungen integrierter und nicht-integrierter Völker führt zur Feststellung weiterer Unterschiede. Während in der neuzeitlichen europäischen Musik Emotionelles, die Formen und ihre Zäsuren sowie auch der Gegensatz musikalischer Elemente prinzipiell durch die Dynamik hervorgehoben werden können, verläuft Musik nicht-integrierter Gesellschaften in dieser Hinsicht ereignislos, sieht man einmal ab von Akzenten, die sich aus dem Musik/Sprache-Verhältnis ergeben[21]. Ferner ist der ursprünglich lebende Naturmensch bei seiner musikalischen Äußerung auswechselbar. Er verstummt bisweilen, wenn andere singen, ja er entfernt sich sogar vorübergehend vom Ort der sakralen Handlung, ohne diese in irgend einer Weise zu stören oder gar in Frage zu stellen. Selbst im Ritual ist der singende Naturmensch somit nur lose mit seiner Sippe verbunden, findet eine wirkliche Gemeinschaftsbildung somit nicht statt. Musik setzt selbst hier keine feste soziale Bindung voraus. Die Anrufung der überirdischen Mächte ist nur dem auserwählten Schamanen möglich. Er allein vermag Götter und Geister durch magische Mittel zu beeinflussen. Der einzelne Negrito oder Senoi ist darum auf den Schamanen angewiesen und löst sich nur, um des Heils teilhaftig zu werden, vorübergehend aus seiner sozialen Isolation, in die er nach vollzogenem Ritual unverzüglich wieder zurückkehrt. Wenn man einen Urwaldmenschen auf Malakka nach der rituellen Musik befragt, an der er gerade beteiligt war, so erinnert er sich nicht, überhaupt musiziert zu haben. Er hatte die ihm vorgesungenen Melodien ja auch nur imitiert, nicht eigentlich mitgestaltet. Wichtig war ihm einzig die verbale Anrufung und was sie in seiner Vorstellung bewirkte, nämlich das Herabsteigen einer Gottheit in das Langhaus oder an die Feuerstelle im Wald, verstanden als Antwort auf den Hilferuf eines auf sich allein Gestellten. Dies besagt aber auch, daß naturvölkische Musik dieser Art weder mit ästhetischen noch mit ethischen Kriterien zu erfassen ist. Musik nicht-integrierter Völkerschaften ist vielmehr nützlich, ja einfach eine Lebensnotwendigkeit. Ohne sie wären Anrufungen unwirksam, würden sich die Götter und die in allen Objekten der Natur wohnenden Geister nicht beschwören lassen. Selbst das reine Instrumentenspiel sucht nichts anderes als solche Verbindungen zum Außermenschlichen. Negrito und Senoi imitieren auf ihren Klangwerkzeugen Laute der Natur, den Ruf der Vögel wie auch das Rauschen eines Baumes, um die der Natur innewohnenden Mächte freundlich zu stimmen. Eine Flötenmelodie, eine möglichst wirksame, vermag ihn, den einzelnen, vielleicht vor den Gefahren der Natur zu retten. Darum spielt er eines seiner Instrumente, wenn er einen Fluß überquert, wenn er jagt oder Feuer entzündet. Und immer ist er allein, ist er Solist ohne Zuhörer. Mit strukturell integrierter Musik läßt

21 Weil die Sprache der Negrito und Senoi streng iambisch ist und auf individuelle Akzentsetzung verzichtet, sind bei diesen Naturvölkern selbst die Akzente ungeeignet, einen Sänger als ein in das Ensemble integriertes Individuum erkennen zu lassen.

