

Cultural and Historical Aspects of Musical Terminology

Hans Heinrich Eggebrecht, Chairman	
Ian Bent	Albrecht Riethmüller, Reporter
Reinhold Brinkmann	Jürg Stenzl
F. Alberto Gallo	Trần Văn Khê
Karl Geiringer	Walter Wiora

Zur Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter

Hans Heinrich Eggebrecht

Wo auch immer im Bereich der Musik (im umgangssprachlich weitesten Sinne dieses Wortes) ein Gegenstand, eine Sache, ein Sachverhalt (überhaupt „etwas“) durch ein Wort bezeichnet wird, liegt ein Akt des Benennens vor, der ein Begreifen ist in dem Sinne, daß das bezeichnende Wort zugleich eine Vorstellung, einen Begriff des Gegenstandes zur Sprache bringt. Daher gilt für die Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter, daß sie nicht nur nach ihrer Verwendungsweise, ihrer Bedeutung (also nach dem, was sie bezeichnen) befragt werden können, sondern daß sie als Bezeichnungen von Sachen zugleich deren Vorstellung (Auffassung, „Begriffensweise“) bekunden. Und so auch dokumentiert sich in der Geschichte der Bezeichnungsgelände der auf Musik gerichteten Wörter zugleich „Begriffsgeschichte“, Geschichte von Vorstellungen und Begriffsweisen, ein in den Beziehungen zwischen Begriff und Sache sich widerspiegelndes Auffassen und Denken.

Ich möchte behaupten, daß dieser Grundgedanke des seit 1972 erscheinenden *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* (auf den die bisher als begriffsgeschichtliche Monographien bearbeiteten musikalischen Termini in mannigfacher Weise positiv reagierten, – man vergleiche hier das Referat von Alberto Gallo) überall und zu allen Zeiten für die auf Musik gerichteten Wörter gilt*.

Wohl aber sind die *Begriffensformen*, die aus den Benennungsakten (der Zuordnungsprozessen von Sache und Wort und deren Geschichte) ablesbar sind, von unterschiedlicher Art. Und vielleicht ist es möglich, diese Unterschiede herauszuarbeiten und weltweit zu systematisieren und somit einen Schlüssel zu finden für das kulturell, geschichtlich und gesellschaftlich verschiedenartige Begreifen von Musik im Sinne einer „Erhellung von Denkstrukturen“ (R. Brinkmann), soweit sich das Begreifen in Benennungen abspielt.

Dies erfordert eine umfangreiche Arbeit und Zusammenarbeit. In meinem Text soll in einem Ansatz zunächst nur die Fragestellung selbst erprobt werden, und zwar ausschließlich anhand der für dieses Panel vorgelegten (unabhängig von einander entstandenen) Texte und in der Hoffnung, hiermit für unser Gespräch einen Faden zu finden.

Zu unterscheiden sind zunächst (wie es Jürg Stenzl thematisiert) die musikalische „Terminologie“ und die auf Musik gerichteten Wörter, die keine Termini sind, sondern „Wörter“, „Ausdrücke“, „Benennungen“, „Namen“.

Musikalische Terminologie ist die musikalische Fachsprache. Und Voraussetzung dafür, daß ein Wort zum musikalischen Terminus wird, ist, daß es das Fach (die Disziplin) Musik gibt, einen

* In meiner *brief description* zu diesem Panel habe ich den Begriff „Musikalische Terminologie“ (wie er dem für die europäische Begriffssprache konzipierten *Handwörterbuch* zugrundeliegt) nur deshalb so weit gefaßt („im weitesten Sinne das sprachliche Bezeichnen musikalischer Sachen und Sachverhalte...“), um den Titel des Panels (der nicht von mir stammt) auf die von ihm gemeinte übereuropäische Fragestellung zu beziehen. Was mich betrifft, so kann ich hier nur eine schon mehrfach von mir vorgebrachte Auffassung wiederholen: nämlich daß es mir schwerfällt, z.B. das Begriffswort Musik außereuropäisch anzuwenden, obwohl ich weiß, daß dies unvermeidbar ist.

„abgegrenzten spezifischen Bereich Musik“ (Stenzl), in welchem das Wort als Fachwort fungiert (oder den es als Fachwort zu konstituieren hilft). Dies setzt in der Struktur der Kultur eine distanzierte, reflektierende, erkenntnisgesteuerte Haltung gegenüber der Musik voraus, die es zur Folge hat, daß im Benennungsakt der Sache das Begreifen tendenziell abstrahierender, theoretisierender, systematisierender Art ist. Ein Paradigma hierfür bildet die griechische Musikterminologie in ihrem Entstehungsprozeß, wobei Albrecht Riethmüller den „Gefüge“-Aspekt betont („die systematische Aufeinanderbezogenheit der Termini“) und zugleich als Begreifens-Aspekt den sprachbegrifflichen Anknüpfungsbezug der Termini an vorterminologische musikalische Grundbegriffe (z.B. Bewegung, Zeit; Stimme, Ton), wodurch die Termini befähigt sind, die grundbegrifflich erfaßte Wirklichkeit (da sie es ist, auf die sie sich richten) kategorial zu ordnen und zur Wissenschaft zu spezifizieren.

Wo aber – als anderes Extrem – die Musik unmittelbar (als ein Stück unreflektierter „Natur“) zur Lebenswirklichkeit einer Kultur gehört, also noch nicht zum Fach distanziert ist, gibt es keine Musikterminologie und bekunden die Benennungen tendenziell ein schlicht abbildendes und in den Lebenszusammenhang einordnendes, ein (nach Stenzl) wesenhaft handlungs- und funktionsbezogenes Begreifen. Kann dieses nun zwar nicht Gegenstand einer Wissenschaft der musikalischen Terminologie sein, so doch Gegenstand der Wissenschaft der auf Musik bezogenen Wörter, wie es Trần Văn Khê in bezug auf die asiatischen Länder expliziert und wobei, um die Begreifensformen näher aufzuschlüsseln, ebenfalls zu fragen wäre „warum?“, – z.B. *warum* hier ein dualistisches Denken vorherrscht und *warum* dabei die Benennungen weit^{hin} aus dem Gegensatzpaar weiblich/männlich gewählt wurden.

Doch auch innerhalb der musikalischen Terminologie oder besser gesagt: innerhalb einer Kultur (wie der europäischen), in der die Musik zum „Fach“ distanziert ist, gibt es viele Arten des Benennens zwischen den Extremen des theoretisch orientierten und des unreflektierten, handlungs- und funktionsbezogenen Begreifens.

Der extrem wissenschaftsterminologische Aspekt bekundet sich beispielsweise in dem bewußten Einhängen der musikalischen Fachsprache in andere Wissenschaftsterminologien, wie es Alberto Gallo im Blick auf die Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter zeigt. Die im Übernahme-, Ableitungs- und Übertragungsverfahren hier weithin beabsichtigten Gemeinsamkeiten der Terminologie (und der musikalischen Beschreibungssprache) bekunden eine Begreifensform, die darauf aus ist, die Musik (als Disziplin) in einen übergeordneten Wissenschaftszusammenhang zu stellen und zugleich – trotz aller Metaphorik (die auf Klangphänomene bezogenen Wörter sind wesenhaft metaphorischer Art) – ein theoretisiertes Verhältnis von Sprache und Musik sprachbezogen zur Terminologie zu bringen.

In bezug auf die Instrumentennamen, ihre Langlebigkeit, ihren Bedeutungswechsel, die scheinbare Willkür ihrer Zuordnungen, formuliert auch Karl Geiringer die in meinem Text thematisierte Frage: „Welche Denkweise liegt diesen Phänomenen zugrunde?“ Die mühevoll begriffsgeschichtliche Kleinarbeit, welche die Instrumentenbezeichnungen in jedem Einzelfalle erfordern, könnte wohl bestätigen, daß hier (wie etwa auch bei den Tanzbezeichnungen) im Prinzip keine wissenschaftliche Terminologie vorliegt, sondern eine in mannigfacher Weise naive, „sprachunkritische“ Begreifensform, die ihrerseits systematisierbar ist (man denke an die unterschiedlichen Begreifensformen z.B. bei Geige, Bauernleier, Saxophon, Piano, Hölzernes Gelächter usw.) und die sich von der Benennungsweise in „theoriellosen Kulturen“ vielleicht nicht wesentlich unterscheidet.

Gewiß ist die visuelle und die dualistische Benennungsweise, wie sie Trần Văn Khê für die asiatischen Länder konstatiert, eine auch in der europäischen Begriffssprache vorkommende Begreifensform, vielleicht aber mit dem Unterschied, daß sie dort wesenhaft ist, während das naive Benennen innerhalb einer musiktheoretisch geprägten Kultur einerseits vor dem Hintergrund und im System reflektierter Begriffsbildung fungiert und andererseits selbst in Systemzusammenhänge (Definitionen, Klassifikationen, Begriffsgeschichtsschreibung) gestellt wird.

Wiederum eine andere, von Reinhold Brinkmann beleuchtete Begreifensform bekundet sich in dem Begriffswort „Schlager“ und der mit ihm gesetzten Tendenz zu einer „verbalen Steigerungspyramide“, – ein „verwertungsorientiertes“ Begreifen, das die ökonomische Verwertungsfunktion der Sache spiegelt und nach einer „Verwertungsstrategie“ zu steuern versucht.

Die gegenseitige Übernahme, Übertragung und Durchdringung der auf Musik bezogenen Wörter der europäischen und außereuropäischen Kulturen, wie sie Walter Wiora feststellt und nach ihren Gegebenheiten und Möglichkeiten umgrenzt, ist nicht nur eine Notwendigkeit in bezug auf das

Erfassen interkultureller Aspekte, sondern auch möglich, wenn man bedenkt, in wie vielschichtiger Weise musikalische Begriffe auch innerhalb einer „theoretischen Kultur“ seit jeher zustande kamen. Doch sollten dabei zwei Momente beständig mitbedacht werden: das systematisierende Moment der Terminologie und das Moment des in allen Benennungen dokumentierten Begreifens durch Wörter, wobei das idiographisch erkundete Begreifen womöglich zu Begreifensformen systematisiert werden kann.

Musikterminologie und „Theorielose Musikkulturen“: Zum Verhältnis von musikalischen „Termini“ und musikalischen „Benennungen“

Jürg Stenzl

Ausgangspunkt der Arbeiten am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* ist Hans Heinrich Eggebrechts These, daß „musikalische Fachwörter im Denken und Sprechen über Musik von jeher eine maßgebende Rolle spielen“¹. Die von Wilhelm von Humboldt erstmals vorgenommene Scheidung in „wissenschaftlichen und redenden Gebrauch der Sprache“ bildet die Voraussetzung dafür, daß Eggebrecht in seiner These eine „Tätigkeit“ („Denken und Sprechen“) innerhalb eines spezifischen Bereichs („über Musik“) durch ein spezifisches Mittel („musikalische Fachwörter“) sprachlich abgrenzen kann. Dieser Tätigkeit wird – als Sinngebung der unternommenen wissenschaftlichen Arbeit – eine vorerst empirisch begründete Bedeutung zugeschrieben („maßgebende Rolle“).

