

Historische Musikwissenschaft

Gegenstand – Geschichte – Methodik

Herausgegeben von Frank Hentschel

Laaber

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de/>> abrufbar.

© 2019 by Laaber-Verlag, Laaber. Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Verlages
Umschlaggestaltung: Susanne Böhm, Laaber-Verlag
Satz: Dominik Walter, Laaber-Verlag
ISBN 978-3-89007-722-2
www.laaber-verlag.de

Inhalt

Einleitung	9
<i>Von Frank Hentschel</i>	
Teil I: Der Gegenstand aus drei Perspektiven	
Die Perspektive der Selektion: Welche Arten von Musik behandelt die Historische Musikwissenschaft?	19
<i>Von Frank Hentschel und Gregor Herzfeld</i>	
Die geographische Perspektive: Auf welche Räume richtet sich die Historische Musikwissenschaft?	35
<i>Von Judith I. Haug</i>	
Die terminologische Perspektive: Welcher Musikbegriff liegt der Historischen Musikwissenschaft zugrunde?	48
<i>Von Frank Hentschel, Gerd Grupe und Bettina Schlüter</i>	
Teil II: Aspekte der Fachgeschichte	
Musikgeschichtsschreibung im Wandel der Zeit	75
<i>Von Frank Hentschel und Burkhard Meischein</i>	
Musikgeschichte als Fortschritts- und Emanzipationserzählung	94
<i>Von Frank Hentschel</i>	
Biographik	107
<i>Von Melanie Unseld</i>	

Konvergenz – Karriere – Kontinuität: Historische Musikwissenschaft im ›Dritten Reich‹ Von Friedrich Geiger	116
Zeugnisse nationaler Größe. Musikwissenschaftliche Denkmal- und Gesamtausgaben in Deutschland Von Michael Custodis	131
Marxistische Musikgeschichtsschreibung Von Andreas Domann	142
New Musicology Von Andreas Domann	155
Historische Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft Von Melanie Unseld	170
Musikanthropologische Historiographie. Die jüngere Vergangenheit als Gegenstand historischer Musikforschung Von Martin Greve	183
 Teil III: Einblicke in aktuelle Methoden- und Problemdiskussionen	
Wertung und historische Wahrheit in wissenschaftlicher Geschichtsschreibung Von Aviezer Tucker	199
Ästhetische Wertung Von Frank Hentschel	217
Musikgeschichte und Werkanalyse: getrennte Welten oder zwei Seiten einer Medaille? Von Stefan Keym	230

Inhalt	7
Musikalische Form und kulturelle Bedeutung: Eine Einführung <i>Von Lawrence Kramer</i>	243
Musikalische Hermeneutik <i>Von Constantin Floros</i>	256
Emotionsgeschichte <i>Von Marie Louise Herzfeld-Schild</i>	273
Quellenprobleme der performativen Kulturpraxis ›Musik‹ <i>Von Albrecht Riethmüller, Matteo Nanni, Thomas Betzwieser und Klaus Frierer</i>	284
Interpretations- und Performanceanalyse <i>Von Peter Moormann</i>	308
Interdisziplinarität <i>Von Marie Louise Herzfeld-Schild</i>	320
Musikwissenschaft und Digital Humanities <i>Von Peter Stadler</i>	330
Anwendung von Methoden aus der Systematischen Musikwissenschaft <i>Von Joshua Albrecht</i>	340
Anhang	
Glossar	352
Literaturverzeichnis	367
Register	398

Historikers zu beschränken (was in der Musikgeschichtsschreibung implizit häufiger geschehen ist, als man denken sollte), ist daher kein gutes Rezept. Jede Frage, die aus welchen Gründen auch immer von Interesse scheint und mit Musik im weitesten Sinne des Wortes zusammenhängt oder -hing, lässt sich musikhistorisch erforschen. Dabei kann (und ich meine: sollte) durchaus auch der gesamte Bereich dessen, was einmal unter einen Musikbegriff fiel oder mit ihm assoziiert war, Gegenstand der Untersuchungen sein.



M. Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 7–30.

F. Hentschel, *The Sensuous Music Aesthetics of the Middle Ages: the Cases of Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo*, in: *Plain-song & Medieval Music* 20 (2011), S. 1–29.

