

WALTER WIORA / FREIBURG I. BR.

**Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte\***

In den ungeschriebenen Traditionen<sup>1</sup> der Naturvölker, des Orients und Europas haben sich Reste alter Musik erhalten. Läßt sich ihr Alter zuverlässig feststellen, und haben diese Traditionen so viel Quellenwert, daß sie zu musikhistorischen Untersuchungen herangezogen werden sollten? Gehen sie nur den Volks- und Völkerkundler an oder unmittelbar auch den Historiker? Soll sich die Musikgeschichte wie bisher in den Grenzen einer rein philologischen Disziplin halten, oder ist die Tradition neben Schrift, Bild und Instrument eine weitere rechtmäßige Quellengrundlage echter Geschichtsforschung<sup>2</sup>?

Die Beantwortung dieser Fragen erfordert Besinnung und Erprobung: In der aufsteigenden Grundlagenforschung wie in historischen Untersuchungen ist einsichtig zu machen, was Schrift und Tradition als historische Quellen leisten, wo ihre Grenzen liegen und wie sie zusammenwirken können. Diese Kritik nicht nur einzelner Quellen, sondern ganzer Quellen-Arten führt zur Frage, wie die Musikgeschichtsforschung angelegt sein muß, um ihrer Quellenlage gerecht zu werden. Wenn diese eine andere ist als in der Kunst- und Literaturgeschichte, inwieweit muß dann die Musikgeschichte auch in ihren Methoden eigenen Charakter ausprägen?

*1. Der dreifach beschränkte Quellenwert der Tonschrift*

Die tonschriftliche Überlieferung ist in drei Dimensionen begrenzt: weltgeschichtlich auf das Abendland, soziologisch auf eine zunächst nur kleine Bildungsschicht Notenkundiger und im Mikrokosmos des Musikstücks auf einen abstrakten Ausschnitt.

a. *Die Beschränkung auf das Abendland.* Daß schriftliche Überlieferung von Musik in beträchtlichem Umfang erst zu einem weltgeschichtlich späten Zeitpunkt vor zehn Jahrhunderten einsetzt, hat zur Folge, daß schriftgebundene Musikforschung viel geringere Reichweite besitzt als Kunst- und Literaturgeschichte. Wie verschwindend

\* Der Vortrag wurde durch Schallaufnahmen illustriert, die ich Prof. C. Brailoiu, Dr. E. Emsheimer und dem Deutschen Volksliedarchiv verdanke.

<sup>1</sup> Das Wort „Tradition“, das sonst Überlieferung und Erbe schlechthin bedeutet (und in der Methodenlehre E. Bernheims den Inbegriff der „Berichte“ im Unterschied zu den „Überresten“), meint als Gegensatz zur Schrift die mündliche oder anderswie gedächtnismäßige, schriftlose Überlieferung. Diese Bedeutung ist, wie in der Theologie, so in aller Geschichtsforschung bleibend wesentlich, z. B. im Gegensatz: Literatur—mündlich fortlebende Dichtung (die nicht etwa mit „Volksdichtung“ identisch ist).

<sup>2</sup> Wir behandeln nur die primären Quellen: schriftliche und schriftlose Überlieferung der Musik selbst, doch gilt manches sinngemäß für die übrigen: Schriften über Musik — Mythen, Volksglauben, Handwerkswissen der Musikanten; alte Bildzeugnisse der Aufführungspraxis — fortlebende Praktiken und Bräuche.

wenig Musikstücke sind aus Hochkulturen der Antike und des Orients schriftlich überliefert, wie dürftig ist der musikhistorische Beitrag etwa zum Bild der römischen Antike, und was ist gar den Zeugnissen von Kunst und Kunstgewerbe aus Ur- und Frühzeit entgegenzusetzen! Für schriftbefangene Musikgeschichte ist fast das ganze Weltalter ante notas terra ignota, die Musik der Frühzeit, wie Osteuropas, wie der außereuropäischen Kulturen. Es bleiben nicht einzelne Gebiete „weiße Flecken auf der Landkarte“, sondern die geschichtliche Welt erscheint als Ganzes wie eine weiße Fläche, aus der sich nur christliche Kirchenmusik und abendländische Tonkunst herausheben. „Musikgeschichte“ ist vielen „Geschichte der Musik im Abendland.“

Geht aber nicht durch die Geisteswissenschaften ein neuer starker Zug zur Universalgeschichte<sup>3</sup>? Die Musikwissenschaft darf sich diesem Anspruch, der sich auch an sie richtet, nicht verschließen — und kann ihn nicht erfüllen, solange sie die schriftlosen Überlieferungen beiseite läßt. Der neue Drang zur Universalgeschichte ist ja nicht auf selbstvergessenes Schweifen in weite Fernen gerichtet, sondern auf geschichtliche Selbsterkenntnis. Denn diese ist heute nicht durch Vergleiche mit Stilwandlungen innerhalb des Abendlandes, sondern nur in universalgeschichtlichem Horizont möglich.

b. *Die Beschränkung auf notenkundige Bildungsschichten.* Innerhalb des Abendlandes ist die Reichweite der Notenschrift zunächst gesellschaftlich begrenzt. Das Bild, das Schriftdenkmäler von der Musik eines Zeitalters bieten, ist einseitig, wenn wesentliche Teile der Gesellschaft schriftlos musizieren. Vom Mittelalter bis weit in die Neuzeit hinein enthalten die Handschriften nur sehr wenig Musik des Landvolkes, des „Spielmanns“ und zunächst weiter Kreise auch des Adels. So gehören z. B. die Zeugnisse von Volksliedern in Italien, Frankreich und Deutschland zur Zeit der Petrucci und Forster zum Stadtleben; vom Brauchtumslied und den übrigen Gattungen stadtferner Bauern oder Hirten bringen sie fast nichts. Zudem bleibt oft ungewiß, inwieweit die Notenbilder untere oder obere Schichten städtischer Musik spiegeln.

Die Notation begleitet die Entwicklung der *musica* und läßt den *cantus* im Dunkel. Sie läßt das Mittelalter zahmer erscheinen, als es gewesen ist, denn aus der Fülle seines Lebens ging nur das in die Handschriften ein, was Zwecken und Denkformen der Notenschreibenden entsprach. So gibt sie ein unvollständiges und schiefes Bild.

c. *Das notierte Abstraktum und die konkrete Musik.* Zu alledem kommt der Abstand zwischen dem abstrakten Ausschnitt, den die Noten unmittelbar bezeichnen, und der vollen Wirklichkeit einer Musik mit Klang, Dynamik, Ornamentik, Bewegungscharakter und Situation (z. B. Ritus, Pilgerfahrt, Tischrunde). Selbst Vollnotation, die auch sekundäre Elemente, wie Besetzung und Tempo, angibt, läßt den Charakter oft so unbestimmt, daß eine in den Noten korrekteste Wiedergabe den

<sup>3</sup> Vergl. A. J. Toynbee, *A Study of History*, London 1934 ff.; *Saeculum*. Jb. f. Universalgesch., hrsg. v. G. Stadtmüller, 1950 ff.; *Historia mundi*. Ein Handb. d. Weltgesch., begründet von F. Kern, I: *Frühe Menschheit*, München 1952; *Der Mensch in seiner Welt* in *Der Große Herder* X, Freiburg 1953.

Charme z. B. eines Wiener Walzers gänzlich verfehlen kann. Gestalt- oder Satznotation gar gibt nur Zeichnung ohne Farbe, Skelett ohne Fleisch und Blut. Und Partialnotation bietet nicht einmal eine in Rhythmus und Tonfolge eindeutige Gestalt, sondern nur Teilmomente: Tonfolge ohne Rhythmus oder Detail der Linie ohne Tonstufung. Sie ist Gedächtnisstütze zur Ausführung einer Musik, die dem Benutzer im Wesentlichen schon bekannt sein muß. Wer solche Kenntnis nicht hat noch durch vergleichende Methoden erwirbt, ersetzt das Unbekannte durch „Einbildung“ des ihm Vertrauten oder stellt sich wegen der Abstraktheit des Notenbildes die Musik selbst als abstrakt-objektiv vor.