Aufgabe musikterminologischer Arbeit ist es, die sich in der Zeit vollziehenden Veränderungen des sprachlichen Mittels (d. h. der musikalischen Fachwörter) aufzuschlüsseln: Einmal durch Einsicht in die Verbindungen zwischen den Verwendungen der Worte innerhalb des spezifischen Bereichs Musik mit der Verwendung der gleichen Worte außerhalb dieses Bereichs, welcher nach Eggebrecht ein (sprachliches) „Angebot“ darstellt, das in den spezifischen Bereich Musik „übertragen wird“. Diese „Übertragungen“ versteht Eggebrecht als einen „Begreifensprozeß“, als eine (auf Platons Sprachdiagnostik zurückgehende) Einsicht, wonach Wörter eine durch das Subjekt vermittelte Beziehung auf die Dinge darstellen, daß sie also „Begriff“ und nicht bloß „Abbild“ von den Dingen seien.

Innerhalb des abgegrenzten spezifischen Bereichs Musik sind die „Begriffswörter“ durch eine „Transformations“-Qualität ausgezeichnet; das von ihnen Gezeichnete ist selbst ein „Denken“, allerdings ein begriffsloses „Denken in Tönen“².

Im musik-„wissenschaftlichen Gebrauch der Rede“ erscheinen damit „musikalische Fachwörter“ als durch den spezifischen Bereich „Musik“ abgegrenzte Sprachmittel (übergeordnete Abgrenzung) und als „Begriffswörter“, verstanden als Mittel zur Transformation aus dem „essentiell begriffslosen Denken in Tönen auf die Ebene des Verbalen, des Denkens in Wörtern“³. Damit wären „Begriffswörter“ als Teilbereich der „musikalischen Fachwörter“ diesen untergeordnet, da es offensichtlich Verwendungsweisen „musikalischer Fachwörter“ gibt, bei denen dieser „Transformationscharakter“ der Fachwörter nicht vorhanden zu sein braucht (etwa – beispielsweise – in Hinweise- oder Aussagesätzen).

„Fachwörter“, „Termini (technici)“ sind mehrfach als solche bestimmt und von den „Wörtern“ abgehoben. 1) Im Unterschied zum durch ein Wort sprechend artikulierten, erschlossenen, „gebannten“ Ding, das durch dieses Wort von anderen, nicht oder anders benannten Dingen innerhalb eines bestimmten Kontextes als äußere Natur bestimmt ist, beruht der Terminus auf der (in der griechischen Antike erstmals formulierten) *Sprachkritik*: Sinn und Lautform des Wortes fallen nicht zusammen, sondern befinden sich in einem mobilen Spannungsverhältnis, dessen Mobilität geschichtlich ist. 2) Jeder (musikalische) Terminus grenzt (innerhalb der abgehobenen Musik) einen durch ihn definitiv fixierten Sachverhalt bereits als Element der Sprache ab und wird als hinsichtlich seiner

Bedeutung „normierte“ Sachverhaltsbezeichnung zur Diskussion von (musikalischen) Sachverhalten erst verfügbar. 3) Der „musikalische Terminus“ beruht auf der grundsätzlichen Möglichkeit einer Abgrenzung der „Musik“ als eigenem Bereich, damit auf der Abstraktionsfähigkeit, durch welche Verschiedenes als Einheit systematisiert wird (z. B. werden Gesang, Vers, Tanz und Instrumentalspiel im griechischen Begriff der *musikē* als Einheit verstanden).

Von „musikalischen Termini“ sollte demnach nur gesprochen werden, wenn folgende Voraussetzungen gegeben sind: a) *Sprachkritik* als Reflektieren des Verhältnisses zwischen Sinn und Lautgestalt: (aa) entweder im Sinne des vor, außer oder neben der Sprache gesetzten Denkens, bei dem der Sprache ein Mangel anhaftet: sprachphilosophische Positionen der Antike, oder (bb) als kritisches Verständnis von Sprache als stete Voraussetzung und besondere Gestalt der Erkenntnis, ohne die nichts wäre: W. von Humboldts Sprache als „intellektueller Naturinstinkt der Vernunft“. b) *Theoretische Einstellung* zur Welt, die – durch Abstraktion – das sich selber Erfahren zur Einsicht bringen kann und über pragmatisches Lebensverständnis hinaus Musik als reflektiv erfaßte abzugrenzen fähig ist.

Von „musikalischen Termini“ ist demnach nur innerhalb von „traditional-theoretischem“, „kritisches-theoretischem“ und „naiv“-theoretischem Musikverständnis“ (bei letzterem mit besonderen Einschränkungen, siehe unten) zu sprechen⁴; innerhalb des „pragmatischen Musikverhaltens“ gibt es keine „musikalischen Termini“.

Kulturen, deren Musikverhalten pragmatisch auf die unmittelbaren Bedürfnisse bezogen bleibt, sind „tief atheoretisch“⁵. Ihr Musikverständnis ist „vorwissenschaftlich“, Aussagen über Musik sind durch keine Theorie gerichtet. Damit sind auf „Musik“ bezogene Worte durch keine, der wissenschaftlichen Sprache alleine eigene „Terminologie“ vereinbart.

Dennoch werden musikalische Sachverhalte verbalisiert: Da sich die „theorielose“ Musikkultur alleine an der traditionellen Überlieferung als gesellschaftlicher Norm orientiert, ist die Verbalisierung dieser musikalischen Tradition notwendig; die Aufrechterhaltung der traditionellen Norm ist möglich, wenn das außerhalb dieser Norm Stehende als solches erkannt und verbal verworfen (ausgeschlossen) oder (handelnd) im Akkulturationsprozeß integriert werden kann. Dies schließt Wechsel und Erneuerungen innerhalb der musikalischen Tradition nicht aus.

Entscheidend ist, was für musikalische Sachverhalte überhaupt und auf welcher Ebene verbalisiert werden. Grundsätzlich sind Aussagen innerhalb „theorieloser Musikkulturen“ handlungsbezogen, die Sprache ist „Objektsprache“, mit welcher die Welt erschlossen, artikuliert und damit „gegliedert“ wird. Die Namensgebungen beispielsweise folgen einerseits vorfindlichen Abgrenzungen, setzen andererseits aber solche Grenzen. Eingeebnet wird das Sprachverhalten stets und ausschließlich im Vollzug des praktischen Handelns und Miteinanderlebens⁶. Was also verbalisiert wird und wie differenziert die Aussagen über Gegenstände und Sachverhalte in jedem konkreten Falle sind, ist einzig durch die pragmatisch-existentialen Bedürfnisse der jeweiligen Gesellschaft bedingt.

Zu den bisher im anthropologischen Schrifttum über Naturvölker Afrikas als verbalisiert explizit genannten musikalischen Sachverhalten gehören etwa⁷: 1) Stimmtypen; 2) Unterscheidung von eigenem und fremdem, aber „angenommenem“ Musikgut (Akkulturation); 3) Angemessenheit, „Richtigkeit“ (in bezug auf die Norm der Tradition) der Wiedergabe des bekannten Musikgutes; richtiges Tempo, angemessene Stimmlage (hoch/tief), bezogen auf die „Gattung“ der entsprechenden Gesänge; 4) Gedächtnis des Musikers für Worte und Musik; 5) Zweckbestimmung eines Liedes oder einer „Gattung“; 6) Funktionen von Teilen eines Gesangs (etwa: Anfangs- und Eröffnungsteile, zentrale Abschnitte, Schlußteile).

Alle diese verbalisierten musikalischen Sachverhalte sind streng funktionsbezogen; verbalisiert wird, sprachunkritisch, was zur Ausübung notwendig ist. Als „musikalische“ Verbalisierungen erscheinen sie überhaupt nur aus der Sicht des abendländischen Betrachters und dessen Musikbegriffs.

⁴ Diese Klassifizierungen nach M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels* (Winterthur, 1976), S. 51–56.

⁵ W. E. Mühlmann, „Erfahrung und Denken in der Sicht des Kulturanthropologen“, in *Kulturanthropologie*, ed. W. E. Mühlmann und E. W. Müller (Köln, 1966), S. 160; vgl. auch M. P. Baumann, a. a. O., S. 48 ff.

⁶ Vgl. dazu allgemein W. Kamlah/P. Lorenzen, *Logische Propädeutik oder Vorschule des vernünftigen Redens* (Mannheim, 1967), S. 45–53.

⁷ Literatur bei A. P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, 1964), S. 263 ff., und von demselben, *Ethnomusicology of the Flat Head Indians* (Chicago, 1967), S. 25–46.

¹ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. Eggebrecht (Wiesbaden, 1972 ff.), Vorwort, S. 1.

² Ebenda, S. 2.

³ Ebenda.

In keinem Falle wird durch diese Kulturen selbst „Musik“ vom soziokulturellen Kontext abgesetzt.

Daraus ergibt sich, was Naturvölker nicht verbalisieren: „... there is no apparent verbalized concept of such things as intervals, polyphony, melodic lines, melodic range, tonics and so forth, in either culture sc. Basongye and Flat Head Indians“⁸. Was A.P. Merriam hier als nicht verbalisiert anführt, sind „musikalische Termini“ innerhalb eines theoretischen Musikverständnisses, das Musik selber zum Gegenstand wissenschaftlichen Denkens machen kann.

Die Gegenüberstellung von theoretischen und theorieleeren Musikkulturen ist idealtypisch dargestellt. Daß Theorien in Hochkulturen und Theorielosigkeit bei den Naturvölkern in sich je reich differenziert und in ihren historischen Entfaltungen unterschieden sind, braucht hier sowenig wie der Theoriebegriff selber näher ausgeführt zu werden. Dazu kommt, daß innerhalb von Kulturen, die durchaus von theoretischem Musikverständnis bestimmt sind, musikalische „Subkulturen“ weiterbestehen oder neu entstehen, welche von der Theorie der herrschenden Musikkultur nur teilweise bestimmt sind. Beim „naiv-theoretischen“ Musikverhalten etwa innerhalb des europäischen (aber auch etwa des südamerikanischen) Folklorismus⁹ ist ein solches „partielles“ Theorieverhalten direkt in den Begriff selber (naiv/theoretisch) eingebracht worden.

„Terminologische Arbeit“ im Sinne der eingangs zitierten Aussage H. H. Eggebrechts ist demnach bei Naturvölkern undurchführbar. „Subkulturen“ stehen unter dem „Theoriedruck“ der sie beherrschenden theoretischen Kultur; ihr Theorieverständnis ist auf einer gleitenden Skala zwischen Theorie und Theorielosigkeit genau zu bestimmen, und danach erst ist bestimmbar, ob „terminologisches Arbeiten“ hier durchführbar, nicht durchführbar oder anders durchführbar sei. Bei den Naturvölkern ist die „angemessene Frage, ... was für Formen von Wissen über Musik [diese Kulturen] haben“¹⁰; diese Fragestellung aber ist nicht auf die Naturvölker alleine einzuschränken, sondern erweist sich auch innerhalb des auf Musik bezogenen Sprachgebrauchs des theoriebestimmten Musikverständnisses als bedeutungsvoll. Was W. Wiora als die (gleichsam statischen) „Wissensformen“ bezeichnet hat, wurde von R. Brinkmann (gleichsam aktiv) als These formuliert, wonach eine „Denkstruktur“ derart dominieren kann, daß innerhalb von ihr „Begriffe, Termini, Wörter, Vokabeln oder wie auch immer sekundär sind“¹¹.