sich eine solche musikalische Äußerung nicht vergleichen; ihre spezifische Funktion zeugt denn auch musikalische Gestalten eigener Art.
Außereuropäische Musik ist nun aber durchaus nicht ausdruckslos. Verläßt man den Raum der Naturvölker, so offenbart sich uns in allen Ländern des Orients oder Afrikas eine eigentümliche Methode der Verlebendigung des musikalischen Ausdrucks, die wir als das exotische Chroma bezeichnen. Sowohl monophone wie heterophone Musik mehr oder minder integrierter Gesellschaften wird extensiv verfärbt. Ein Intervall erklingt mit Vorliebe nicht in seinem exakten Abstand, sondern wird etwas vermindert oder erweitert. Solche willentlichen Abweichungen eines Tons von seinem systemgegebenden Ort verleihen außereuropäischer Musik eine spezifische Vitalität, welche das weitgehende Fehlen dynamischer Effekte wettmacht. Naturvölker, welche ja ohne das Bewußtsein eines Systems musizieren, verwenden das exotische Chroma nicht eben häufig. Allfällige Verfärbungen sind hier höchstens in physikalischem, nicht aber in musikalischem Sinne existent, sind somit willkürlich und ihrerseits Ausdruck loser struktureller Bindung. Außereuropäische Völker, welche eine numerische Ordnung des musikalischen Materials errichteten, sind allein in der Lage, ihrer Musik durch das exotische Chroma Spannung zu verleihen, weil Verfärbungen ja nur innerhalb eines differenzierten rationalen Systems als Abweichungen überhaupt erkennbar werden. Eine Besonderheit stellen hier die isotonischen Skalen des Fernen Ostens dar. Wenn in der siebenstufigen siamesischen Materialleiter oder im fünfstufigen javanischen Slendro die Oktave in sieben, respektive fünf nahezu identische Intervalle unterteilt ist, so setzt dies nicht nur eine feste Stimmung, sondern auch akustische Einsichten voraus, welche nicht-integriert lebenden Naturvölkern unbekannt sind.[22]
Ein weiteres Charakteristikum der Musik nicht-integrierter Gesellschaften ist schließlich das Fehlen einer Notenschrift. Es ist dies bei schriftlosen Völkern gewiß eine Selbstverständlichkeit, vermag aber noch einmal das eigentümliche Wesen naturvölkischer Musik zu veranschaulichen. Ohne Notenschrift entstandene Musik ist nicht nur unnotiert, sondern läßt sich eigentlich überhaupt nicht niederschreiben. Sie ist verständlich nur im Erklingen. Jede schriftliche Fixierung ist bloß ein Annäherungsversuch, weil die in einer Notation erfaßte Version nicht noch einmal so erklingen wird, weil sie nicht mehr ist als ein möglicher Aspekt eines Melodie-Modells. Mit anderen Worten: Eine exakt festgehaltene

22 Wenn auch auf Bali äquidistante Leitern existieren, so zeigt dies nur, in wie hohem Maße das Naturvolk der Balier durch die javanische und letztenendes durch die indische Musik beeinflußt worden ist. Es hat sich auf dieser kleinen Sunda-Insel ja auch eine Musiktheorie und eine Notenschrift entwickelt, weitere Anzeichen dafür, wie sich hier der Einfluß einer Kunstmusik auszuwirken vermochte. Cf. Ernst Schlager, a.a.O., 240f. und Heinrich Husmann, a.a.O., 171f.

Aneinanderreihung von Motiv-Varianten ist nicht wiederholbar und somit auch nicht die Sache selbst. Musik solcher Art in ihrem Wesen zu erfassen, erfordert darum eine andere als die an abendländischer Musik entwickelte schriftliche Fixierung. Eine statistische Methode wird hier vielleicht weiterhelfen. Rubriziert man in einer statistischen Notierungsweise alle Verwandlungen eines melodischen Modells im Verlaufe eines Stückes, so läßt sich einmal die Häufigkeit bestimmter Varianten und somit ihr Stellenwert ermitteln, läßt sich aber auch erkennen, auf welche melodisch-rhythmische Urzelle sie sich möglicherweise alle beziehen. Wo immer sich im außereuropäischen Raume Notenschriften als notwendig erwiesen und sich darum auch entwickelt haben, sind sie aber weder eine Voraussetzung der musikalischen Erfindung noch des Musizierens. Wie die Neumenschrift sind sie lediglich eine Erinnerungshilfe für den Musiker sowie ein Mittel, die exakte Überlieferung alter Melodien sicherzustellen. Ein orientalischer Instrumentalist wird musikalische Niederschriften wohl immer wieder studieren, nie aber während des Spiels verwenden. Sie helfen ihm lediglich, sich stets neu auf die wesentlichen Elemente eines Stückes zu besinnen. Notiert sind in außereuropäischen Notenschriften im übrigen nur sehr wenige musikalische Elemente, Intervalle und Ornamente vor allem, nicht einmal immer der Rhythmus. Wer eine chinesische Notation vor Augen hat, vermag ein Musikstück somit nur dann zu erfassen, wenn es ihm bereits weitgehend vertraut ist.[23] Das Fehlen einer exakten Notenschrift schließt selbstredend eine Verschlüsselung von Inhalten im Sinne der Allegorik sowie Inhaltsaussagen durch musikalische Figuren aus. Musik nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, ist ein ausschließlich europäisches Phänomen.