*d. Ersatzkonstruktionen.* „Die Musikforschung hat angesichts der nur in einer toten Zeichensprache notdürftig überlieferten Materie mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die übrigen Zweige der Kunstforschung überhaupt nicht kennen.“<sup>4</sup> Diese Schwierigkeiten sind größtenteils unüberwindlich, auch wenn der Bestand an schriftlichen Quellen sich durch neue Funde wesentlich vermehren sollte. Dementsprechend müßte ohne Heranziehung der schriftlosen Traditionen die Musikgeschichte weite Gebiete ihres Arbeitsfeldes un bebaut lassen oder Ersatzkonstruktionen liefern, z. B. Theorien über den Rhythmus in der einstimmigen Musik des Mittelalters, die Ursprünge des Chorals und den Anteil von Instrument und Stimme, sowie *fables convenues*, z. B. über die Entwicklung des deutschen geistlichen Liedes aus dem Kyrie-Ruf. Der Mangel an schriftlichen Quellen verführt dazu, dort Neubeginn anzunehmen, wo sicherlich nur längst Vorhandenes erstmals auf die Ebene der Schrift gehoben wurde, und sich die cisalpine Musik vor dem Mittelalter „so bescheiden wie möglich“ vorzustellen, obwohl es eine Maxime des Historikers ist, kein Zeitalter als primitives Vorstadium des folgenden abzuwerten.

Angesichts der engen Grenzen ihres Quellenbestandes und der daraus folgenden Mängel an sicherer Erkenntnismöglichkeit kann somit schriftbeschränkte Musikgeschichte nicht im selben Maße wie Kunstgeschichte als autark gelten. Sie bedarf der Erweiterung ihres Quellenbestandes. Inwieweit können die Traditionen dazu beitragen?

## 2. Die europäischen Volkstraditionen

Traditionen haben vor Noten den Vorzug, daß sie nicht Teilmomente einer Musik bezeichnen, sondern klingende Musik sind. Eine Schallaufnahme bringt zur Erscheinung, was Noten nicht geben können: Klang, Vortrag, Stimmcharakter und rhythmisches Temperament. Schreibt man Traditionen nachträglich nieder, so hat solche Aufzeichnung anderen Sinn als sonstige Notation: Sie ist Nachschrift, nicht Vorschrift; sie ist Wiedergabe einer bereits wirklichen Musik durch den erkundenden Sammler, nicht

---

<sup>4</sup> R. v. Ficker in *ZfMw* VII, 195.

Aufgabe einer erst auszuführenden Musik durch den schaffenden Komponisten. Zu dieser verhält sie sich wie ein Protokoll zu einem Befehl oder wie Becking-Kurven zu Dirigierzeichen.

Die Traditionen gehen nicht nur Volkskundler an, denn einmal gibt es Traditionen in Kultmusik und Hochkunst, teils (im Orient und alten Europa) ohne Verbindung mit notierten Musikwerken, teils als Praxis der Ausführung, z. B. die Traditionen des Klavierspiels, die wir von Enkelschülern Liszts oder Clara Schumanns übernehmen<sup>5</sup>. Zum andern aber enthalten die Volksüberlieferungen viel, was nicht aus dem Volke stammt, sondern aus anderen Schichten oder allgemeinen Zeitstilen. So finden sich Traditionen usueller Instrumentalmusik der Berufsmusikanten in Karpathen und Pyrenäen (z. B. Einhandflöte und kleine Trommel durch e i n e n Spieler).

a. *Sammlung und Bereitung einer wissenschaftlichen Quellengrundlage.* Aufzeichnung von Musik, die zunächst nur mündlich überliefert worden war, ist bereits die erste Niederschrift des Chorals. Vereinzelt sind sodann Traditionen aus verschiedenen Antrieben aufgezeichnet worden: in chronistischem Rahmen z. B. die Geißlerlieder durch Hugo von Reutlingen, in Genrestücken z. B. der Appenzeller Kuhreigen bei Rhaw, ferner in Beispielsammlungen zur Metrik bei Salinas und Werlin (1646) und besonders als Bergung alter geistlicher Lieder seit der Gegenreformation bei Triller, Beuttner, Koler, Corner. Seit der Zeit Herders aber entwickelt sich ein wissenschaftlich fortschreitendes Sammelwesen. In ganz Europa von Spanien bis Finnland, von Irland bis zum Kaukasus hat es bereits so riesige Bestände von Aufzeichnungen<sup>6</sup>, gedruckten Sammlungen<sup>7</sup> und Tonaufnahmen<sup>8</sup> ergeben, und diese sind bereits so weit in Archiven<sup>9</sup> und Bibliographien<sup>10</sup> zusammengefaßt, daß wenigstens für manche Themenkreise eine tragfähige Quellenbasis erreicht oder bald erreichbar ist.

<sup>5</sup> Offenbar gehören solche Traditionen zu den aufschlußreichsten Quellen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Weit über die bisherigen Ansätze hinaus sollte man sie, verschiedene Ausführungen derselben Werke vergleichend, unmittelbar und mit Hilfe von Schallaufnahmen studieren, bevor es dafür zu spät ist.

<sup>6</sup> Zur Methodik der Aufzeichnung siehe *Notation of Folk Music. Recommendations of the Committee of Experts convened by the International Archives of Folk Music* (Genf 1949, Paris 1950), 1952; ferner JbfVf VI, 1938, 53 ff. Zur Sichtung und Quellenkritik siehe W. Wiora, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*, Bad Godesberg 1953.

<sup>7</sup> Zur Idee der Ausgabe nach übernationalen Typen, siehe Wiora, *Europ. Volkslied. Gemeinsame Formen in charakterist. Abwandlungen*, Köln 1952.

<sup>8</sup> Z. B. C. Brailoiu *Collection universelle de musique populaire enrégistrée* (Genf, Musée d'Ethnographie).

<sup>9</sup> Außer den regionalen Archiven die *Archives Internationales de Musique Populaire* in Genf und das *Deutsche Volksliedarchiv* in Freiburg, das zugleich Aufgaben eines Instituts für vergleichende Liedforschung zu erfüllen sucht.

<sup>10</sup> So die periodische *Volkskundliche Bibliographie* seit 1917, die beiden Veröffentlichungen des International. Instituts für geistige Zusammenarbeit: *Musique et Chanson Populaires*, 1934, und *Folklore Musical*, 1939, ferner die Kataloge des Schallarchivs der UNESCO, Serie C (Ethnographische und Volksmusik): Coll. de la Phonothèque nationale, Paris; Coll. Musée de l'Homme, Paris; Katalog der europ. Volksm. Inst. f. Musikk. Regensburg (1952); Internat. Catalogue of Recorded Folk Music, ed.

b. *Rückschlüsse aus den Bildern der Verbreitung.* Mit dem Fortschreiten des Sammelwesens und des historischen Sinnes haben sich in den Wissenschaften, die ungeschriebenen Traditionen nachgehen, Methoden vergleichender Geschichtsforschung ausgebildet, so in der vergleichenden Sprachwissenschaft, ethnologischen Kulturkreisforschung, Kulturgeographie, vergleichenden Märchenforschung; ihre kritische Weiterbildung ist im Gange. In der Musikwissenschaft sind sie, wie von der Instrumentenkunde, so auch auf den übrigen Gebieten modifiziert anzuwenden. Hauptweg ist die Erschließung der zeitlichen Tiefe aus dem Bilde der Verbreitung. Kommt beispielsweise ein Melodietypus nur in mehreren abgelegenen und einander entlegenen Landschaften vor (z. B. Kaukasus und anderen Hochgebirgen), so erweist sich sein hohes Alter<sup>11</sup>. Der negative Befund „dort und dort nicht“ oder „sonst nirgendwo“ gehört zu Verbreitungsbildern ebenso wie das positive Vorkommen. Die Häufung zufälliger Einzelbefunde kann somit nicht genügen, sondern es bedarf methodischer Sachkataloge, in denen die Verbreitung möglichst jedes Melodietypus und jeder Form des Rhythmus, der Ornamentik, der Mehrstimmigkeit usw. verzeichnet ist<sup>12</sup>. Auch bedarf es ihrer, um die Typen klarer zu unterscheiden und zu überblicken.