Nur dürfen Untersuchungen über verbale Denkens- und Wissensformen in bezug auf Musik nicht als „terminologische Arbeiten“ bezeichnet werden. Der Begriff „musikalische Terminologie“ ist nicht soweit dehnbar, daß er „im weitesten Sinne das sprachliche Bezeichnen musikalischer Sachen und Sachverhalte“¹² mit umfaßt.

Généralités sur la terminologie musicale au Viet-Nam et dans quelques pays asiatiques

Trần Văn Khê

Dans le temps qui nous est imparti, il est difficile de mentionner tous les aspects culturels ou historiques de la terminologie musicale en usage dans les pays de l'Asie. Nous faisons seulement deux remarques sur ce qui se rencontre non seulement dans la tradition vietnamienne mais aussi dans d'autres pays d'Asie orientale, en matière de terminologie musicale. On se réfère souvent à une image visuelle, c'est pour cela qu'on utilise les termes désignant des objets concrets pour exprimer une idée abstraite ou décrire une technique vocale ou instrumentale.

Le »phach« désigne au Viet-Nam la planchette de bois ou de bambou que les chanteuses frappent à l'aide de deux baguettes pour accompagner leur chant. Mais le mot »phach« désigne également la

⁸ A.P. Merriam, *Ethnomusicology* . . . , S. 263.

⁹ M.P. Baumann, a. a. O., S. 57-67, und die Beiträge von Baumann und anderen in *Colloque international sur le Folklore des Rencontres folkloristiques internationales de Fribourg 1976* (Fribourg, 1976) zum Thema „Réflexions à propos de manifestations folkloriques. Folklore et Folklorisme: aspects de traditions musicales“.

¹⁰ W. Wiora, *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung*, Erträge der Forschung XLIV (Darmstadt, 1975), S. 53.

¹¹ *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. H. H. Eggebrecht (Stuttgart, 1974), S. 218f.

¹² So Eggebrecht in der *brief description* zum Kongreß in Berkeley.

mesure. On dit qu'une pièce de musique a 48 »phach« ou 48 mesures. Le tempo est désigné par les termes de »phach khoan«: tempo lent (littéralement: coups de planchettes espacés ou lents), et »phach dön«, le tempo rapide (littéralement: coups de planchettes précipités).

Dans le théâtre chinois *Jing xi*, le mot »ban« désigne les claquettes de bois. Mais dans l'expression »yi yen yi ban« (littéralement: un oeil, une claquette désignant ici le coup de claquette) veut dire un temps faible, un temps fort, »san yen yi ban«, trois temps faibles, un temps fort; »ban« désigne ici un temps fort, mais »man ban« veut dire tempo lent, »kuai ban«, tempo rapide.

De même dans la tradition de l'Inde, »tâla« désigne la paume de la main, et par extension, un coup donné sur la paume de la main, et aussi le rythme ou le cycle rythmique.

La même remarque peut être faite pour le »byoshi« qui désigne des cliquettes au Japon et par extension la mesure.

Un même mot est utilisé pour désigner un instrument à percussion, un objet concret et le rythme, une idée abstraite.

On a recours à une image visuelle dans la terminologie des techniques vocales ou instrumentales.

Le vibrato dans le chant ou même dans le jeu de la vielle à deux cordes au Viet-Nam se dit »dô hôt« (littéralement: verser des grains, avec l'idée de verser des grains de perles sur du cristal) et les grains qui rebondissent font entendre des sons de plus en plus rapprochés.

L'agrément qui dans le jeu du »dàn tranh«, cithare vietnamienne à 16 cordes se rapproche du »pince renversé«, dans le jeu de clavecin, se dit »mô« (littéralement: becqueter, donner un coup de bec), on frappe avec l'index, le majeur et l'annulaire de la main gauche la corde après l'avoir pincée avec un doigt de la main droite. De même dans les techniques du »pipa« chinois, il y a le »fong dian tou« (littéralement: mouvement de tête du phénix d'arrière en avant).

Le trémolo dans les techniques du »pipa«, luth chinois, piriforme à 4 cordes se dit »lun« qui signifie la roue. Le même terme est utilisé pour une technique du »zheng«, cithare chinoise à 16 cordes qui consiste à attaquer une corde avec l'ongle du pouce et de l'index dans les deux sens.

Pour apprendre à jouer du tambour de théâtre populaire du Viet-Nam, un musicien doit apprendre la formule rythmique de base. Puis il doit l'exécuter avec des ornements, c'est la variation rythmique. Cela se dit: »danh hoa la« (littéralement: frapper le tambour, en ajoutant à la formule rythmique »des fleurs et des feuilles«).

Dans tous ces cas, on a recours à une image visuelle.

*

Dans la terminologie musicale des pays de l'Asie orientale en général et du Viet-Nam en particulier, on rencontre très fréquemment les notions dualistes.

a) »Yin« et »Yang«: Dans la conception cosmogonique et philosophique de la Chine, le »yin« et le »yang« sont deux principes femelle et mâle, se rapportant à l'ombre et la lumière, à la terre et au ciel etc. Ils sont des éléments qui ne s'opposent pas mais qui se complètent.

Les deux termes »yin« et »yang« se prononcent »in« et »yo« en japonais et désignent deux systèmes d'échelles pentatoniques, anhémitoniques pour le »yo« et hémitoniques pour le »in«.

b) Femelle et Mâle: L'idée qui découle de »yin« et »yang« est la notion dualiste femelle-mâle. On la rencontre dans les noms génériques des tuyaux sonores: »lui« (SZ) tuyaux femelles, et »lui« (SZ) tuyaux mâles en Chine. Ces deux termes deviennent au Japon les deux autres systèmes d'échelles pentatoniques: »ryo« (SZ) do, ré, mi, sol, la, et »ritsu« (SZ) do, ré, fa, sol, la.

Au Viet-Nam, nous avons une paire de tambours appelés »trông cai«, »trông duc« (tambour femelle, tambour mâle) comme les deux tambours dans les ensembles »Piphat« de Thailand, du Cambodge, du Laos, de la Birmanie, comme les deux tambours »Kendang« d'Indonésie.

Dans le même ordre d'idées, la gamme »Slendro« de Java est mâle, la gamme »Pelog« est femelle. En Inde, le »Râga« (mode) est mâle alors que »Râgini« est femelle.

c) Civil et Militaire: Les deux tambours mâle et femelle au Viet-Nam s'appellent aussi »trông van«, »trông vo« (tambour civil, tambour militaire) comme la musique de cérémonie exécutée par des instruments à cordes frottées ou pincées et des flûtes est appelée musique civile (»nhac van«) alors que la musique exécutée par les instruments à anches et les tambours est appelée (»nhac vo«) musique militaire.

En Chine, les théâtres musicaux de Pékin se divisent en »wen xi« et »wu xi« (théâtre civil et théâtre militaire), le premier ne comporte pas des scènes de batailles comme le second.

Pour les danses, »wen wu« et »wu wu« (danse civile et danse militaire) en Chine, »van vu« et »vo vu« au Viet-Nam.

d) Nord et Sud: Dans la musique de Viet-Nam, deux principaux systèmes modaux se nomment »Bac« (Nord) et »Nam« (Sud).

En Chine, le »Pei sheng« (orgue à bouche du Nord) a 14 tuyaux sonores sur A, et le »Nan sheng« (orgue à bouche du Sud) a 13 tuyaux sonores, le »Pei zheng« (cithare du Nord) à 13 cordes, le »Nan Zheng« (cithare du Sud) à 16 cordes, le »Pei xi« (théâtre du Nord) et les »Pei qu« (mélodie du Nord) sont différents du »Nan xi« (théâtre du Sud) et les »Nan qu« (mélodie du Sud).

e) Gauche et Droite: Les musiques de Cour comme les danses au Japon sont divisées en musique de gauche, musique de droite (origine chinoise ou d'origine coréenne) »Sa ho« et »U ho«.

Toutes les techniques instrumentales sont classées en Chine, au Japon, en Corée et au Viet-Nam en technique de la main gauche et technique de la main droite.

f) Haut et Bas: L'ancienne musique de Cour se distinguait en »Tang shang yue« et »Tang xia yue« en Chine, »Duong thuong chi nhac« et »Duong ha chi nhac« (littéralement: musique de haut de la salle, musique du bas de la salle). Les vièles à deux cordes se divisent en »Kao hu« (vièle haute, vièle aiguë) et »Di hu« (vièle basse, vièle grave). Deux octaves dans la musique de l'Inde du Sud se divisent en »purvanga« (tétracorde bas) et »uttaranga« (tétracorde haut).

g) Grand et Petit: Pour les instruments de musique, on distingue les grands et petits tambours »Da gou« et »Xiao gou« en Chine, »dai cô« et »tiêu cô« au Viet-Nam, les grands et les petits gongs »da lo« et »xiao lo« en Chine, »dai la«, »tiêu la« au Viet-Nam.

h) Grave et Aigu. Les deux xylophones en Thaïland et au Cambodge se divisent en »ranad thom« (grave) et »ranad ek« (aigu).

i) Long et Court. Au Japon, il existe le »nagauta« (chant long) et le »ko uta« (chant court) comme au Viet-Nam, les pièces »luu thuy truong« (l'eau qui coule, version longue) et »luu thuy doan« (l'eau qui coule, version courte).

Si l'on regarde les termes pour la voix dans la tradition arabe, on constate cette notion dualiste dans les adjectifs lourd et léger, humide et sec, obscur et clair. Dans la classification des »Râga« (modes), on a des »janaka râga« (râga générateurs) et »yanya râga« (râga dérivés).

Il y a une certaine hiérarchie dans la distinction en mélodie parfaite et mélodie imparfaite d'Al Farabi.

Dans ces notions dualistes, on constate une idée de complémentarité (»ying« et »yang«), ou d'opposition (civile et militaire) ou de génération (générateur et dérivée). Elles se réfèrent à des différences dans l'espace, dans le temps, dans la durée et dans l'hiérarchie.

A côté de ces deux remarques, on peut en faire d'autres pour la terminologie comme la comparaison des instruments de musique aux animaux fabuleux, comme l'utilisation d'un même terme pour désigner plusieurs éléments différents entraînant une certaine confusion dans la terminologie. Mais à notre avis, la référence à une image visuelle et à des notions dualistes, constitue la base de la terminologie musicale au Viet-Nam et dans la plupart des pays d'Asie.

Zum Anfang der musikalischen Terminologie

Albrecht Riethmüller

Im folgenden sollen einige Probleme angeschnitten und zur Diskussion gestellt werden, die sich aus der Beschäftigung mit der griechischen musikalischen Elementarterminologie ergeben haben.