A. Riethmüller, *Fremdsprache Musik*, in: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 23–35.

2. Der Begriff ›Musik‹ in interkultureller Perspektive

Von Gerd Grupe

Laut der für den deutschsprachigen Raum maßgeblichen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) ist es der (westlichen) Musikwissenschaft bis heute nicht gelungen, sich auf eine allgemein anerkannte Definition von Musik zu verständigen: »Es gibt trotz der zahlreichen Versuche in der Geschichte, einen allgemeinen und grundlegenden Begriff von Musik begrifflich zu fassen, bis zur Gegenwart keine gültige Definition.«¹² Obwohl das Bild sicherlich noch komplexer wird, wenn man auch andere Kulturen und ihre musikbezogenen Auffassungen einbezieht, ist dies aber

¹² H. Hüschen / SL, *Musiké – musica – Musik, II. Definitionen*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, begründet von F. Blume, 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von L. Finscher, Bd. 6 (Sachteil), Kassel u. a. 1997, Sp. 1197–1202, hier Sp. 1197.

mittlerweile doch als notwendig erkannt worden,¹³ denn aus einer solchen interkulturellen Perspektive können sich Einsichten ergeben, die uns bei einer Beschränkung auf nur eine bestimmte, kulturell gebundene Form von Musik entgehen würden.

a) *Was ist Musik – und was nicht?*

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass nicht in allen Musikkulturen abstrakte Begriffe für ›Musik‹ existieren. In vielen Fällen findet man stattdessen Bezeichnungen für konkrete Genres oder Repertoires.¹⁴ Auch eine isolierte Betrachtung von Musik im Sinne einer Abgrenzung z. B. von anderen Künsten ist nicht überall üblich. In manchen Bantu-Sprachen bezeichnet der Begriff ›ngoma‹ nicht nur bestimmte Trommeln, sondern auch Musik und Tanz. Ähnliches findet man gerade in afrikanischen Musiktraditionen sehr häufig. Bei den Aka-Pygmäen bezeichnet ›bòndó‹¹⁵ sowohl eine magische Handlung vor dem Aufbruch zu einer Jagd wie auch den zugehörigen Tanz sowie das polyrhythmische Pattern, das diesen begleitet.¹⁶

Für ›uns‹ besonders überraschend sind Einordnungen, die aus unserer Sicht eindeutig musikalische Praktiken zu ›Nicht-Musik‹ erklären. Prägnante Beispiele sind der Gebetsruf (adān) und die Koranrezitation (tağwīd) im Islam. Beide haben deutlich melodische Züge. Ihre korrekte Ausführung bedarf einer langen Ausbildung und weist zumindest teilweise Parallelen zum klassischen arabischen Gesang mit seinen reichen Melismen und kunstvollen Mikrointervallen auf. Gläubige Muslime betrachten jedoch per definitionem weder den Gebetsruf noch die Koranrezitation als Musik, sondern als Teil der Religionsausübung. Da der orthodoxe Islam Musik generell skeptisch bis ablehnend gegenübersteht, kommt es nicht in Frage, solche zentralen Bestandteile der religiösen Praxis mit der Kategorie

¹³ Vgl. C. Kaden, *Was ist Musik? Eine interkulturelle Perspektive*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von M. Calella und N. Urbanek, Stuttgart 2013, S. 3–25.

¹⁴ Vgl. z. B. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge / New York 1991, S. 287.

¹⁵ Hier und im Folgenden bezeichnet bei Wörtern aus Tonsprachen ein ` einen Tiefton, ein ´ einen Hochton. Ein Tiefton wird allerdings je nach Sprache nicht in allen Fällen ausdrücklich notiert.

¹⁶ Arom, *African Polyphony* (wie Anm. 14), S. 29.