Auf dieser Grundlage sind beweiskräftige Schlüsse möglich, zumal konvergierende Rückschlüsse aus mehreren voneinander unabhängigen Überlebensn auf ihren gemeinsamen Ursprung, während eingleisige Rückschlüsse aus nur einer Überlieferung (z. B. aus Jemen auf den ursprünglichen Synagogalgesang) nicht genügen. Strenge Methoden sind unerlässlich, um Kurzschlüsse und Vermengung von Tatsache und Deutung, Ähnlichkeit und genetischer Verwandtschaft zu vermeiden.

c. *Bewahrung und Geschichtlichkeit.* Aus den Verbreitungsbildern ergibt sich der Nachweis, daß die schriftlose Tradition Melodietypen, Formen und Praktiken durch Jahrhunderte und z. T. Jahrtausende bewahrt hat und daß es nicht phantastisch, sondern realistisch ist, im Wandel der Musik mit großer Überlebensfähigkeit und Überlieferungstreue zu rechnen<sup>13</sup>. Dies entspricht der Tatsache, daß man zahlreiche Melodien, die aus alter Zeit schriftlich überliefert sind, drei und mehr Jahrhunderte später aus dem Volksmunde aufzeichnen konnte, ohne daß literarische Verbindung zwischen beiden in Betracht käme<sup>14</sup>. Ebenso haben sich ja auch Singmanieren und andere Prak-

---

N. Fraser (1954). Dazu kommen die bibliograph. Kataloge europäischer Volksmusik im Deutschen Volksliedarchiv. Über Neuerscheinungen orientiert laufend das *Journal of the International Folk Music Council*, 1949 ff.

<sup>11</sup> Z. B. die archaische Hirtenmelodik in MGG I. *Alpenmusik*, sowie *Europ. Volksliedgesang*, F. 15; s. ferner *Das Alter der deutschen Volksliedweisen* in DMK IV, 1939, 15 ff.

<sup>12</sup> Vergl. Kgr.-Ber. Basel 1949, 213 ff.

<sup>13</sup> Daher sind Formulierungen, wie der oft begegnende Satz, daß „Melodien aus jener entlegenen Periode nicht auf uns gekommen“ seien, unvorsichtig.

<sup>14</sup> Z. B. *Europ. Volksliedgesang*, F 38—40, 68—70. 98; kennzeichnend ist auch das Wiederauftauchen von aus dem 14. Jh. überlieferten Weisen im 17. Jh., z. B. Bäumker, *D. kath. dt. Kirchenld.* I, Freiburg 1883, Nr. 259 (vgl. *Europ. Volksliedgesang*, F 92), II, Nr. 183.

tiken<sup>15</sup> sowie Instrumente, Tänze, Liedtexte, Sprachformen, Bräuche, Hausformen usw. sehr lange erhalten<sup>16</sup>.

In abgelegenen Landschaften sind alte Formen wie Inseln im Strome der Geschichte stehengeblieben. Die Musik aller Länder und Zeiten außer der abendländischen seit einem Jahrtausend hat sich im wesentlichen schriftlos gebildet und fortgepflanzt; das ist der Hauptgrund, warum so wenig Schriftdenkmäler vor dem hohen Mittelalter auf uns gekommen sind. Auf wenigen Gebieten ist daher das Dogma, erst mit der Schrift beginne Geschichte, so abwegig wie auf dem der Musik. Damit entfällt der Hauptgrund, die Musikgeschichte im wesentlichen auf notierte Musik des Abendlandes einzuschränken.

### 3. Die Kombination der beiden Quellenbestände

Wie die Schrift, so ist aber auch die Tradition in ihrem Quellenwert begrenzt. Das Alter einer Musik ist aus der Verbreitung allein nur ungefähr bestimmbar; es fehlt der Methode an Jahreszahlen. Beide Quellen haben ihre Nachteile. Lassen sich aber nicht Nachteile der einen durch Vorzüge der anderen ausgleichen? Bruno Maerker hat Choral und Volkslied „einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte“ genannt<sup>17</sup>. Beide Bereiche seien aufeinander angewiesen; man solle sie so „zusammensehen, daß sie sich gegenseitig ergänzen, erläutern und deuten“. Diese fruchtbare Idee gilt für das Verhältnis von Schrift und Tradition als historischen Quellen überhaupt. Es ist eine unumgängliche Aufgabe der Musikgeschichte, die Quellenbestände zu kombinieren.

Die Art der Kombination hängt von der jeweiligen Quellenlage ab. Für Ur- und Frühzeit<sup>18</sup> sowie für außereuropäische Musik hat Durchforschung der Tradition den Hauptanteil, doch sind die übrigen Quellen damit zu verbinden: Bodenfunde, Texte, Erwähnungen, Bildzeugnisse, Geschichte der Musiktheorie. Zwei Beispiele dafür mögen zugleich zeigen, mit wie langen Traditionsketten zu rechnen ist.

Die Platte Nr. 14 in Brailoius *Collection universelle* enthält einen sardinischen Tanz auf einer Tripelklarinetten. Das Instrument, Launeddas genannt, besteht aus drei Rohren, die mit schwieriger Atemtechnik von einem Mann gespielt werden. Eine gleichfalls in Sardinien gefundene prähistorische Bronzestatue zeigt, wenn nicht dasselbe, so ein im Prinzip gleiches Instrument<sup>19</sup>. Man braucht nicht die weitgehende Deutung Faras zu übernehmen, um auch an der Musik alte Stilmomente zu bemerken. Das eine der drei Rohre gibt einen Bordunton, die beiden anderen gehen in Terzparallelen — eine alte Art von Mehrstimmigkeit, die aus einer englischen Estampie des 13. Jahrhunderts bekannt ist<sup>20</sup>. An die

<sup>15</sup> Z. B. das Halten einer Hand an Wange und Ohr. Vgl. Handschin, *Musikgesch. im Überblick* S. 45 ff., Rihtman in *Journal of the Int. Folk Music Council* IV, 1952, 32; Wiora, *Zur Frühgesch. d. Musik in d. Alpenländern*, 1949, S. 57.

<sup>16</sup> Z. B. Friedr. Behn, *Vor- u. Frühgesch.*, 1948, S. 51 ff., 67 ff.; Handwörterb. d. dt. Aberglaubens, 1927 ff.; W. Ljungman, *Traditionswanderungen Euphrat — Rhein* II, 1938 (Folklore Fellows Communications 119), S. 1100 ff. u. ö.

<sup>17</sup> *JbVf* VII, 1941, 71 ff.

<sup>18</sup> Zur vergleichenden Frühgeschichte s. Kgr.-Ber. Basel 1949, S. 212 ff.

<sup>19</sup> G. Fara, *L'anima della Sardegna* in *La musica tradizionale*, 1940, Tafel VI u. VII, S. 68 ff., 71 ff.

<sup>20</sup> *AfMw* I, 23.