*

Nach dieser Charakterisierung der Musik nicht-integrierter Gesellschaften erhebt sich zum Schluß die Frage, in welcher Weise die Ethnomusikologie vorgehen kann, um außereuropäische Musik in ihrem Wesen voll zu erfassen. Nicht anders als in der abendländischen Musik haben wir es auch im außereuropäischen Raume einerseits mit dem schöpferischen Menschen zu tun, der eng oder lose mit der Gesellschaft verbunden ist, andererseits mit einer hörbaren – in seltenen Fällen auch notierten – musikalischen Äußerung, in deren Formen und Strukturen

23 Dies trifft genauso für die linienlosen Neumen des Abendlandes zu. In der Mensuralmusik war ein Stadium im Verhältnis von Musik und ihrer Niederschrift erreicht, zu dem sich in der außereuropäischen Kunstmusik keine genuine Parallele findet. Die Notenschrift ist im Abendland wenigstens seit dem 14. Jahrhundert eine unabdingbare Voraussetzung, die in ihr aufgezeichnete Musik überhaupt zu konzipieren; die Mensuralnotation bietet zum andern aber auch erstmals eine exakte Wiedergabe der Tonhöhen und des Rhythmus, so daß ein Musiker, der das aufgezeichnete Werk nicht kennt, es ohne mündlich tradierte Anweisungen durch die Lektüre der notierten Stimmen ganz zu erfassen vermag.

sich die unterschiedlichen sozialen Bindungen widerspiegeln. Ist die soziale Integration – wie etwa in Japan – verhältnismäßig weit fortgeschritten und läßt sich sogar eine historische Folge musikalischer Äußerungen überblicken, so stehen wir als Musikwissenschafter auf einigermaßen vertrautem Boden; mit der an abendländischer Musik entwickelten Methode der historischen Analyse lassen sich in weitgehend integrierten Gesellschaften fraglos wichtige, wenn auch nicht alle Phänomene des Musikalischen erfassen. Wenn je diese Methode aber zur Analyse von Musik nicht-integrierter Gesellschaften herangezogen wurde, mußte man erkennen, wie unangemessen und unergiebig sie in diesem Zusammenhang ist. Strukturen der Naturvölker-Musik lassen sich nur durch eine statistische Methode der Analyse erfassen, eine Methode, die erst noch systematisch entwickelt werden muß. Es ist dies eine vordringliche Aufgabe der Ethnomusikologie, die sich freilich niemals bloß auf Grund akustischer Aufnahmen vom Schreibtisch aus, sondern nur im Felde wird lösen lassen. Jede sinnvolle, auf das musikalisch Wesentliche ausgerichtete Analyse hat nicht das akustische Objekt allein in Betracht zu ziehen, sondern auch alle soziologischen und ethnologischen Phänomene zu berücksichtigen.

Die im Vordergrund stehende Frage nach dem Was und Wie, nach der Eigenart des Musizierens nicht-integrierter Völker ist aber nur der eine Aspekt. Es stellt sich auch hier sogleich die Frage nach dem Warum, nach dem Sinn solchen Musizierens. Und hier versagt jeder Deutungsversuch, der die ethnologischen und soziologischen Fakten mißachtet. Die Ethnomusikologie ist somit dualer Natur: sie führt nur dann zu einigermaßen exakten Resultaten, wenn der Musikwissenschafter und der Ethnologe sich in einer Arbeitsgemeinschaft um das Verständnis naturvölkischer Musik bemühen. Die Notwendigkeit einer solchen Arbeitsmethode ist einstweilen von nur wenigen Forschern – etwa von Alan P. Merriam – erkannt worden.[24] Erst wenn diese Methode einmal *hic et nunc* systematisch erprobt sein wird, läßt sich abschätzen, ob sie allenfalls auch die Möglichkeit des exakten Vergleichs musikalischer Stile in sich schließt. Wenn ja, dann hätten wir erstmals ein Mittel zur Hand, in wissenschaftlich verantwortbarer Weise außereuropäische musikalische Phänomene verschiedener Herkunft und unterschiedlicher Funktion in eins zu setzen, etwas Verbindliches auszusagen über den Charakter der Naturvölker-Musik schlechthin. Eben dies ist aber die Voraussetzung einer Integration von Ethnomusikologie und Musikwissenschaft, ist auch die unabdingbare Voraussetzung einer noch in weiter Ferne liegenden Universalgeschichte der Musik.

24 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press [Evanston Ill.] 1964.