1. Der von Eggebrecht gesteckte Rahmen der musikalischen Terminologie – musikalische Terminologie, »im weitesten Sinne das sprachliche Bezeichnen musikalischer Sachen und Sachverhalte, ist so alt und verbreitet wie das Benennen („Zur-Sprache-Bringen“) tönender Phänomene überhaupt“ – bedarf für die begriffsgeschichtliche Arbeit, gerade unter der Frage nach dem Anfang, notwendig der Einschränkung; denn die begriffsgeschichtliche Arbeit kann kaum hinter die Zeit schriftlicher Überlieferung zurückreichen. Die Frage nach dem Anfang der musikalischen Terminologie im weitesten Sinne verliert sich, wie viele Ursprungsfragen, in mythisches Dunkel, so sicher die Annahme von musikalischer Terminologie vor der Zeit schriftlicher Überlieferung ist.

Die Herausbildung der antik-europäischen musikalischen Terminologie, wie sie seit dem 8. vorchristlichen Jahrhundert in der griechischen Sprache sichtbar wird, geschieht parallel mit der Herausbildung von Musiktheorie, die sich ihrerseits mit dem Aufkommen von Philosophie und Mathematik (und deren Terminologie) vollzieht. Wenn man für diese Herausbildung den Zeitraum vom 8. bis zum 5./4. Jahrhundert ansetzen muß, so vor allem deswegen, weil die Musiktheorie aufgrund der fragmentarischen Überlieferung erst im 4. Jahrhundert ein zusammenhängenderes Bild gestattet.

Die erste Frage, die sich hieraus ergibt, ist die, inwieweit musikalische Terminologie an Musiktheorie geknüpft ist. Sofern man musikalische Terminologie als wissenschaftliche Terminologie versteht, wird kein Zweifel darüber entstehen können, daß musikalische Terminologie ohne musiktheoretischen Horizont – und umgekehrt – schlecht vorstellbar ist. Um jedoch nicht in weitläufige Erörterungen des schwierigen Verhältnisses von Musik und Musiktheorie einsteigen zu müssen¹, sei nur auf wenige Aspekte hingewiesen, unter denen der Übergang von einer umgangssprachlichen bzw. dichterischen zu einer fachsprachlichen und begrifflichen Wortverwendung gesehen werden kann. Dieser Bereich des Übergangs spielt am angenommenen Beginn musikalischer Terminologie eine wichtige Rolle; denn zum einen wird hier musikalische Terminologie als ein Gefüge im Unterschied zu einer Ansammlung isolierter Wörter deutlich, zum anderen kann dieser Übergang Aufschluß über die Gewinnung spezifischer musikalischer Kategorien geben (vgl. unten 3.).

2. Es dürfte einleuchtend sein, daß bei diesem Blick auf den Übergang der eigentliche Fachausdruck eher Ziel und Ergebnis der Untersuchung darstellt und weniger, wie es vertraut ist, ihren Ausgangspunkt bildet. Die Richtung des Verfahrens ist dabei in gewisser Hinsicht umgekehrt wie in der Etymologie. Während diese darauf aus ist, einen Terminus dadurch zu erhellen und zu deuten, daß sie ihn auf sein Etymon zurückführt, wird hier von schon bestehenden Verwendungsweisen der Wörter zum Terminus fortgeschritten. (Das bedeutet natürlich nicht, daß auf das Etymologisieren, das ja, wenn auch nicht im wissenschaftlichen Sinne der Indogermanistik, geradezu so alt ist, wie es die Termini sind, verzichtet werden könnte. Dieser Verzicht wird wohl erst bei ganz eindeutig konventionell zustandegekommenen Termini oder Wortschöpfungen wie z. B. „Equiton“ möglich; bei „Equiton“ würde ein Etymologisieren zwangsläufig in eine der Sache unangemessene Wort- oder Begriffsschelte münden.)

Durch die Blickrichtung auf den Terminus als Ergebnis ist es allerdings erforderlich, daß der allein musikalische Standpunkt aufgegeben wird. Nicht nur die Abhebung von der umgangssprachlichen Wortverwendung, sei sie schon musikalisch oder noch nichtmusikalisch, bedarf besonderer Aufmerksamkeit:

z. B. „melos“ aus „ta mélea“ (die Glieder); „harmonía“ aus „harmoníai“ (Klammern der Schiffsplanken), vgl. die mythische Personifikation „Harmonía“².

sondern vor allem auch die Verspannung musikalischer Terminologie mit Termini anderer Gebiete:

z. B. grammatisch: „phoné“ (vox), „symphonoí“ (consonantes); mathematisch: „symmetria“ („alogen“ (irrationale); physikalisch: „psóphos“ (sonus).

Erst aus dieser Abhebung und Verspannung, deren Untersuchung den oft komplizierten Gegebenheiten jedes einzelnen Terminus umfassend Rechnung tragen muß, kann der Zusammenschluß der einzelnen Ausdrücke zu einer relativ zusammengefügten musikalischen Terminologie aufgezeigt werden. Dabei spielt die systematische Aufeinanderbezogenheit der Termini als Kennzeichen einer wissenschaftlichen Terminologie eine bestimmende Rolle:

z. B. „oxýs“ (acutus), „barýs“ (gravis; nach Aristoteles Metaphern aus dem Bereich des Tastsinns); „homóphonon“, „diáphonon“, „sýmphonon“³.

Die Aufgabe des allein musikalischen Standpunkts braucht nicht als ein Mangel, als eine ungerechtfertigte Grenzüberschreitung betrachtet zu werden. Der mögliche Einwand, der musikgeschichtliche Gewinn derartiger Untersuchungen sei unverhältnismäßig gering, ist leicht zu verwerfen. Erstens ist durch ihn apodiktisch ein Begriff von Musikgeschichte hypostasiert, der wenig Offenheit

¹ Vgl. H. H. Eggebrecht, „Musikalisches Denken“, *Archiv für Musikwissenschaft* XXXII (1975), S. 232 ff.

² J. Lohmann, *Musike und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, ed. A. Giannarás (Stuttgart, 1970), S. 6f., 104.

³ Ebenda, S. 21.

erkennen läßt. Zweitens sind solche Untersuchungen weniger darauf gerichtet, das einschlägige musikgeschichtliche Wissen zu mehren, als vielmehr darauf, in die Denkformen über Musik Einsicht zu gewinnen (ein Versuch dazu am Terminus „organum“ in Spätantike und Mittelalter bei Reckow)⁴. Drittens läßt der Einwand sachlich außer acht, daß die meisten musikalischen „Grundbegriffe“⁵ ohnehin über die Musik hinausweisen, und die genannten Beispiele sind solche Grundbegriffe. Viertens ist durch den Einwand der methodische Vorteil beseitigt, in einem frühen Stadium und in einem noch überschaubaren Bereich die Konstituierung spezifisch musikalischer Kategorien (aus den „Grundbegriffen“) exemplarisch zu verfolgen.

3. Musikalische „Grundbegriffe“ können verschieden aufgefaßt werden. Einmal sind sie musikalisch scheinbar unspezifische Begriffe wie „Bewegung“, „Zeit“, „Anfang/Schluß“⁶, zum anderen sind es Begriffe für die musikalischen Elemente (z. B. „Stimme“, „Ton“). Beiden Arten ist es eigentümlich, daß sie die Bedingungen der Möglichkeit von Musik überhaupt zur Sprache bringen, ohne schon eine konkrete Aussage über etwas Musikalisches (im eigentlich technischen Verständnis) zu enthalten. Sie sind auf das – immaterielle oder materielle – Substrat von Musik bezogen. Es scheint ein zentrales Thema der musikalischen Terminologie zu sein, den Übergang von den „Grundbegriffen“ zu spezifisch musikalischen Kategorien herauszustellen. Das Ziel dieses Themas wäre es, zu einer musikalischen Kategorienlehre (einer Lehre von den Grundformen der Aussage über Musik) zu gelangen – ihre Verwirklichung wäre dringend wünschenswert, zeichnet sich aber, soweit ich sehen kann, noch nirgends ab –, deren normativer Anspruch jedoch durch strikten historischen Rückbezug, d. h. durch begriffsgeschichtliche Analysen relativiert werden müßte. Mit dem Übergang von „Grundbegriffen“ zu spezifisch musikalischen Kategorien ist ebenfalls ein Anfang der musikalischen Terminologie, freilich nicht im temporalen Sinne, angesprochen.

Da im gegebenen Rahmen nähere Erklärungen nicht möglich sind, sei zur Veranschaulichung abschließend wenigstens ein Beispiel angedeutet; und zwar das der nach und nach aufeinander bezogenen drei griechischen Ausdrücke für das musikalische Element „Ton“ bzw. „Klang“:

„psóphos“ (lat. strepitus, sonus) Geräusch, Schall, Ton: der Ton, physikalisch bestimmt,
 „phoné“ (lat. vox) in der Doppelbedeutung von Ton/Klang und Laut/Stimme/Sprache: der Ton, teils sprachlich, teils musikalisch bestimmt,
 „phthongos“ (lat. sonus, sonus musicus): der Ton, musikalisch bestimmt.

Unter diesen drei Grundbegriffen ist recht eigentlich nur der letzte (und als Terminus offenbar jüngste), der im Tonsystem verankerte abstrakte Ton-Punkt, eine spezifisch musikalische Kategorie, wofür nicht zuletzt spricht, daß er, wie die Quellen zeigen, aus den beiden ersten Begriffen hergeleitet wird. (Die Tatsache, daß „phthongos“ ursprünglich dem sprachlichen Bereich entstammt, ändert an dieser Interpretation im wesentlichen nichts.) „Psóphos“ verharrt dagegen im Vormusikalischen, und in „phoné“ überwiegt das Sprachliche.

Zur Terminologie der Musikinstrumente

Karl Geiringer

Verschiedene Termini der Musikinstrumente zeigen ein bemerkenswertes Beharrungsvermögen. Sie leben fort durch Jahrhunderte, ja unter Umständen durch Jahrtausende, wobei ihre Bedeutung sich freilich mehr oder minder ändern kann. Als Beispiele möchte ich die Termini „Lyra“ und „Kithara“ erörtern. Darf ich Sie bitten, zu meinen Ausführungen die Aufstellungen, die Sie in Händen halten, heranzuziehen (siehe Anhang I und II). Hier sind – ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit – verschiedene Verwendungen der beiden Termini innerhalb eines Zeitraumes von mehr als zweieinhalb Jahrtausenden zusammengestellt. Werfen Sie bitte zunächst einen Blick auf die

⁴ Fr. Reckow, „Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit“, *Basler Studien zur Musikgeschichte I* (= *Forum musicologicum I*) (Bern, 1975), S. 31–167.

⁵ H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jahrgang 1955 (Wiesbaden, 1968), S. 135, Nachwort.

⁶ Ebenda.