Gattung Estampie erinnert auch die Form des Stückes: progressive Wiederholung mit Einschlag von Variation.

Im zweiten Beispiel verbindet sich eine rezente Überlieferung mit einem alten Bericht, nämlich der Beschreibung einer Art „Programm-Musik“ auf den Wettkämpfen in Delphi 586 v. Chr.: Kampf Apollos mit dem Drachen, dargestellt auf einem Aulos<sup>21</sup>. R. Lachmann hat die Ähnlichkeit einer Beduinenmusik mit diesem instrumentalen Nomos aufgewiesen<sup>22</sup>. Gewiß lebt hier nicht ein bestimmtes individuelles Werk nach, sondern ein Typus der Gattung: illustrierende Darstellung einer bekannten Geschichte auf einem einzigen Blasinstrument<sup>23</sup>. Diese Gattung hat sich in verschiedenen Typen bis heute erhalten. So stellt z. B. ein virtuoses Flötenstück bei den Tuaregs die Jagd auf eine Giraffe dar<sup>24</sup> und ein türkisches Flötenstück das Märchen vom Prinzen und dem schwarzen Schaf<sup>25</sup>.

In Europa sind Traditionen die Hauptquelle für das stadtferne Landvolk und diejenigen Völker, die bis zum Erwachen der Nationen geschriebener Tonkunst fernstanden. Musik der Hirten, Bauern, Seeleute erscheint, anders als städtische Volksmusik, in alten Schriftzeugnissen nur vereinzelt; dagegen läßt sich aus Überlieferungen abgelegener Inseln und Gebirge, wie Island, Sardinien, Kaukasus usw., ein reiches Bild gewinnen. Entsprechendes gilt von der Musikgeschichte Ungarns, des Balkans und aller Völker, die zunächst nur geringen Anteil an der Entfaltung der abendländischen Tonkunst genommen haben<sup>26</sup>. Die engste Zusammenarbeit aber ist dort möglich, wo sowohl Schriftdenkmäler wie Traditionen in Fülle vorliegen. Die Geschichte der abendländischen und byzantinisch-russischen Musik, besonders des Mittelalters, ist das Hauptfeld für wechselseitige Erhellung der beiden Quellenarten.

#### 4. Der Beitrag der Traditionen zum Verständnis notierter Musik

Bekanntlich hat es sich bewährt, frühere durch spätere Aufzeichnungen zu beleuchten, so im Vergleich choraler mit mensuralen Notierungen und linienloser Neumen mit intervallklaren Belegen derselben Weisen. Zudem gebietet ein Grundsatz der historischen Methode, zur Klarstellung einer Tatsache nicht bloß die nächstliegenden, sondern sämtliche Quellen zu benutzen. Es ist daher unerlässlich, zur Lösung der heiklen Probleme mittelalterlicher Einstimmigkeit das Nachleben in den Volkstraditionen methodisch auszuwerten.

Welche freiere Rhythmik gab es im Mittelalter neben Gleichmaß der Notenlängen oder der Taktlängen mit ausgezählten Taktgliedern (1. äqualistisch, 2. modal, 3. mensuraltaktig)? Haben die Sänger und Musikanten die reichen Möglichkeiten des Rhythmus in solistischer Einstimmigkeit ungenutzt gelassen? Auf keinem Gebiet hat sich im

<sup>21</sup> Rhein. Museum f. Philologie N. F. XLIV, 1876.

<sup>22</sup> *Die Weise vom Löwen u. d. pyth. Nomos* in Fs. f. Joh. Wolf, 1929, S. 97 ff.

<sup>23</sup> Nach Lachmann ist die dritte Form der Gattung *targ* die „*musikal. Gestaltung einer Folge von Geschehnissen mit den Mitteln eines einzigen Instruments*“.

<sup>24</sup> Musée de l'Homme, Paris, Al 57.

<sup>25</sup> Coll. univ. Nr. 13.

<sup>26</sup> „Bartók war sich dessen bewußt, daß der wertvollste Teil der ungarischen Musikgeschichtsdenkmäler nicht in Handschriften und Drucken liegt . . . , sondern in der mündlichen Tradition . . . erhalten blieb“ (D. Bartha, MGG I, S. 1347).

Mittelalter die Rationalisierung zur Gleichförmigkeit gänzlich durchgesetzt. So lebte im altdeutschen Vers sinnvoll-freie Senkungsfüllung fort. Daß die Musiktheorie nur behandelt, was in ihrem Gesichtskreis liegt, ist selbstverständlich; es widerspricht der kultursociologischen Erfahrung, Normen und Aussagen der Theoretiker uneingeschränkte Geltung für ein ganzes Zeitalter zuzuschreiben. Nun enthalten mensurale und andeutende Notenbilder Stellen, die in jenem Gleichmaß nicht aufzugehen scheinen; wie sind sie zu deuten?

Dafür bieten Traditionen reiche Auskunft. In Rückzugsgebieten haben sich Freiheiten und Feinheiten des Rhythmus erhalten, die ihrem Verbreitungsgebiet nach alt sein müssen. Es handelt sich besonders um freien Wechsel in der Dauer der Zählzeiten und Takte sowie um freie Senkungsfüllung mit Ungefähr-Werten der Tondauer („non ita praecise“). Beides ist oft ausdrucksbedingt; Dehnungen, emphatische Vorwegnahme und andere Unregelmäßigkeiten dienen dem rezitativischen, lyrischen und absolut-musikalischen Ausdruck, so jenem unruhigen Drängen, das seit früher Zeit für Deutschland charakteristisch ist<sup>27</sup>.

Daß Traditionen im Volk die Verbindung zwei- und dreiteiliger Rhythmen im Mittelalter beständigen, darauf hat schon Anglès mehrfach hingewiesen<sup>28</sup>. Sinnfällig zeigt der Vergleich verschiedener Fassungen derselben und verwandter Formeln, wie Tradition und Schrift einander beleuchten.

I. 1. Lothringen 2. Wolkenstein

und konn sie nicht er - frei - en das sag ich euch für - war .

3. Deuoot Boecrken 1539 4. David. Harmonía 1659

mocht ik hem eens aen - scouwen. wil hei - lon ew -- ren Schaden.

5. Das große Sternlied von Otterfing 6. Lothringen, Odilienlied

ein glück - se - ligs neus Jahr geht ei - na. Ein fáß - chen tut - er

7. Souter Liedekens 1540

bin - den, ja bin - den. Daer hí - me be - gordt is

<sup>27</sup> Beispiele bei O. Drüner, D. dt. Volksballade in Lothringen, 1939 in JbVf VI, S. 77 ff., VII, S. 162 ff.

<sup>28</sup> In vielen der *Cantigas* sei „der gerade Takt mit dem ungeraden verquickt. Das ist vielleicht die wichtigste Entdeckung für die heutige Musikwissenschaft, welche sich bislang darauf versteifte, daß eine solche Verquickung in der mittelalterlichen Monodie unmöglich sei. Ein Blick auf das gregorianische Repertorium und auf die Volksliedsammlungen würde genügen, um sich zu überzeugen, wie häufig solche rhythmische Verbindungen in alten und teilweise sehr charakteristischen Melodien vorkommen“ (Kgr.-Ber. Basel 1949, S. 49).

8. Lothringen. Der Ackermann

en - - - de leeft all- hier auf die - - ser

9. Wolkenstein

Er - de - , ja Er- de das wisst, ihr röschén Knap - - - pen.

10. Lothringen. Odilienlied

ein Fäß-lein tut - er bin-den den he - mel wert háir on-der-daen

11. Utrechter Ldhs. 15. Jahrh.

12. ibd.

sijn lief sijn hartsen bruyt.