›Musik‹ in Verbindung zu bringen, die man eher mit sinnlichen, von der Hinwendung zu Allah ablenkenden Reizen assoziiert.¹⁷

Ein Phänomen, das leicht zu Fehlinterpretationen führen kann, ist das sogenannte Sprechspielen. Damit ist die Wiedergabe gesprochener Sprache auf Musikinstrumenten gemeint, beispielsweise auf sogenannten Sprechtrommeln oder auch auf anderen Instrumenten. Voraussetzung dafür ist, dass es sich bei der betreffenden Sprache um eine Tonsprache handelt, also eine, bei der die Intonation der einzelnen Silben ein bedeutungstragendes Element darstellt. Während im Deutschen allein durch die Satzmelodie die Bedeutung eines Satzes – ohne sonstige Veränderungen z. B. in der Wortfolge – von einer Aussage bzw. Feststellung zu einer Frage gemacht werden kann, indem man am Satzende die Stimme hebt, kann sich bei Tonsprachen bereits auf der Ebene einzelner Wörter deren Bedeutung ändern, je nachdem wie die einzelnen Silben intoniert werden. Dies gilt für verschiedenste asiatische (z. B. Mandarin, Thai, Vietnamesisch) und afrikanische Sprachen (darunter zahlreiche Bantusprachen). Im chiShona, das von den Shona, der Bevölkerungsmehrheit in Zimbabwe, gesprochen wird, bedeutet ›kupá‹ ›geben‹, ›kúpá‹ dagegen ›(Wasser) schöpfen‹; ›mbíra‹ ist ein Schliefer, ›mbira‹ ein Lamellophon; ›kuchera‹ bedeutet ›graben‹, ›kuchérá‹ ›Wasser zapfen‹; ›zaná‹ ist ein großes Kind, ›zana‹ ist das Zahlwort für ›hundert‹ usw. In einigen afrikanischen Kulturen mit solchen Tonsprachen, jedoch längst nicht in allen, findet man die Praxis, die daraus resultierende Sprachmelodie auf einem Musikinstrument wiederzugeben. Dieses sogenannte Sprechspielen ist nicht zu verwechseln mit einer Kodierung, wie sie beispielsweise im Morse-Alphabet oder bei auf Blechblasinstrumenten ausgeführten Signalen vorliegt, die man von der Jagd oder früher vom Militär kennt. Sofern man die Sprache beherrscht, die beim Sprechspielen auf einem Instrument wiedergegeben wird, kann man verstehen, was ›gesagt‹ wird. Typisch sind nur bestimmte Konventionen. Um zu vermeiden, dass die Tonfolgen einzelner Wörter mit denen anderer verwechselt werden könnten, formuliert man deshalb lieber ganze Sätze oder verwendet feststehende Redewendungen und Sprichwörter. Ein typisches Anwendungsgebiet sind dementsprechend auch Lobpreisungen auf hochgestellte Persön-

¹⁷ L. I. al Faruqi, *Music, Musicians, and Muslim Law*, in: *Asian Music* 17/1 (1985), S. 3–36.

lichkeiten oder auf Gottheiten wie die oríki-Preisgedichte bei den Yoruba, die auf dùndún-Sprechtrummeln, insbesondere der Sanduhrtrummel iyáálú ausgeführt werden.¹⁸ Die eigentliche Sprechtrummel kann durchaus mit anderen Trommeln kombiniert auftreten. Für einen Außenstehenden ist dabei nicht ohne weiteres erkennbar, dass es sich nicht um eine rein musikalische Darbietung handelt. Dies gilt übrigens auch für popularmusikalische Kontexte, in denen manchmal eine Sprechtrummel verwendet wird wie in der nigerianischen Jùjù-Musik. Da es sich offenkundig um ein Musikinstrument handelt – es könnte auch ein Blasinstrument oder ein Xylophon sein, denn auch diese können ›sprechen‹ – könnte man das Klangresultat für ›Musik‹ halten. Dies ist aber nicht der Fall: Das Instrument wird zur Erzeugung von Sprache eingesetzt. Sofern weitere Instrumente beteiligt sind, spielen diese in der Tat musikalische Patterns als Hintergrund und Begleitung des ›sprechenden‹ Hauptinstruments.