Tabelle „Lyra“. Der Terminus taucht zunächst um 600 v. Chr. in Griechenland auf. Er bezeichnet eine einfache Leier (Jochlaute) mit bauchigem Korpus, das aus einer Schildkrötenschale hervorging. Dieses mit Plektrum gespielte Amateurinstrument erfreute sich zur Zeit der Hochblüte des klassischen Stiles in Griechenland großer Beliebtheit. Es wird oft in der Literatur erwähnt und unzählige Male bildlich dargestellt. Das klassische Altertum hat dieses Instrument freilich nicht überlebt, während sich der Name mit unverminderter Lebenskraft auch weiterhin erhielt. Im ersten vorchristlichen und vierten nachchristlichen Jahrhundert soll bei den Kelten eine „Lyra“ Verwendung gefunden haben. Es erscheint jedoch recht fraglich, ob es sich dabei noch um das altgriechische Instrument handelte. Um das Jahr 1000 ist die geänderte Situation schließlich klargestellt. „Lira“ und die unmittelbar davon abgeleiteten Namen bezeichnen im Osten und Westen mit Streichbogen gespielte Saiteninstrumente. Auch hier sind naturgemäß im Laufe der Jahrhunderte gewisse Varianten zu beobachten. Eine der einschneidendsten ergibt sich am Beginn der Neuzeit, wenn die Radleier unter dem Namen „Lyra“ erscheint und somit der Streichbogen durch ein Streichrad ersetzt wird. – Gelegentlich wird auch im Sinne antikisierender Bestrebungen Instrumenten, die nur im Umriß an die Lyra des Altertums gemahnen, der traditionelle Namen gegeben (vgl. Lyragitarre, Lyraflügel und die Glockenspiel-artige Lyra). Daneben erhalten sich jedoch mit großer Zähigkeit in verschiedenen Ländern und Sprachen die Hauptbedeutungen: „Lyra“ als Bezeichnung für ein Streichinstrument oder eine Radleier.

Ein ähnliches Schicksal läßt sich auch bei der Kithara beobachten, und ich möchte Sie bitten, nunmehr Anhang II zu betrachten. Der Name der klassischen griechischen Kastenleier, der „Kithára“, des viel verwendeten Instruments der antiken Berufsmusiker, geht schon auf das homerische „kitharis“ zurück. In Rom erfreute sich das Instrument unter dem Namen „cithara“ kaum geringerer Beliebtheit. Dem frühen Mittelalter waren Kastenleiern durchaus nicht unbekannt. Ob sie direkt aus der griechisch-römischen Leier hervorgingen, erscheint zweifelhaft. Sicher aber ist, daß die verschiedenen mittelalterlichen Leiern fast niemals den Namen „kithara“ oder „cithara“ führen. Dies wäre nicht weiter verwunderlich, wenn auch der Terminus selbst gleichzeitig aussterben würde. Gerade das Gegenteil ist jedoch der Fall. Von kithara-cithara abgeleitete Instrumentennamen haben sich durch Mittelalter, Renaissance und Neuzeit bis in die Gegenwart erhalten. Sie bezeichnen verschiedene Formen der Gitarre (abgeleitet von griechisch kithára), wofür ich im Abschnitt A meiner Aufstellung einige Beispiele gegeben habe, sowie verschiedene Formen der Cistre (abgeleitet von lateinisch cithara), die im Abschnitt B angeführt sind. Hinzu kommt noch eine, vielleicht dem 13. Jahrhundert angehörige Darstellung in einem Codex von St. Blasius, die eine Harfe mit der Beischrift „cythara anglica“ zeigt. Der Spanier Juan Ruiz, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, bezeichnet das kleine Lauteninstrument Mandola als „guitarra morisca“, und schließlich darf auch nicht vergessen werden, daß der Name unserer Gebirgszither aus dem lateinischen cithara hervorgegangen ist, wobei wir an althochdeutsch „citerâ“ als ein Verbindungsglied zu denken haben.

Diese sehr knappen und notgedrungen nur oberflächlichen Ausführungen sind lediglich dazu bestimmt, Antworten auf mehrere Fragen von den Teilnehmern an diesem Panel zu erbitten. Wie lassen sich die recht einschneidenden, aber doch einer gewissen Logik nicht entbehrenden Bedeutungswechsel der Termini „lyra“ und „kithára“ erklären? Wie kommt es, daß „lyra“ vorzugsweise für Streichinstrumente, die von „kithára“ abgeleiteten Namen fast ausschließlich für gezupfte Saiteninstrumente verwendet wurden? Und wie erklärt es sich überhaupt, daß die Termini eine so ungleich größere Lebenskraft an den Tag legen, als die dazugehörigen Instrumente? Welche Denkweise liegt diesen Phänomenen zugrunde?

Anhang I: Lyra

Um 600 v. Chr. wird der Name λύρα erstmalig erwähnt im Homerischen Hermes Hymnus, Vers 423, und in einem neu aufgefundenen Sappho-Fragment (Nr. 103 bei Lobel-Page).

Im 1. Jh. v. Chr. waren die Begleitinstrumente der keltischen Barden τὰς λύρας ὁμοῖα (Diodorus Siculus).

Im 4. Jh. n. Chr. sangen die keltischen Barden ihre Lieder begleitet von „dulcibus lyrae modulis“ (Ammianus).

Im 6. Jh. n. Chr. heißt es „Romanusque lyra plaudat tibi“ (Venantius Fortunatus).

9. Jh.: Nach Angabe des Persers ibn-Khurdadhbih war die *lura* der Griechen identisch mit den rabâb der Araber.

12. Jh.: Ein einsaitiges rebec wird dargestellt, das als *lira* bezeichnet ist (Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*).

13. Jh.: „lyra est quoddam genus cytharae vel fitola“ (Kommentator zu Alanus de Insulis).

1511: Abbildung einer Radleier, die als *lyra* bezeichnet ist (Virdung, *Musica getuscht*).

1. Gemeinsame Terminologie

„Grammatice quondam ac musicae iunctae fuerunt“ schrieb Quintilian (*Inst. orat.*, I, 10, 17). Diese Vereinigung, die schon aus dem Werkverzeichnis des Heraklides Ponticus und Demokrits (in Diog. Laert, *Vitae phil.* V, 87–88 und IX, 48) hervorgeht, wird durch Zeugnisse des Philodemus (*De mus.*, ed. I. Kemke, 91) und Plutarchs (*De mus.*, ed. K. Ziegler, 2) bestätigt. Sieht man beide Wissenschaften von der vokalen Klanglichkeit her, so haben Grammatik und Musik seit der Antike die diesbezügliche Terminologie gemeinsam¹. „Phoné/vox“ ist genau das Klangelement, das Sprache und Musik gemeinsam haben, mit dem Unterschied, daß es in ersterer kontinuierlich fortschreitet (synechés), in der letzteren aber mit Intervallen (diastematiké).

„Phthongoi/phthongi“ sind für die Grammatik die Vokale, für die Musik die in ihrer Tonhöhe bestimmten Töne, die Noten². „Sýmphona/consonantes“ sind für die Grammatik die Konsonanten, die mit den Vokalen kombiniert werden, für die Musik die Töne, die besser miteinander kombiniert werden können; „consonantia“ wird im Mittelalter zum Terminus technicus der Ars poetica für „Reim“ (Johannes de Garlandia, *Poetria*, ed. G. Mari, 890) und der Ars musica für „Konsonanz“³. Auch lateinische Termini technici, die, mit verschiedenen Bedeutungen, in Musiktraktaten reichlich gebraucht werden, wie „tonus“ und „tenor“⁴, waren ursprünglich grammatikalische Termini technici, die sich auf einen klanglichen Aspekt der Sprache wie den Akzent beziehen: „Tonos alii accentus, alii tenores nominant“ (Donat. *Ars Gramm.*, ed. H. Keil, 371). Dasselbe gilt für die Termini technici der vokalen Äußerungen. Noch in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts unterschied Johannes Dacus (*Summa grammatica*, ed. A. Otto, 170–1) die „prolatio significativa“ der gemeinen Rede, die „prolatio metrica“ der Dichtung und die „prolatio melica“ der Musik; aber Anfang des 14. Jahrhunderts wird „prolatio“ Terminus technicus der „musica mensurabilis“⁵. Auch „pronuntiatio“⁶, ursprünglich Bezeichnung des letzten der fünf Teile der Rhetorik (nach „inventio“, „dispositio“, „elocutio“, und „memoria“), wurde erst zur Bezeichnung der Textaussprache im Gesang und dann direkt der vokalen Musikausführung gebraucht, um schließlich von Johannes Tinctoris in dessen Verzeichnis der musikalischen Termini technici aufgenommen zu werden (*Terminorum musicae diffinitorium*, ed. A. Machabey, 43).

2. Abgeleitete Terminologie

„Sicut vocis articulate elementarie atque individue partes sunt littere, ex quibus composite syllabe rursum componunt verba et nomina, atque perfecte orationis textum; sic canore vocis phthongi, qui latine dicuntur soni, origines sunt . . . ex sonorum autem copulatione diastemata, porro ex diastematibus concresecunt systemata“. Diese Analogisierung von Sprach- und musikalischer Struktur, mit der die *Musica Enchiridiadis* beginnt (GS I, 152a), war vielleicht pythagoräischen Ursprungs (vgl. Aristoteles *Met.* 1093), wurde in einigen Dialogen Platons ausgesprochen (*Phil.* 17b, *Theait.* 206a, *Soph.* 253a), von zwei Aristoteles-Schülern – Aristoxenos (*Frag. rhyth.*, ed. Westphal, 7) und Adrastus (berichtet durch Theo von Smyrna, ed. E. Hiller, 49) – entwickelt und der lateinischen Welt durch den Calcidius-Kommentar zur Übersetzung von Platons *Timäus* (ed. J. H. Waszink, 92) vermittelt. Die Auffassung, daß sowohl die Sprache als auch die Musik Formen sind, die sich in der Zeit durch die sukzessive Ansammlung kleinster Elemente entwickeln⁷, machte es möglich, dieselben

¹ Siehe die Studien von H. Koller, „Die Anfänge der griechischen Grammatik“, *Glotta* XXXVII (1958), S. 5–40; „Das Modell der griechischen Logik“, *ibid.* XXXVIII (1960), S. 61–74; „Die dihäretische Methode“, *ibid.* XXXIX (1961), S. 6–24; „Melos“, *ibid.* XLIII (1965), S. 24–38.

² A. Riethmüller, „Phthongos“, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. Eggebrecht (Wiesbaden, 1972ff.) (im folgenden *HmT*).

³ Über diese Bedeutung siehe L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore, 1963), S. 59–62.

⁴ D. Hoffmann-Axthelm, „Tenor“, *HmT*.

⁵ W. Frobenius, „Prolatio“, *HmT*.

⁶ A. Gallo, „Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale“, *Acta Musicologica* XXXV (1963), S. 38–46.

⁷ Hierzu die Studien von H. Koller, „Stoicheion“, *Glotta* XXXIV (1955), S. 161–174; W. Burkert, „ΣΤΟΙΧΕΙΟΝ. Eine

1533: Mit *lira* wird eine lira da braccio bezeichnet.