Freie Rhythmik war gewiß auch in der frühchristlichen und gregorianischen Melodik vor und neben dem Herrschaftsbereich des Äqualismus verbreitet. So zeigt z. B. der Vergleich Mailänder und gregorianischer Alleluja-Melodik mit dem Jubilate im Landvolk, das sich in Rückzugslandschaften erhalten hat, so große Übereinstimmungen im Stil des Melos, daß der Schluß naheliegt, das Alleluja sei auch rhythmisch ähnlich gesungen worden wie jene Jubili<sup>29</sup>. Andererseits waren im Choral offenbar Melodiegestalten von prägnanter Liedhaftigkeit verbreitet, und zwar nicht nur in Hymnen, sondern auch in Antiphonen, zumal jenen kurzen volkstümlichen, die den Charakter des Kehrreims oder der Kehrstrophe bewahrt haben<sup>30</sup>:

II. 1. Antiphon De uno Martyre, in II. vesp.

Vo - lo, pa-ter, ut u-bi e-go sum, ú-lic sít et mí-ni-ster me-us.

2. Kehrreim einer Reigenballade „Edelmann und Schäfer“, Lothringen

Berg und Tal, küh-ler Schnee, Herzlieb, Scheiden und das tut weh!

3. Kehrreim eines Maireigens, Siebengebürg

fál- de-ra, ví-dubbedubbedub, der Maí und der war gru - ne.

4. Brauchtumslied zu Pfingsten, Holland (Friesland)

Hier komt on-ze viere Pinksterblom, en zij komt het lange jaar níet we-der -om.

<sup>29</sup> Vgl. z. B. MGG I, 341 ff. (auch 345) mit *Europ. Volkslied*, F 16. Zeugnisse der Kirchenväter für den Zusammenhang des Alleluja mit dem Jubilate im Volk, z. B. bei der Ernte, stellt B. Stäblein zusammen (MGG I, 332 ff.).

Allgemein läßt sich aus den Volkstraditionen lernen, daß die Möglichkeiten der Rhythmik, mit denen die Mittelalterforschung zu rechnen hat, viel größer sind als die, welche Äqualisten wie Mensuralisten in Betracht ziehen, und daß verschiedenen Gattungen (z. B. Rezitativ, Jubilus, Hymne) verschiedene Arten des Rhythmus entsprechen. Zu rechnen ist u. a. mit Freiheiten, die sich zu rhythmischen Gepflogenheiten verfestigt haben („Usus“ zwischen Willkür und Kunstregel), ferner mit Zusatz oder Wegfall von Taktteilen entsprechend der verschiedenen Zahl von Hebungen und Senkungen im Vers, mit Taktwechsel und asymmetrischen Taktarten (uneigentlichem  $\frac{5}{4}$ -Takt, Wurzeln des Zwiefachen u. a.). Sicherlich hat vielfältigere Rhythmik gelebt, als durch die Siebe der Notation hindurchgegangen ist. Doch waren chorale und andeutende Notation ungebunden genug und die spätere Mensuralschrift geschmeidig genug, um manches wiederzugeben, was von schematischer Gleichförmigkeit abwich. In Aufzeichnungen volkstümlicher Melodik sind keineswegs alle oder auch nur die meisten Abweichungen vom Gleichmaß kunstmäßige Stilisierung; der Vergleich erweist die Verwendung elastischer Mensuralnotation zur getreuen Darstellung des im Volke Gehörten, z. B. in den Souterliedekens und in Rhaws Bicinien<sup>31</sup>. Auch für Rhythmik und Melismatik im kirchlichen Volksgesang sind solche Vergleiche lehrreich. Daß Gemeinden anders singen können als in äquilongen Werten oder taktmäßig, zeigt z. B. der Synagogalgesang verschiedener Länder. Für das Gemeindelied der Lutherzeit dürfte besonders die vergleichende Untersuchung der Lied- und Stilkontrafakturen wesentlich sein. Wo es sich an Stil und Typen des zeitgeschichtlich-politischen Liedes anschloß, sind sicherlich auch geläufige rhythmische Figuren übernommen worden.

Man weiß, daß das Notenbild einst weithin als Leitfaden aufgefaßt wurde, dessen Ausgestaltung dem Praktiker zufiel. Für Kenntnis und Verständnis solchen halb usuellen Musizierens ist aufschlußreich, wie frei heutige Musikanten im Orient, im Volkstanz, im Jazz sich zu Noten verhalten<sup>32</sup>. An bulgarischen, rumänischen, lothringischen Schallaufnahmen läßt sich ferner beobachten, wie der Sänger eine Weise nicht nur von Lied zu Lied, sondern auch von Strophe zu Strophe variiert (z. B. mit wechselnden Initien) und nicht nur Takte und Verse, sondern auch Strophen bald dehnt, bald kürzt; so fällt Licht auf das strophische Singen im Mittelalter<sup>33</sup> und die Lieder mit wechselnder Strophenlänge<sup>34</sup>. Es fällt Licht auf improvisierte Mehrstimmigkeit und Verselbständigung von Begleit- und Übersingstimmen, auf die Behandlung der labilen und alternativen Tonstufen (Accidentien, *Musica ficta*)<sup>35</sup>, auf Verzierungswesen und Instrumentalausführung von Gesangsweisen<sup>36</sup> und andererseits auf Stilisierungsformen der Stimme, die man gern für Instrumentalisten hält.

<sup>30</sup> Andere Beispiele s. *Europ. Volksgesang*, F 27, 63, 65, 66. Besonders stark dürfte der Anteil schlagkräftig prägnanter Liedweisen gewesen sein, als die Antiphon apologetisches Kampf- und Bekenntnislied war.

<sup>31</sup> S. *Europ. Volksges.*, F 15, 97 und meinen Beitrag über die Souterliedekens im Kgr.-Ber. Utrecht 1952.

<sup>32</sup> Vgl. Hornbostel in *AfMw I*, S. 477 ff.; H. Commenda, *Die Gebrauchsschriften der alten Landlaugeiger* in *ZfVolkskunde* 48, 1939, S. 181 ff.; J. Müller-Blattau, *Volksmusik in der Knaffl-Handschrift*, ebenda 205 ff.

<sup>33</sup> Vgl. dazu die Ausschreibung der Strophen, z. B. in den Geißlerliedern; s. das Faksimile des Einzugsleises bei A. Hübner, *Dt. Geißlerlieder*, Bln. 1931.

<sup>34</sup> S. G. Ehrismann, *Gesch. d. dt. Lit. . . I*, München 1918, S. 227; (J. Meier.) *Dt. Vldr. mit ihren Mel.* II 109, III/2, 1953, S. 236 f.

<sup>35</sup> Z. B. Wechsel von Unterganz- und Leitton in verschiedenen Strophen eines Liedes (*Dt. Vldr.* III/2, 164, Drüner, a. a. O. S. 8\* f.).

<sup>36</sup> Z. B. B. Bartók, *Volksm. der Rumänen von Maramures*, 1923, S. 91 ff., 133, XXIV.

Das Wichtigste aber ist die Bewahrung von Elementen, die das Notenbild am wenigsten zu geben vermag: Klang, Tempo, Bewegungsart, Charakter. Es zeigen sich Gattungsideen alter Tänze, wie der Gigue, deren Zeitmaß und Charakter oft verfehlt wird. Tonaufnahmen, z. B. aus Lothringen und Italien, gewähren eine Vorstellung von der Frömmigkeit alten geistlichen Volksgesanges. An ihnen, aber auch an Resten vorchristlicher Religionen ist eine Ergriffenheit vom Numinosen zu spüren, die über hierarchische „Objektivität“ hinaus auch im Mittelalter zum Kern religiöser Musik gehört haben muß.