Ein weiteres Beispiel für mögliche Missverständnisse hinsichtlich des vermeintlich musikalischen Charakters der Darbietung ist der Einsatz von Gegenständen, die man auch als Musikinstrumente nutzen kann, die in diesem Fall aber dazu dienen, Geisterstimmen zu erzeugen. Bei den Dan (Elfenbeinküste) unterscheidet man Gesichts- oder Körpermasken von sogenannten ›nackten‹ Masken. Dabei handelt es sich um Stimmmasken, also eine gezielte Veränderung des Klangs der menschlichen Stimme, die dadurch für Nicht-Initiierte zu Geisterstimmen werden, beispielsweise mittels Hineinsingen oder -sprechen in Röhren. ›Nackt‹ sind sie insofern, als sie keiner Maskierung im Sinne einer Verkleidung bedürfen und ohnehin unsichtbar bleiben. Solche Klänge treten oft in Kombination mit Klangerzeugern wie Schwirrhölzern oder anderen passenden Utensilien auf, die dann ebenfalls übernatürliche Klänge erzeugen, keine Musik.¹⁹

Wir sprechen zwar manchmal von Vogel-›Gesang‹ und auch europäische Komponisten, insbesondere Olivier Messiaen, haben sich davon inspirieren lassen. Bei dem im Regenwald von Papua-Neuguinea lebenden Volk der Kaluli geht man aber noch einen Schritt weiter. Der melodische

¹⁸ A. Euba, *Yoruba Drumming. The Dùndún Tradition*, Bayreuth / Lagos 1990.

¹⁹ Vgl. LP *Masques Dan*, Ocora OCR 52, aufgenommen und kommentiert von Hugo Zemp (1971).

Anteil von Gesängen wird dort als der ›natürliche‹, ›äußere‹ angesehen, den man von Vögeln übernimmt, während der Gesangstext als das ›innere‹ Produkt menschlicher Kultur gilt.²⁰ Für die Beurteilung der vokalen Qualitäten des menschlichen Gesangs werden bestimmte Vögel als Maßstab herangezogen, deren Klang als besonders anstrebenswert geschätzt wird.²¹ Die Menschen erzeugen / singen zwar die Musik, die eigentlichen Urheber sind jedoch maßgeblich Vögel: »These birds ›originate‹ song [...]. They give song to the Kaluli, but the Kaluli themselves shape (code and perform) that which they hear.«²²

Immerhin erwarten wir bei Musik, dass man sie auch hören kann.²³ Zwar gibt es auch bei uns die Möglichkeit, sich bereits Gehörtes später nochmals mental in Erinnerung zu rufen oder sich auf Basis der Erfahrung mit Notenschrift aus dem Notenbild eine ungefähre Vorstellung vom intendierten Klangbild abzuleiten. Dies würden wir aber nicht als tatsächliche Aufführung der betreffenden Musik betrachten. Es gibt jedoch Fälle, wo die Musik wirklich nur gedacht wird wie z. B. im Fall tibetischer Mönche, bei denen Vokal- und Instrumentalklänge entweder tatsächlich hörbar oder nur mental erzeugt sein können.²⁴ Auf Vanuatu (Melanesien) gibt es Gesänge, die nur im Kopf desjenigen existieren, der einen bestimmten Tanz leitet. Niemand hört diese Melodie und es braucht einen Gehilfen, der den Tänzern den Wechsel von Tanzschritten signalisieren muss.²⁵

b) Wie universell sind grundlegende musikbezogene Konzepte?

Was im Zusammenhang mit Musik und speziell bezüglich der Beschaffenheit von Tonsystemen als ›natürlich‹ anzusehen ist, wurde in der europäischen Musikforschung bereits im 19. Jahrhundert hinterfragt. Alexander

²⁰ S. Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia²1990, S. 165.

²¹ Ebd., S. 178.

²² Ebd., S. 82.

²³ [Dass dies im Mittelalter nicht immer so war, wurde im vorigen Abschnitt angerissen, S. 54f.](#)

²⁴ T. Ellingson, *The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*, PhD Diss., University of Wisconsin-Madison 1979, S. 363–366.

²⁵ R. Ammann, *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*, Berlin / Münster / Zürich 2012, S. 43f.