1543: Ebenso ist die von Ganassi in *Regola Rubertina* behandelte „lira da sette corde“ jedenfalls eine lira da braccio.

1568: Bei Vasari heißt es „lira ovvero viola“.

1581: Bei Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*) steht: „viola da braccio detta da non molti anni indietro *lira*“.

1618: Praetorius meint die Radleier, wenn er „der Bauren und umlaufenden Weiber-Leyer“ erwähnt (*Syntagma musicum*).

1636/37: Mersenne bezeichnet die lira da gamba als *lire* (*Harmonie universelle*).

17. Jh.: „lyra-viol“ ist eine englische Abart der viola.

2. Hälfte 18. Jh.: „lira organizzata“ ist eine Radleier mit eingebautem Orgelwerk.

Um 1800: „Lyragitarre“ ist eine Gitarre, deren Form die antike Lyra nachahmt.

19. Jh.: „Lyraflügel“ ein Klavier, das den Umriß der antiken Lyra nachahmt.

20. Jh.: *Lyra* ist eine Art Glockenspiel, bei dem die Stahlstäbe auf einem lyraförmigen Gestell angebracht sind. Hiervon ausgehend wird das Orgelregister Glockenspiel mitunter als „Lyra“ bezeichnet.

Volksmusik: In Griechenland und Jugoslawien wird eine Art rebec *lira* genannt. Ebenso heißt in Rußland die Radleier *lira* und in Dänemark *lire*.

Anhang II: Kithara

κίθαρς: Homerische Bezeichnung eines Leierinstrumentes.

κίθάρα: Die seit etwa 600 v. Chr. in Griechenland weitverbreitete Kastenleier der Berufsmusiker.

cithara: das gleiche Instrument, in die römische Kunstmusik übernommen.

Um 400 n. Chr. (?): Die Vulgata übersetzt das hebräische Wort „kinnor“ mit *cithara*.

8. Jh. n. Chr.: „Cithara, quam nos appellamus Rottam“ (der englische Bischof Cuthbert).

Abschnitt A

griech.: kithára; arab.: qitára; frz.: guitarre, guiterne;

engl.: getarys, guiterne, gittar, gittern; span.: guitarra;

ital.: chitarra; dt.: Chiterna, Guinterne, Kitarre, Gitarre.

Mitte 14. Jh.: In Spanien wird die „guitarra latina“ erwähnt (Juan Ruiz, *Libro de amor*).

1369/70: In Machauts *Prise d'Alexandrie* wird auf „leus . . . et guiternes“ hingewiesen.

1373: König Karl V. von Frankreich besaß „une guitarre à une teste de lyon“.

1429: In Spanien wird ein „magister de sone guitarra“ erwähnt.

1547: Im Inventar der Instrumente von König Heinrich VIII. von England werden vier „gitterons“ erwähnt.

1551: Im Nachlaßverzeichnis eines Pariser Lautenmachers sind drei „guiternes“ aufgezählt.

1556: „... depuis . . . quinze ans . . . tout notre monde c'est mis a guiterne“ (Bonaventure Desperriers, *Discours . . . divers*).

1586: Der Traktat von Juan Carlos Amat behandelt die „Guitarra española“.

1615: Aegidius Albertinus erwähnt die Kitarre (*Der Landstörtzer Gusman von Alfacrache*).

1666: „Not a City dame . . . but is ambitious to have her daughter taught . . . on the Gittar“ (Playford, *Musick's Delight*).

1806: „Große Sonate für die Gitarre allein“ (Simon Molitor).

Abschnitt B

lat.: cithara; ital.: cethara, cetra, cetola, cistola;

frz.: cithre, cythole, citole, cistre; engl.: citole, cittern, cittarn, cithren; span.: cedra, citola; dt.: ziterä, zistöl, Cither, Cithringen, Sister.

Um 1200: *citole* erwähnt in Frankreich (*Roman du Renard*).

1292: Vier *citoleurs* waren in Paris tätig (*Livre de la taille de Paris*).

Spätes 13. Jh.: Heinrich von Meißen erwähnt „zistöl und orgelclang“.

Um 1310: *citole* erwähnt in England (*King Alisaundre*).

1370: Nach Angaben in „Le bon berger“ werden Darmsaiten auf *cytholes* verwendet.

1533: die *cethara* wird von Lanfranco beschrieben (*Scintille di musica*).

1564: „Livre de Cistre“ von Adrien le Roy.

1597: „The Cittern-Schoole“ von A. Hobborne.

Letztes Viertel des 16. Jh.: In einem Innsbrucker Inventar werden „vier alte Cithern“ erwähnt.

Vor 1619: „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt“ (Johann Sebastian Bach über seinen Ahnherrn Veit Bach).

1666: „... the cithren . . . was more in esteem (till of late years) than the gittar“ (Playford, *Musick's Delight*).

1713: „Cithrinchen, alias Huh-Laute“ (Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*).

Unterteilungs- und Zusammenordnungskriterien von der einen auf die andere zu übertragen⁸. Daher die grammatikalischen Unterteilungen der Melodien in kleinste Abschnitte namens „commata“, in größere Abschnitte namens „cola“, in umfassende Abschnitte namens „periodi“ oder auch in Abschnitte namens „partes“ oder „distinctiones“ (*Musica Enchiridis*, Hucbald, Anon. lombardus = Odo, Guido) und später bei mehrstimmigen Kompositionen die Bildung der Einheiten „clausule“⁹ und „puncta“¹⁰ (Anon. 4). Daher die rhetorische Einteilung der Melodie in „principium“, „medium“, „finis“ (Johannes Affligemensis, ed. J. Smits van Waesberghe, 142), die vom Anon. von St. Martial auch auf das „organum“ übertragen wird („quomodo incipiatur, quo ordine progrediatur, qua ratione terminetur“, ed. A. Seay, 35) und die in der Renaissance für die ganze Komposition üblich wird: N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555, cap. XIV, XV, XVI; G. Dreßler, *Praecepta musicae poeticae*, 1563, cap. XII, XIII, XIV; J. Burmeister, *Musica poetica*, 1606, cap. XV. Aber die intensivste und systematischste Übertragung linguistischer Strukturtermini auf musikalische Strukturen fand in der Notre-Dame-Zeit statt, als die Musiker sich der Konstruktion einer musikalischen Metrik widmeten. Schon die Notennamen „longa“ und „brevis“¹¹ sind offenkundig der literarischen Metrik entlehnt, aber auch der Terminus „pes“ wird mehrmals von Anon. 4 gebraucht (ed. Fr. Reckow, 24–27), um die kleinste musikalische Rhythmuseinheit zu bezeichnen. In diesen Bereich gehören auch die Termini „copula“ im Sinne von Strophe als Bezeichnung einer regelmäßigen Anordnung des musikalischen Materials¹² und später „talea“, frz. „taille“, ebenfalls im Sinne von „Strophe“, als Bezeichnung des ständig wiederholten rhythmischen Schemas der Motette. Die grammatikalische Terminologie wurde aber auch für andere Aspekte des Rhythmus und der Notation verwendet. Die Gegenüberstellung eines „modus rectus“ (binär) und eines „modus obliquus“ (ternär) bei Anon. 4 (ed. Reckow, 76) ahmt offensichtlich die grammatikalische Gegenüberstellung von „casus rectus“ (= Nominativ) und „casus obliquus“ (= Genetiv usw.) nach. Die Gegenüberstellung von „figura simplex“ (= Einzelnote) und „figura composita“ (= ligierte Noten) leitet sich offensichtlich von der gleichen Gegenüberstellung in der Grammatik her, wo sie einfache und zusammengesetzte Wörter bezeichnete. „Figura . . . vel enim simplex est, ut ‚magnus‘, vel composita, ut ‚magnanimus‘“ (Prisc. *Inst. gramm.*, ed. M. Hertz, 177).

3. Die Bewußtheit des Sprachgebrauchs

Es ist relativ leicht, den Einfluß der Grammatik und der Rhetorik auf die mittelalterliche musikalische Terminologie festzustellen, so ist es schon schwieriger, den Bewußtseinsgrad zu bestimmen, mit dem dieser Sprachgebrauch praktiziert wurde. Sicher, wenn Johannes Affligemensis als musikalischen Terminus ein unwahrscheinliches „homoiophthongon“ nach dem Vorbild des grammatikalischen Terminus technicus „homoiopoton“ prägt (ed. J. Smits van Waesberghe, 118–9), ist die Absicht unzweideutig. Ebenso wenn Anon. 4 sagt, im Verhältnis zum binären „modus rectus“ könne der ternäre modus „dici modus obliquus transumptive“ (ed. Fr. Reckow, 76), ist ihm klar bewußt, daß er mittels der „transumptio“ (griech. „metálepsis“) eine musikalische Terminologie schafft, d. h. mittels eines sprachlichen Verfahrens metaphorischer Art, was einer Übertragung des Terminus aus dem grammatischen Bereich in den musikalischen entspricht. Ebenso wenn Prodocimus de Beldemandis vom „Color“ als Form musikalischer „repetitio“ spricht und dazu ausführt: „dicitur color metaphorice ad quendam colorem rhetoricum qui repetitio nominatur“ (CS III, 248a), weiß er ganz klar, daß die musikalische Terminologie direkt mittels einer „metaphora“ geschaffen worden ist. Aber andere Fälle sind weniger klar, wenn nicht geradezu widersprüchlich. So scheint es unzweifelhaft, daß die musikalischen Termini, die mit dem Begriff der „floritura“ verbunden sind, wie

semasiologische Studie“, *Philologus* CIII (1959), S. 167–197; J. Balázs, „The forerunners of structural prosodic analysis and phonemics“, *Acta linguistica academiae scientiarum hungaricae* XV (1965), S. 228–285.

⁸ Gegenwärtig wird dieser Gedanke im Bereich der musikalischen Semiotik wieder aufgenommen; siehe J.J. Nattiez, „Sémiologie musicale: l'état de la question“, *Acta Musicologica* XLVI (1974), S. 153–171.

⁹ S. Schmalzriedt, „Clausula“, *HmT*.

¹⁰ K.-J. Sachs, „Punctus“, *HmT*.

¹¹ W. Frobenius, „Longa-Brevis“, *HmT*.

¹² Fr. Reckow, „Copula“, *HmT*.