Gewiß bleiben historische Einfühlung und Methoden, wie die von Sievers und Becking, zur Deutung der Notenbilder wesentlich, aber weithin sind wir auf Hörfahrung angewiesen: „Um beim Lesen von Noten das fehlende Element ergänzen und uns die Musik vorstellen zu können, wie sie wirklich klingt, müssen wir sie oftmals gehört haben“ (R. Lachmann).

##### 5. Der Beitrag zur morphologischen Typen- und Gattungsgeschichte

Über singuläre Denkmäler hinaus fragen wir nach dem geschichtlichen Leben, das diese durchzieht. Gattungen und Typen sind als Formen überpersönlich lebenden Geistes nicht Schemata der Klassifikation, sondern Gestalten, die sich in geistigen Lebensprozessen entwickeln und fortpflanzen. Wenn schon neuzeitliche Kompositionen, etwa eine Ombra-Arie in einer Opera seria, nur im Hinblick auf Gattung und Typus historisch zu verstehen sind, so noch viel mehr die alten Melodieschätze. Sie bestehen großenteils aus Abwandlungen variabler Gestalten: von Modellen (wie in Antiphonen, Traktus, Responsorien), Makamen, „Tönen“, Gattungstypen (wie *der Hora lunga*, *dem Kuhreigen*), wandelbaren Volksliedweisen. Wo aber nicht fertige Werke wiedergegeben, sondern flüssige Typen abgewandelt werden, da ist morphologische Forschung geboten, welche Bildung und Umbildung der Melodiegestalten methodisch untersucht. Dementsprechend ist der einzelnen Aufzeichnung andere Betrachtung angemessen als einer „Komposition“. Werkanalyse, Ermittlung von Konkordanzen und Einflüssen, die Feststellung, daß die Melodie an eine andere anklingt — dergleichen kann hier nicht genügen, sondern die einzelne Fassung ist im Rahmen des Typus zu sehen, den sie modifiziert.

Die Geschichte eines Typus erstreckt sich oft über mehrere Stilkreise: Minnesang und geistliches Lied, Choral und Volksgesang, weite Strecken Europas oder des Mittelmeerbeckens. Um so mehr bedarf morphologische Typengeschichte, besonders bei spärlicher Schriftüberlieferung, der Volkstraditionen als eines reichen und über alle Länder verbreiteten Quellenbestandes. Auch verhilft deren Studium zur systematischen Einsicht, wie überhaupt geprägte Formen entstehen und vergehen<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Zur Systematik des Umsingens s. JbVf VII, 1941, 128 ff., über Entwicklung und Wachstum von Melodien s. Wiora, *Das echte Volkslied*, 1950, S. 40 ff.

Der abendländischen Musik liegt ein Schatz von Formen zugrunde, die der Abwandlung und Ausgestaltung anheimgegeben sind: Motive, Motivkomplexe, Modi, Rezitationsformeln, Melodietypen verschiedenen Umfanges. So gibt es einige Langzeilen, welche als «formules passepartout» die Musik von der Frühzeit bis zur Gegenwart durchwirken; sie treten bald selbständig auf, bald als Refrains und damit meist als Anteil der Gemeinschaft oder aber als Teile größerer Gebilde. Z. B. ist folgende Formel alter Reigenmelodik in der Duroktave abwärts hundertfältig abgewandelt und auf verschiedene Zeit- und Personalstile hin umgeprägt worden:

## III.

<sup>1a</sup> Laufenberg, 1430. Kontrafaktur



er in Ungarn und seinen Nachbarländern, während anderwärts verwandte Typen an seine Stelle traten<sup>38</sup>.

Es ist ein Grundsatz folkloristischer Forschung, sämtliche Fassungen jedes Märchens oder Liedes aus der mündlichen oder literarischen Überlieferung zusammenzustellen und so ein Gesamtbild seiner Entfaltung und Wandlung zu zeichnen. Dieses Prinzip, das z. B. die Gesamtausgabe des Deutschen Volksliedarchivs zu befolgen sucht, gilt auch für die Musikgeschichte. Erst durch Heranziehung der mündlichen Tradition erkennt man z. B. die Weise „*Venus / vrou . . .*“ im Utrechter Liederbuch als eine Fassung der Tannhäuserballade<sup>39</sup> oder eine Melodie in einem Notre-Dame-Organum als Spielart eines Typus, der zu den meistverbreiteten des europäischen Tanzes gehört<sup>40</sup>.

Die morphologische Forschung mit Einbeziehung der Traditionen könnte zur Erneuerung der Gattungsgeschichte führen, denn sie vermag dem Leben der Gattungen besser nachzugehen und den Gesichtskreis besonders nach der Frühzeit hin zu erweitern. Auch rückt sie manche Gattungen allererst ins Blickfeld. So zeigt die Erforschung des alten Erzählgesanges verschiedene Gattungen und deren geschichtliche Zusammenhänge auf. Weit mehr durch Tradition als schriftlich ist bereits das erzählende Strophenlied des Mittelalters überliefert, das teils von Einzelnen, oft mit rezitativischem Einschlag, vorgetragen, teils von einer Gemeinschaft und ihren Vorsängern in der Tanz- oder Tischrunde gesungen wurde; in ihm unterscheiden sich die usuelle „Ballade“, die nicht nur Volks-Ballade war, die Legende, das zeitgeschichtliche und das Preislied. Noch viel weniger aber lassen sich die übrigen Gattungen des Erzählgesanges aus alten Belegen allein erkunden: das rituelle Brauchtumslied mit epischem Charakter oder Beginn, der stichische Gesangsvortrag von Heldenliedern und Epen<sup>41</sup>, der Sprechgesang im Vortrag von Märchen und die musikalischen Einlagen in gesprochenen Erzählungen<sup>42</sup>. Dazu kommt schließlich jene instrumentale Erzählmusik über Mythen oder andere Geschehnisse, auf deren Überlebsel wir vorhin hingewiesen haben. Die meisten Steine, aus denen man das Mosaik einer solchen Gattung zusammensetzen hat, sind den mündlichen Traditionen zu entnehmen.

#### 6. Der Beitrag zur Erkenntnis der Ursprünge und Grundlagen

Unumgänglich sind die Traditionen schließlich zur Bewältigung der musikgeschichtlichen Kernfragen nach den Ursprüngen der schrifthaften Tonkunst und nach deren ständiger Auseinandersetzung mit dem usuellen cantus. Denn wenn auch vieles in den Traditionen, besonders Westeuropas, aus der ars musica stammt, so lebt andererseits usueller cantus in ihnen fort und ist aus diesem Nachleben zu erschließen. Gewiß aber hat die schrifthafte Musik des Mittelalters sich von der schriftlosen nicht nur weggewendet, sondern bestehenden Usus artifiziellisiert. Sie ging aus ihm hervor und entfernte sich zugleich von ihm, indem sie gebräuchliche Ordnungen präziserte, rationalisierend vereinfachte und in Liniensystem und Mensurschrift anschaulich gegenständlich machte. Damit schuf sie Grundlagen für die Entfaltung der „gesetzten“ Musik und ihres „Satzstiles“. Die „Komposition“ als festgelegtes Tonwerk trat an die Stelle der flüssigen Typen usueller Musik. Dieser Wandel von der Tradition zur Schrift begründete ein zweites Weltalter der Musik, in dem das

<sup>38</sup> Die ältere Hauptart: a<sup>5</sup> b a, die spätere: a<sup>3</sup> (oder a<sup>2</sup>) b a'; vgl. *Europ. Volksges.*, S. 7 und F 69, 70, 76.

<sup>39</sup> Vgl. *Angebände für John Meier*, hrsg. v. F. Maurer, Lahr, 1949, S. 191 u. Tafel VI.

<sup>40</sup> *Europ. Volksges.*, F 85.

<sup>41</sup> Auf diesen wirft der Vergleich alter und rezenter Belege in Frankreich, Spanien, Rußland, Serbien u. a. Licht; vgl. vorerst *Europ. Volksges.*, F 19.