John Ellis hat die ›Natürlichkeit‹ von Skalen in Zweifel gezogen und sie als »diverse, very artificial, and very capricious« bezeichnet.²⁶ Die Idee, ein Tonsystem beispielsweise aus akustischen Prinzipien wie der Obertonreihe oder aus möglichst einfachen Zahlenverhältnissen bei der Saitenteilung herzuleiten, steht in Kontrast zu äquidistanten Oktavteilungen in z. B. fünf oder sieben gleich große Intervallschritte, wie sie uns u. a. aus manchen afrikanischen und asiatischen Musiktraditionen bekannt sind, oder auch zu noch ganz anderen Prinzipien der Konstruktion eines Tonvorrats wie beispielsweise im javanischen pélog.²⁷ Ein kulturübergreifender Blick bestätigt also Ellis' Auffassung von der generellen Künstlichkeit aller Tonsysteme.

Auch über die Sprache vermittelte, scheinbar grundlegende Vorstellungen über musikalische Parameter erweisen sich bei einem solchen erweiterten Blickwinkel als keineswegs universell. Wenn wir für den Aspekt, den wir Ton›höhe‹ nennen, ein vertikales Raummodell zugrunde legen, so findet man in anderen Sprachen gänzlich andere Konzepte²⁸ wie etwa das der Größe, also ›kleine‹ (d. h. hohe) und ›große‹ (tiefe) Töne wie im Javanischen, im chiShona sowie in mehreren anderen afrikanischen Sprachen, oder das der Dicke wie im Farsi und im Türkischen, die zwischen ›dünnen‹ (hohen) und ›dicken‹ (tiefen) Tönen unterscheiden. Töne können auch ›leicht‹ (hoch) oder ›schwer‹ (tief) sein wie bei den Kpelle in Liberia, ›jung‹ (hoch) und ›alt‹ (tief) wie bei den Suyá in Amazonien oder ›schwach‹ und ›stark‹ wie bei den zentralafrikanischen baShi. Da wo doch ein Höhenmodell vorkommt, kann es unserer Vorstellung diametral entgegengesetzt sein: Mande-Musiker in Westafrika nennen hohe Töne ›tief‹ und umgekehrt, ebenso werden absteigende Melodien als ›aufsteigend‹ und umgekehrt bezeichnet.²⁹

²⁶ A. J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, in: *Journal of the Society of Arts* 33/1688 (1885), S. 485–527, hier S. 526.

²⁷ R. Vetter, *A Retrospect on a Century of Gamelan Tone Measurements*, in: *Ethnomusicology* 33/2 (1989), S. 217–228.

²⁸ Vgl. Arom, *African Polyphony* (wie Anm. 14), S. 23; S. Shayan / O. Ozturk / M. A. Sicoli, *The Thickness of Pitch: Crossmodal Metaphors in Farsi, Turkish, and Zapotec*, in: *Senses & Society* 6/1 (2011), S. 96–105; Z. Eitan / R. Timmers, *Beethoven's Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context*, in: *Cognition* 114 (2010), S. 405–422.

²⁹ E. Charry, *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago / London 2000, S. 325f.

Wie wohl nicht anders zu erwarten, sind auch klangästhetische Prinzipien relativ. Balinesische Gamelan-Instrumente sind häufig paarweise so gestimmt, dass sich erwünschte Schwebungen zwischen ihnen ergeben.³⁰ Auch die Nutzung von geräuschhaften Klängen, wie sie in der europäischen ›Kunstmusik‹ des 20. Jahrhunderts namentlich Edgard Varèse vorangetrieben hat, ist in zahlreichen Musikkulturen der Welt anzutreffen. Dazu kommen nicht nur entsprechende Idiophone wie Rasseln etc. zum Einsatz, oft färbt man auch gezielt Instrumentalklänge durch Geräuschanteile und zieht das Resultat dem ›reinen‹ Klang vor. Bei den dazu eingesetzten Gegenständen kann es sich um zusätzlich angebrachte Rasselkörper an Trommeln (z. B. an der westafrikanischen jembe³¹) oder Lamellophonen (z. B. an der mbira dzavadzimu der Shona in Zimbabwe³²) oder auch um die Verwendung sogenannter Mirlitons handeln. Das sind kleine Membrane, die in den Korpus von Instrumenten eingefügt sind und mitschwingen, sobald ein Ton erzeugt wird. Zu finden sind sie beispielsweise in den Kalebassenresonatoren von bala-Xylophonen in Westafrika oder in chinesischen dizi-Flöten.³³ Eine sehr subtile Modifikation des Klangs erreicht man bei indischen Langhalslauten wie der sitār durch eine spezielle Form des Stegs (javārī).³⁴