„florificare“ (Anon. 4, ed. Fr. Reckow, 79–80), „flos armonicus“ im Sinne von „decora vocis sive soni . . . vibratio“ (Hieronymus de Moravia, CS I, 91b), „discantus mensurabilis floribus adornatus“ (Johannes Tinctoris, CS IV, 129a), als Bezeichnungen für „Kompositionsverschönerungen“, von den entsprechenden Ausdrücken der Rhetorik wie „verborum sententiarumque flores, genus floridum“¹³ und ähnlichen abgeleitet sind; doch als Johannes Tinctoris sich das metaphorische Verfahren klarzumachen versucht, durch welches sich die musikalische Terminologie gebildet hat, bezieht er sich nicht auf die Schönheit der Natur: „floridus a nonnullis per metaphoram appellatur. Quemadmodum enim diversitas florum agros jocundissime afficit, ita proportionum varietas contrapunctum acceptissimum reddit.“ Andererseits als um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert der Ausdruck „musica ficta“ gebräuchlich wird (Anon. 2, CS I, 301b; Philippus de Vitriaco, CS III, 186a), liefern die Autoren keinerlei Erklärung in bezug auf den Ursprung des Terminus: erst ein Text von 1489 enthüllt: „dicitur fingere. Sicut in grammatica propter necessitatem et ornatum loquendi fingere verba licet“ (Bonaventura da Brescia, *Collectio artis musicae que dicitur venturina*, Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Cod. 105, A 17, fol. 7v); es handelt sich also auch in diesem Fall um eine grammatikalische Metapher¹⁴; die „musica ficta“ sind die dem traditionellen musikalischen System hinzugefügten Noten, wie die „verba ficta“, die „Neologismen“, die Wörter sind, die dem traditionellen Sprachsystem hinzugefügt werden.

4. Die „literarische“ Beschreibung der Musik

Außer auf die Bildung musikalischer Termini technici hatten die Grammatik und vor allem die Rhetorik auf das Ansprechen musikalischer Phänomene schlechthin außerordentlichen Einfluß¹⁵. Schon der Gebrauch von Wörtern wie „inventio“, „dispositio“, „componere“, „ordinare“ zur Bezeichnung des Moments der musikalischen Komposition und von Wörtern wie „pronuntiatio“, „proferre“ zur Bezeichnung des Moments der musikalischen Ausführung ist in diesem Sinn sehr bezeichnend. Wenn dann Johannes Affligemensis das „organum“ als diejenige Komposition beschreibt, in der bei ausgehaltener Note der einen Stimme die andere „per alienos sonos apte circueat“ (ed. J. Smits van Waesberghe, 157), so vergleicht er die polyphone Praxis mit der „circuitio“ und „circumlocutio“, einem Amplifikationsverfahren der Rhetorik. Ebenso wenn Anon. 4 sagt, daß Perotinus Leoninus Werk „abbreviavit“ (ed. Fr. Reckow, 47, 48), besteht auch hier eine Beziehung zur „abbreviatio“ als Reduktionsverfahren der Rhetorik. Auch die spärlichen Informationen, die die mittelalterlichen Autoren über den „ästhetischen“ Aspekt der Musik liefern, scheinen von der Sprache der Rhetorik beeinflusst, wie uns die Begriffe und Termini „ornatus“, „Colores“, „decorum“ zeigen. Schon in der *Musica Enchiridis* wird die Praxis der Mehrstimmigkeit als ein Verfahren „pro ornatu ecclesiasticorum carminum“ beschrieben (GS I, 171b); von „ornatus“ spricht auch Johannes Affligemensis bezüglich einiger musikalischer Verfahren (ed. J. Smits van Waesberghe, 118), und Henricus Eger wird ausdrücklich sagen: „Ornatus etiam habet musica proprius sicut rhetorica“ (*Cantagium*, ed. H. Hüschen, 57). Anon. 4 lobt Perotin wegen der „abundantia colorum harmonice artis“, mit der dieser komponiert habe (ed. Fr. Reckow, 46), Anon. 2 fordert von mehrstimmiger Musik, daß sie „coloribus adornatus“ sei (CS I, 307b), und Marchetus von Padua bemerkt ausdrücklich, daß „in musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonatarum, sicut in grammatica fiunt colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum“ (*Pomerium*, ed. G. Vecchi, 46). Walter Odington spricht mit bezug auf Conductus, Motette, und Hoquetus von „cantus decori“ (ed. F. F. Hammond, 142, 143, 145). Aber auch die häufige Bestimmung des Gesangs als „pulcher“ oder „dulcis“ haben eine illustre Tradition literarischen Gebrauchs hinter sich: „Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt“ (Horat. *Ars poet.*, 99). Eine Definition des „discantus“ als „facetus“ (Anon. von St. Martial, ed. A. Seay, 33) wäre gewiß unerklärlich ohne den häufigen Gebrauch dieses

¹³ H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* (München, 1967), S. 99, 262.

¹⁴ Über die Verbreitung dieses Typs von Metapher siehe E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern und München, 1961), S. 416, Exkurs III: Grammatisch-rhetorische Kunstausdrücke als Metaphern.

¹⁵ Zur rhetorischen Terminologie siehe E. Ral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* (Paris, 1924); L. Arbusow, *Colores rhetorici* (Göttingen, 1948); H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München, 1960).

Kollex. ant. aus Kitloxodische Prooimion
Philologus e (1956) pp 159-206

↑
teitare

Adjektives auf literarischem Gebiet (*Thesaurus linguae latinae*, VI, 42). Wie es dann auch bei den bildenden Künsten geschehen ist¹⁶, besteht während des Mittelalters und dann auch der Renaissance die ganze Weise, über die Musik zu schreiben, in dem, was gemäß einem grammatikalisch-rhetorischen, oder allgemeiner, literarischen Modell aufgesetzt ist.

Aus konkreter Arbeit: einige generelle Aspekte der Terminusgeschichte „Schlager“

Reinhold Brinkmann

Zu außerordentlicher Kürze angehalten, werde ich nur einige Aspekte notieren, die sich relativ selbstverständlich und ohne großen theoretischen Aufwand aus der praktischen Arbeit an einem an sich umfangreicher gedachten Kongreßbeitrag ergaben. Dabei verhehle ich nicht meine aus einer eher pragmatischen Auffassung von terminologischer Wissenschaft als gegenwärtiger Aufgabe resultierende Sympathie für Eggebrechts „brief description“. Vor allem begrüße ich die (darf ich mir zu sagen erlauben?: vernünftigerweise) auf jede Rigorosität verzichtende und damit internen Differenzierungen Raum gebende Definition der musikalischen Terminologie („im weitesten Sinne das sprachliche Bezeichnen musikalischer Sachen und Sachverhalte“) sowie die Herausstellung eines Forschungsinteresses, das durch die Klärung des Verhältnisses von Begriffs- und Sachgeschichte hindurch auch zur Erhellung von Denkstrukturen ausdrücklich beitragen will.

An der Terminusgeschichte Schlager sind folgende generellen Aspekte von Interesse.

1. Sprachgeschichtlicher Aspekt

An den einschlägigen Lexika (Adelung, Campe, Grimm etc.) ist ablesbar, daß das Wortfeld um das Grundwort „schlagen, Schlag“ um und nach 1800 eine erhebliche Ausweitung erfuhr, vor allem auch im Bereich „indirekter“, „übertragender“, „figürlicher“ Bedeutungen. Z. B. „Schlaglicht“ „in der Malerei, ein lebhafter, wohl angebrachter Lichtstrahl, welchen man auf einen Teil des Bildes fallen läßt, ... damit dieser hervortrete“) und „Schlagschatten“ bereits bei Adelung und Campe, „auf schlagende, d. i. sieghafte Art“ noch nicht bei Adelung, aber bei Jean Paul (nach Grimm). Der musikalische Terminus „Schlager“ für die Bezeichnung eines bestimmten analogen Sachverhalts entsteht also auf dem Hintergrund eines sprachgeschichtlich aktuellen Wortfeldes.

Musikwissenschaftliche Begriffsforschung hat somit in bestimmten Fällen vor der *musikalischen* Terminologie zu beginnen.

2. Sozialgeschichtlicher Aspekt

Die Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus „Schlager“ ist in der bislang veröffentlichten Literatur noch undurchsichtig. Einstweilen ist aber aufgrund der bekannten Belege (trotz der gegenteiligen Vermutung Kaysers und trotz der Behauptung im *Taschenbuch der Künste. Unterhaltungskunst A-Z* [Berlin, DDR, 1975]) davon auszugehen, daß ein zunächst auf erfolgreiche Musik bezogener Terminus dann auf ökonomischen Erfolg in anderen Bereichen übertragen, also zu einem Terminus der allgemeinen Handelssprache wurde. Dies scheint auf einen Kultur- und Lebenszusammenhang zu verweisen, in dem Musik des Unterhaltungsgenres eine bestimmende und ökonomisch relevante Größe darstellt.

Welche kulturgeographischen und -soziologischen Probleme durch den Sachverhalt angedeutet werden, daß eine Differenzierung zwischen „Lied“ und „Schlager“ (oder anders gesagt: eine eigene, später pejorativ gebrauchte Wortprägung für das primär ökonomischen Zielsetzungen unterworfenen Lied der „unteren“ Musik) bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts nur im deutschen Sprachbereich anzutreffen ist, möchte ich einstweilen nur als Frage aufwerfen. („Hit“ dürfte eine vergleichsweise späte Prägung sein; aber dies könnte vielleicht Herr Kollege Bent beantworten.)

¹⁶ Siehe die Studie von M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450* (Oxford, 1971).

Auf jeden Fall ist es in bestimmten Fällen Aufgabe musikwissenschaftlicher Terminusforschung, solche (hier nur grob angedeuteten) kulturgeographischen und sozialgeschichtlichen Faktoren mit zu bedenken.

3. Begriffsgeschichtlicher Aspekt

Ob „Schlager“ zunächst eine Refrainbezeichnung war, wie Bausinger aufgrund des bislang frühesten bekannten Belegs („Kommt nur zum Schluß ein Schlager“, 1869) annimmt, und erst dann auf ein ganzes Lied, dann auf eine Gattung übertragen wurde, oder ob, wie ein anderer, gleichzeitiger Beleg vermuten läßt („Der Poet dieser ‚Wiener Lieder‘ ... weiß das pikante ‚Thema‘ in zahllosen Varianten zu skandieren. Fr. Mansfeld bringt diese ‚Schlager‘ *magnifique* ...“), der Terminus von Anbeginn an den Erfolg, das „Einschlagen“, von Wiener Lied wie von dessen Refrain (Text und Musik) bezeichnete, ist einstweilen noch ungeklärt. Daß aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts, spätestens mit der Expansion der Schallplattenindustrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der Begriff Schlager als Gattungsbezeichnung im gesamten deutschsprachigen Raum etabliert war, ist sicher.

Diese (gehaltsnivellierende) Bedeutungsausweitung vom erfolgreichen Einzeltitel zum Gattungsnamen fordert eine Neuprägung für den alten Bezeichnungsgelb heraus; es erscheint der Terminus „hit“. Derselbe Vorgang wiederholt sich (in kürzerem Intervall) auch hier: seit es nur noch „hits“ zu geben scheint (wie in „Hitparaden“), müssen einzelne „top hits“ (oder „Superhits“) herausragen. Diese verbale Steigerungspyramide (erfolgreiches Wiener Lied = Schlager / erfolgreicher Schlager = Hit / erfolgreicher Hit = top hit ...) ist nicht auf eine entsprechende Entwicklung der bezeichneten Sache bezogen, sondern stets auf dasselbe Phänomen. Dies ist im Konstitutionstypus des Terminusfeldes begründet: es handelt sich um *verwertungsbezogene Termini*, deren Geschichte weniger durch Entwicklungen innerhalb einer musikalischen Sachgeschichte fundiert als vielmehr durch Marktmechanismen bestimmt ist und die daher primär nach Prinzipien der Handels- und Werbesprache fungieren statt aus der musikalischen Fachsprache heraus erklärt werden zu können. Daß „hit“ in so kurzer Zeit (fast) zum Gattungsbegriff ausgeweitet wurde, folgt Gesetzen der ökonomischen Verwertungsstrategie (Werbe-psychologie): was Erfolg haben soll, muß von vornherein als erfolgreich gelten. Bezeichnend auch, daß zur Steigerung von „Schlager“ der englischsprachige Übersetzungsterminus genügt (hit = schlagen, Schlag). Zugleich allerdings spiegelt dieser Wandel der Herkunftssprache der geltenden Termini einen Wandel der kulturell-ökonomischen Potenz in diesem Bereich.