<sup>42</sup> Lieder in Märchen, Chantefable u. a.; s. etwa die drastische Erzählkunst eines Haussa in *Coll. univ.*, Pl. 1.

Abendland voranging und an dem heute mehr und mehr alle Länder und Schichten teilnehmen.

Wie jede, zumal jede weltgeschichtlich späte Epoche, so war das abendländische Mittelalter nicht nur Anfang, sondern zugleich Erbe, und diese Erbschaft beschränkte sich bei weitem nicht auf *ars musica* und Kirchenmusik der Mittelmeerkulturen. Bei allen seinen schrifthaften Formen ist zu untersuchen, ob sie aus usuellen Formen hervorgegangen sind.

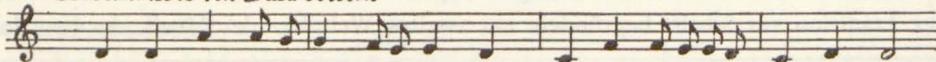
So war eine Vielfalt von Arten gemeinsamen Musizierens in Ritus, Tanzkreis und geselliger Tischrunde schon vorher Brauch. Das gilt für sukzessives wie simultanes Zusammenwirken. Die Traditionen mannigfaltigen Wechselgesanges in Afrika, Asien, Süd- und Osteuropa bezeugen, durch alte Berichte und Texte bestätigt, verschiedene Arten des Kehrreims (Kehrruf, -vers, -strophe), des Wechsels von Vorsänger, Vorsängergruppe, Chor und das Alternieren sowohl zwischen Chören wie zwischen einzelnen Sängern. Die Formenvielfalt des Mittelalters ist nicht insgesamt Neuschöpfung, sondern größtenteils Weiterentwicklung.

Desgleichen geht den Frühformen notierter Mehrstimmigkeit eine lange Geschichte usueller Mehrstimmigkeit voraus<sup>43</sup>. In Rückzugsgebieten (Kaukasus, Rußland, Balkan, Alpen, Island u. a.) haben sich Formen der Mehrstimmigkeit, wie Parallelorganum, Bordun und Ostinato, erhalten, die sicherlich nicht als „abgesunkenes Kulturgut“, sondern als Reste archaischer Formen gemeinsamen Singens und Musizierens aufzufassen sind. Besonders georgische Gesänge, z. B. diejenigen mit melismatischen Solostimmen über Chorbordun oder Chorostinato, beweisen die schriftlose Existenz mehrstimmiger Praktiken, die schriftlich aus dem hohen Mittelalter überliefert sind. Letztere können nicht aus dem Choral hervorgewachsen, sondern auf diesen nur angewandt worden sein; ihre Wurzeln aber liegen offenbar in einheimischem Brauch<sup>44</sup>. „*Nec arte sed usu longaevio et quasi in naturam mora diutina jam converso*“ hat man, nach dem bekanntesten Bericht des Giraldu Cambrensis, in England mehrstimmig gesungen; non arte, sed usu dürften die Elementarformen der Mehrstimmigkeit und der Musik überhaupt entstanden sein.

Mit fortschreitender Entfaltung der notierten Musik hat die usuelle an Boden verloren. Gleichwohl ist sie bis zur Gegenwart eine ihrer Grundlagen, und jedes Zeitalter setzt sich negierend oder schöpferisch mit ihr auseinander. So bilden einfache Melodietypen einen teils bleibenden, teils wechselnden Bestand von Kernweisen, aus dem sich inventores und componistae nähren, indem sie sie abwandeln, erweitern, zusammensetzen, ausspinnen, kontrapunktieren und thematisch verarbeiten. Oft erscheint dieselbe formelhafte Melodiegestalt bald selbständig, bald als Kehrreim, als Rückgrat, als Kopfmotiv.

#### IV.

##### 1a Serbien. Tanz von Erdarbeitern



##### 1b Basel, 14. Jahrh. Geistl. Lied



<sup>43</sup> Vgl. M. Schneiders Übersicht über ihre Formen und Verbreitungskreise in AML XXIII, 1951, S. 40 ff.

<sup>44</sup> Vgl. auch B. Stäblein in MGG II, Sp. 1292, G. Schünemann in AfMw II, S. 184.

c Deutsche Sequenz, 12. Jahrh.

2a Geißlerlied, 1349

b Duplum einer Motette

c Aus den Cantigas de Santa María

Überraschend viele umfangreiche Melodien des Mittelalters (Choral, Lauden, Cantigas, Minnesang, Neidhart, Mönch von Salzburg, Wolkenstein usw.) knüpfen an jene einfachen Gestalten an<sup>45</sup>. Es läßt sich verstehen, warum solche Melodien beliebt und volkstümlich waren, z. B. die große Tageliedweise Peters von Arberg, die einen im Tagelied geläufigen Typus ausspinnt<sup>46</sup>, oder das Lerchenlied Bernarts von Ventadorn<sup>47</sup>. Im Zeitalter des J. P. A. Schulz wurden dann „Volkston“ und „Schein des Bekannten“ leitende Ideen. Die meisten volkstümlich anmutenden Melodien der Wiener Klassiker sind individuelle Fassungen von Melodiegestalten, die in den Volkstraditionen lebendig waren und großenteils schon von den Wiener Klassikern aufgezeichnet worden sind<sup>48</sup>.

Usuelle Musik erhebt sich in eruptiven Volksbewegungen, wie denen der Geißler und teilweise der Reformationen. Sie gehört zu Privat- und Ausgleichssphären der Höfe, der Kirche, der Bildungsschichten. Formen der Geselligkeit, wie Kanons und Quodlibets, sind großenteils mündlich weitergegeben worden. Immer wieder steigt aus leib- und naturhafteren Grundschichten eine Fülle von Tanzmusik und Spielpraktiken in die Sphäre der Komposition; sie werden hier teils vergeistigt, teils als Gegengewicht zu Kontrapunkt und Etikette in mehrschichtige Werke eingegliedert. Die großen Regenerationsbewegungen seit Rousseau mit ihrer Rückwendung zu Grundschichten der Seele und Gesellschaft suchen auch die musikalischen Volkstraditionen neu zu beleben und transformieren sie gleichwohl weithin auf die Ebene der schriftlichen Aufzeichnung. Produktive Vertiefung führt zu fruchtbaren Leistungen, wie der Erneuerung archaischer Rezitationsmelodik durch Mussorgski, und im

<sup>45</sup> Vgl. z. B. *Europ. Volksges.* F 27 mit *Cantigas* S. 41, 49, 163, 345. Oder die Wandermelodie, die besonders als *Jakobston* bekannt ist (Erk-Böhme Nr. 2091) als Rahmensatz bei Neidhart, DTÖ XXXVII, 23 u. 40. Oder die zusammengesetzte Weihnachtsliedweise „*Magnum nomen Domini*“ (Erk-B. 1933).

<sup>46</sup> S. das folgende Referat meines Mitarbeiters Dr. Salmen, S. 187 ff.

<sup>47</sup> Vgl. Dt. Vldr. III, S. 123 ff.

<sup>48</sup> Wiora, *Europ. Volksmusik u. abendl. Tonkunst*, 1954, Kap. 2.

Zeitalter Bartóks zum Typus jenes Komponisten, der alte Volkstraditionen wissenschaftlich studiert und schöpferisch aus ihnen seine Tonsprache entwickelt. Wie will die Geschichtsforschung diese Wirkungszusammenhänge erkennen, wenn sie die Volkstraditionen aus ihrem Quellenschatz ausschließt?