c) *Wie verstehtigt man sich über Musik?*

Auf den amerikanischen Musikwissenschaftler Charles Seeger geht die Unterscheidung zwischen zwei möglichen Diskursebenen (»two modes of discourse«) zurück, wenn es um Musik geht: Man kann über Musik sprechen oder unmittelbar musikalisch kommunizieren.³⁵ Diese Unterscheidung ist vor allem deswegen für die Erforschung der Musikkulturen der Welt relevant, weil man es hier mit einem Kontinuum zu tun hat. An einem Ende stehen

³⁰ M. B. Bakan, *World Music: Traditions and Transformations*, New York ²2012, S. 94.

³¹ R. Polak, *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt*, Berlin 2004, S. 35.

³² G. Grupe, *Die Kunst des Mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*, Tutzing 2004, S. 8.

³³ Vgl. N. Beyer, *Mirliton*, in: *MGG* (wie Anm. 12), Sp. 319–322.

³⁴ A. Miner, *Sitār*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart, begründet von F. Blume, 2., neubearbeitete Ausgabe*, hg. von L. Finscher, Bd. 8 (Sachteil), Kassel u. a. 1998, Sp. 1495–1506, hier Sp. 1496.

³⁵ Vgl. M. Hood, *The Ethnomusicologist*, New York / San Francisco 1971, S. 20.

Traditionen mit einer expliziten, d. h. verbal formulierten Musiktheorie, am anderen stehen Traditionen, in denen musikalische Konzepte zu mehr oder weniger großen Teilen ausschließlich als implizites Wissen (*tacit knowledge*) vorliegen. Letzteres heißt jedoch keineswegs, dass es nicht sehr konkrete, und in sich konsistente Prinzipien gäbe, wie Musik gestaltet sein soll: »All ethnic music [...] displays a systematic organisation. It has a grammar, just like a language, and is thus governed by rules which underlie a theory, even if the latter is almost always implicit.«³⁶ Dazwischen liegen solche Fälle, bei denen man es mit metaphorischen Ausdrucksweisen über musikalische Sachverhalte zu tun hat, die erst als musikbezogene Konzepte erkannt und entschlüsselt werden müssen.³⁷ All das hat nichts mit irgendeiner Wertung zu tun, sondern verweist auf die methodischen Herausforderungen bei der Erforschung von Musiken. Um beispielsweise Probleme zu vermeiden, die dadurch entstehen können, dass Musiker nicht gewohnt sind, bestimmte musikalische Fragen verbal zu erörtern, wählt man in der Ethnomusikologie in solchen Situationen oft die Strategie des Erlernens der zu untersuchenden Musik.³⁸

Als Fazit lässt sich sagen, dass dies alles die in der Ethnomusikologie seit Jahrzehnten vertretene Auffassung stützt, Musik sei keineswegs eine universelle Sprache, die jeder versteht. Musik – wie auch immer konzipiert und definiert – ist sehr wohl ein Phänomen, das in allen menschlichen Gemeinschaften anzutreffen ist. Um sie jedoch zu verstehen, d. h. ihre Prinzipien und Bedeutungen aus der Sicht der betreffenden Kultur nachvollziehen zu können, bedarf es fundierter Informationen auf der Basis solider Forschung.



B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, Urbana / Chicago / Springfield ³2015.

T. Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York 2014.

H. Stobart (Hg.), *The New (Ethno)Musicologies*, Lanham 2008.

³⁶ Arom, *African Polyphony* (wie Anm. 14), S. XX.

³⁷ Vgl. H. Zemp, *Aspects of Are'are Musical Theory*, in: *Ethnomusicology* 23/1 (1979), S. 6–48; *Feld, Sound* (wie Anm. 20).

³⁸ J. Baily, *Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology*, in: »Lux Orientes«. *Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung*, hg. von K. W. Niemöller, U. Pätzold und K. Chung, Kassel 1995, S. 331–347.