### 7. Musikalische Volks- und Völkerkunde oder erweiterte Musikgeschichte?

Von verschiedenen Seiten her haben sich Ansätze zur historischen Untersuchung der Volkstraditionen gebildet, so in der völkerkundlichen und im unverwässerten Sinne vergleichenden Musikforschung (zumal im Berliner Kreis: Stumpf, von Hornbostel, Sachs, Schünemann, Lachmann, Schneider u. a.), so in der Musikgeschichte einzelner Länder (in Spanien besonders Anglès, in Ungarn Bartók, Kodály, Szabolsci, Bartha u. a.), so in der Volksliedforschung (Tiersot, H. J. Moser, Müller-Blattau, K. Huber, das Deutsche Volksliedarchiv und andere). Grundsätzlich hat besonders G. Schünemann auf die *Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte* hingewiesen und angeregt, „Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Studium außereuropäischer Musikübung zur Lösung alter Probleme der Musikgeschichte auszunutzen“<sup>49</sup>. Wie wenig aber sind diese Ansätze von der Musikgeschichte aufgenommen und entwickelt worden, und wie viele Forscher sind an ihnen vorübergegangen! Beispielsweise mußte zehn Jahre nach Hornbostels bedeutsamem Kongreßvortrag über die außereuropäische Mehrstimmigkeit R. von Ficker feststellen: „Es gehört zu den unerschütterlichen Axiomen musikgeschichtlicher Betrachtung die Meinung, daß vor den Anfängen der Mehrstimmigkeit im mittelalterlichen Organum nur einstimmige, melodische Musik existiert habe“<sup>50</sup>. Noch heute lebt diese Vorstellung vom allgemeinen Unisono vor dem Mittelalter weiter.

Die eigentliche Aufgabe ist nicht „Synthese“ zwischen Musikgeschichte und Musikalischer Volks- und Völkerkunde, sondern Einbeziehung der Traditionen in den Quellenschatz der Musikgeschichte. Derartige Forschungszweige unterscheiden sich wesensgemäß nicht in ihren Quellen, sondern in ihren konstitutiven Themen. Zum Beispiel studieren sowohl Volkskundler wie Rechtshistoriker die Überlebsel alter Rechtsbräuche, aber in verschiedener Richtung. Ebenso steht es innerhalb der Musikwissenschaft. Als Volkskundler untersucht man die Traditionen auf Wesen, Werden und Gegenwart der Volksmusik, als Musikhistoriker befragt man sie daraufhin, was sich für die Geschichte der Mehrstimmigkeit, der Rhythmik, der Gattungen, kurz: der Musik überhaupt aus ihnen lernen läßt.

Es ist darum kein Übergang in einen anderen Forschungszweig, wenn die Musikgeschichte ihren Quellenbestand durch die ungeschriebenen Traditionen erweitert. Sie verliert sich damit nicht in Nebengebiete, sondern bringt sich in den Stand, Aufgaben zu erfüllen, denen sie nicht aus dem Wege gehen darf und die sie mit schriftlichen Quellen allein nicht zu bewältigen vermag. Sie entfernt sich nicht von ihrem Wesen, sondern entfaltet es.

#### Quellennachweise zu den Melodiebeispielen

I. 1. Drüner, a. a. O. S. 14\*. — 2. DTÖ IX, 1, S. 172a. — 3. ed. Scheurleer, 1889, 154. — 4. Bäumker, a. a. O. I Nr. 220, III. — 5. A. Hartmann u. H. Abele, *Vldr. In Bayern*... gesammelt, 1884, S. 216. —

<sup>49</sup> AfMw II, 1919, S. 194.

<sup>50</sup> Jb. Peters 1929, S. 21.

6. L. Pinck, *Das Odilienlied in Lothringen* in Arch. f. Elsäss. Kirchengesch. VIII (1933), 302–7. Ps. 92. — 8. Drüner, a. a. O. S. 12<sup>n</sup>. — 9. DTÖ IX, 1, S. 161b. — 10. Drüner, a. a. O. S. 25<sup>n</sup>. — 11. Berlin Cod. germ. 8<sup>o</sup> 190, Bl. 104b. — 12. ib., Bl. 106b.

II. 1. ed. Vat. (vgl. auch Gevaert, *La melopée antique* . . ., 1895, Thème 8.) — 2. Pinck, Verkl. Weisen IV, 1939, 279. — 3. Aufz. von F. Arnold 1860. Friedländer, 100 Vldr., 1886, Nr. 29. — 4. Fl. van Duyse, *Het oude nederl. lied* II, 1905, Nr. 373.

III. 1a. Hs. Stadtbibl. Straßburg B 121, 4<sup>o</sup> (1870 verbrannt), Abschr. Dt. Vld. Archiv Ma 1204. — 1b. Gottscheer Vldr (= Landsch. Vldr. H. 24), 1930, 89. — 1c. Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland* II 1886, S. 35. — 2a. V. Stoïn, *Ot Timok do Vita*, 1928, Nr. 3294. — 2b. Dt. Volkstänze, hrsg. von O. Fladerer, H. 5/6, 1930, 12. — 2c. GA Serie 14, S. 120. — 3a. *Augsburger Tafelkonfekt*, RD 2, S. 132. — 3b. D. dt. Vld. 30, 7 (1928). — 3c. GA Serie 1, 1, S. 54. Scherzo T. 7–14.

IV. 1a. Brailoiu, Coll. univ., 8 II b. — 1b. Hs. Basel B XI 8, Handschin in Fs. f. K. Nef, 1933, nach S. 128, VI. — 1c. O. Drinkwelder, *Ein dt. Sequentiar d. 12. Jhs.*, 1914, S. 15. — 2a. Faks. bei A. Hübner, a. a. O. — 2b. Wolfenbüttel Helmst. 1099; F. Ludwig in Adler, Hdb. d. Mg.<sup>1</sup>, S. 213. — 2c. ed Anglès Nr. 200, S. 221.

## MARIUS SCHNEIDER / BARCELONA

### Arabischer Einfluß in Spanien?

(Eine Kritik an der rein historizistischen Kriterienbildung)

#### I.

Die von J. Ribera und G. Farmer aufgestellte These vom Einfluß der „arabischen“ Musik auf Spanien ist von den Musikhistorikern in sehr verschiedener Weise bewertet worden. Aber niemand ist bei der Beurteilung dieser These auf das Fehlen der spezifisch musikethnologischen und musikphänomenologischen Kriterien aufmerksam geworden. Die historische Tatsache, daß unzählige Elemente aus der sogenannten „arabischen“ Kultur nach Spanien gekommen sind, verleitet viele Forscher zu dem einfachen Analogieschluß, daß die spanische Musik des Mittelalters ebenfalls dem „arabischen“ Einfluß unterworfen gewesen sein muß. Dementsprechend wurde auch das spärliche Quellenmaterial interpretiert. Man übersah dabei, daß 1. Melodien keineswegs so leicht wandern wie viele andere Kulturelemente und 2. daß der Begriff „arabisch“ (ebenso rassistisch wie kulturell) viel zu unbestimmt war, um diesen Einfluß klar umreißen zu können.

Melodien wandern nicht so leicht von einer Rasse oder einer Kultur zur anderen, wie das etwa bei bestimmten Konstruktionsverfahren oder Teppichmustern der Fall ist. Die Musik ist viel stärker an feste rassische oder kulturelle Faktoren gebunden und daher viel schwerer übertragbar. Dazu kommt noch, daß man bei der angeblichen schnellen Übernahme „arabischer“ Melodien noch nicht einmal über eine Notenschrift verfügte, sondern ausschließlich auf die Weitergabe von Ohr zu Ohr angewiesen war. Der rein experimentelle Befund ist folgender: Ein Lied kann wohl von irgendeinem fremden Künstler, von einem Araber, Chinesen oder Neger, in einer europäischen Großstadt mit großem Beifall gesungen werden; aber damit ist keinesweg