Begriffsgeschichte ist also in bestimmten Fällen essentiell mit Wirtschafts- und Sozialgeschichte verknüpft.

4. Sachgeschichtlicher Aspekt

Die verwertungsorientierten Termini fungieren so wie unter 3. angedeutet, weil sie eine ebenso verwertungsorientierte Sache benennen. Produktion und Distribution der Sache „Schlager“ sind bis in letzte Einzelheiten den Gesetzen der Warenform und des Marktes unterworfen. Dies setzt eine bestimmte ökonomisch-gesellschaftliche Entwicklungsstufe der betroffenen Kulturen voraus.

Musikwissenschaftliche Terminusforschung hat solche historischen Bedingungen für das Erscheinen bestimmter Terminustypen zu ergründen. Sie hat darüber hinaus zu untersuchen, ob es außerhalb des in Frage stehenden Wortfeldes der Sache und/oder der Bezeichnungsweise nach verwandte Erscheinungen gibt (musikalischer Teilvorläufer: „Periodical Overture“ / „Symphonie périodique“; verwandt: „Tonsignet“ [?]; in anderen künstlerischen Bereichen: „Bestseller“, u. a.), und die Differenzen herauszuarbeiten.

5. Aktueller Aspekt

Die jüngste Terminusgeschichte dieses Wortfeldes zeigt expansive Tendenz und begreift (durchaus verständlicherweise) auch jene Musik ein, die bislang zumindest ihrer Intention nach nicht verwertungsorientiert war oder doch nicht in jenem ausschließlichen Maße (Schallplattentitel: „Beethoven's greatest hits“ / „Stockhausen's greatest hits“; wemgleich ich zugebe, daß zwischen der „Single-Fähigkeit“ eines Schlagers und der Dauerkonzeption neuerer Avantgardestücke nach dem Maß der halben Langspielplatte nur eine graduelle Differenz besteht).

Musikwissenschaftliche Terminusforschung könnte in der Analyse solcher Vorgänge wenigstens in bescheidener Weise kulturpolitisch wirken. Dabei gehe ich allerdings von der vielleicht altmodischen Vorstellung aus, daß, wenn wir schon die Unterwerfung der Kunst unter das Warendenken nicht verhindern können, wir doch nicht zur Anerkennung solcher Praktiken genötigt sind.

The Terminology of Silence

Ian Bent

There are two aspects to our understanding of silence in music. One is the terminology that we use to describe it; the other is the concept of it that we hold in our minds. I want to touch on both of these aspects—terminological and conceptual—during the next few minutes. On the terminological side, I want to draw together the range of words by which we refer to silence in music, and to try to see what fundamental attitudes those words reveal. On the conceptual side, I want to draw our terminology together with our range of visual, notational symbols for silence, and to see what further fundamental attitudes the two reveal. I hope that my exposition will suggest ideas for discussion by the panel. I hope especially that the discussion may become a forum for comparison of usages—I am far from conversant with all European languages; indeed, it is hard enough to grasp the variety of concepts which lies behind terms in one's own language, let alone those in the languages of others!

Let me take first the question of terminology. And here again I must make a twofold division, for there are two sets of terms which relate to the expression of silence; both sets stray beyond silence into other matters, but the two sets intersect.

To illustrate this, consider the point of intersection of these two sets: namely the Latin word "pausa," and its cognates in Italian, French, German, and English. In medieval Latin musical theory "pausa" and "pausatio" denoted a silence introduced by the performer between two notes, and also the notational symbol for that silence. Subsequently the word entered into Italian as "pausa," into French as "pause," and into German as "Pause," in each case with the dual significance of (1) silence, and (2) the symbol for silence—with one proviso that I shall come to in a moment. On the other hand, the word came through to English usage as "pause," which means something quite different: it denotes "prolongation"—prolongation of silence, or, equally well, of sound. The English word is indifferent to whether sound or silence is involved, and so is not itself linked to the idea of silence. It also has dual significance: of (1) prolongation, and (2) the symbol for prolongation.

I mentioned a proviso a moment ago. This is an interesting development in the French usage of "pause." In that language, but not in Italian or German, the term has become tied to a particular note-value: the whole-note or semibreve. Hence the concept of "pause" becomes divisible: "demi-pause" denotes a silence of a half a semibreve (i.e., a half-note or minim), "quart-d'une pause" a silence of a quarter of a semibreve, and so forth.

But there is a further twist. "Pause," so the Bordas *Dictionnaire de la musique* tells us, means not only a semibreve rest, but also the silence which occurs between movements of a work, and also the silence between successive works in a concert. This constitutes an important link to the English usage of "pause," because both refer to unmeasured time, both take us outside the strictly regulated flow of meter. To put it another way, both denote the cessation of regular activity.

And this is precisely the point at which the two apparently opposed uses of "pausa" come together. They both concern cessation. Silence is the cessation of sound-production; prolongation and intermission are the cessation of measured activity. Etymologically this is quite correct, for "pausare" in Classical Latin meant "to halt," "to stop"—to cease immediate activity—and thus by association "to rest," "to sleep"—to cease the day's activity—and thus in Late Latin "to sleep in the grave," "to be dead"—to cease the activity of life.

Since the English language limits the word "pause" to unmeasured prolongation it requires another term with which to refer to silence; and it does so, of course, with the Saxon and Middle-High-German word "rest" (which comes through to modern German as "Rast"). "Rest," like both "pausa" and "pause," has dual significance as concept and symbol. Etymologically, "rest" has some common

ground with "pausa" (it too can denote "sleep" or "death"), but there is an essential difference: "rest" implies not cessation of activity, but rather the state of inactivity, repose, quiescence—it implies freedom from exertion, and thus also tranquility.

This may seem to be an artificial distinction, but it can be tested in present-day usage. For example, if one voice in a piece of music for four voices has to wait for several bars before entering for the first time, then English-language usage can say not only that that voice "has six bars of rests" (which could be referring to the notational symbols on the page), but equally well that it "has six bars' rest," or that it "has a rest of six bars" (in both of which "rest" clearly implies the concept, not the symbol). In Italian, on the other hand, one might say that the voice had six bars of "pause" (meaning the symbols), but one would not say that it had a "pausa" for six bars—because "pausa" implies that there has already been activity, and that the voice is now ceasing that activity.

I started by talking of two sets of terms which intersected. I had in mind a set of terms denoting silence and its symbols, and a set of terms denoting prolongation and its symbols. But in place of these two sets there now emerges a single matrix of terms, all of which relate to inactivity or cessation of activity. Let us imagine a matrix with *concept* at the top and *symbol* at the bottom, with *silence* at the left-hand side and *prolongation* at the right-hand side. In the left-hand half, and equidistant between top and bottom (hence implying both symbol and concept) would be "pausa," "pause," "Pause," and "rest." In the corresponding place in the right-hand half would be "pause." But that word "pause" would stand only for English usage: American usage tends to avoid the overused word altogether, and has adopted instead an obsolete Italian word—"fermata." German, too, has taken over this word, as "Fermate." Both words should be equidistant between top and bottom because they denote both symbol and concept. And near the top would be the English word "hold," current in American usage (obsolete in English usage), for the concept of prolongation but not the symbol.

As I have said, "fermata" is not in current Italian usage for prolongation. In its place is the medieval Latin word for the halo of dots which was sometimes used in late-medieval polyphony over a note to indicate prolongation: "corona." But, again, it is used for concept as well as for sign. The cognate French form, "couronne," is also used, but only for the notation symbol. To denote the concept there is the quintessentially French word "point-d'orgue."

What is most striking about this array of terms is that none of them speak directly of silence or of prolongation. They speak, instead, of what the performer has to do to achieve one of those two effects. Both terms operate like tablature: they instruct the performer rather than depicting the aural effect: "pausa" is an instruction to "cease producing sound"; "rest" is an instruction to "make no sound"; neither of them is an instruction to "make silence!" "Pausa," in particular, implies that the notational symbols are there to mark the ends of phrases—as terminators, or like "Exit" signs in the script of a stage-play. This last simile is not so far-fetched as it may seem; often in musical analyses one reads that "the flute enters at bar six," or "the second subject enters four bars later," etc. The implicit imagery is that the sounding music is what is going on on-stage, and that silence is "back-stage."

From our terminology, therefore, one would deduce that Western musicians regard silence as a negative property of music: that it is part of the mechanics of musical production, but not something of aesthetic value in its own right, not something to be observed by the listener as a quality.

Only two usages in Western terminology run counter to this, one in French, one in Spanish. French uses "silence" as the generic term for the symbols representing silence, and Spanish uses "silencio." These are the only two terms which address silence directly.

*

If we turn now to the second part of my discussion, and look at the relationship between silence itself and the symbols representing it, we will observe two significant facts: first, that not all silence is deemed to be "pausa," or "rest"; secondly, that not all "rests" generate silence.

The first of these is a well-known phenomenon, and I do not need to dwell on it. When a note has a staccato or staccatissimo sign over it part of its sounding value is replaced by silence, but that silence is not termed "pausa," or "rest." In such a case, the written value of the note is simply an indication of the distance in time between two successive attacks, and the staccato sign indicates the mode of attack and release of the first note. The silence is thus implicit and unrecognized.

Similarly, if a percussive instrument such as the piano or a glockenspiel, has music which is notated in note-values longer than the duration of its sound, then the silence which ensues after each sound has

died away is counted within the value of the note itself and understood as part of the characteristic sound of the instrument concerned. It is not thought of as "rest." Indeed, a sustained piano note or chord may be marked "a niente," thereby indicating that the keys should be held down until after the sound has disappeared and silence begun, and that the measured time of the music should be suspended until this point of silence has been reached: and yet the silence is not strictly counted as "rest."

All of these cases suggest exactly what our terminological enquiry suggested. The concept of "pausa," or "rest," seems to imply a conscious cessation of sound or non-beginning of sound. And it requires to be represented by a rest-sign in notation.

Comparable cases are those in which a singer or wind player is left to take a breath, and hence interpose a silence, in accordance with the phrase-markings of a melody, or of breathing-marks, or of the punctuation of the sung text, or in accordance with his own understanding of the phrasing—but in any case, where there are no rests in the notation to allow him to breathe. In such cases, silence must occur, but it is taken as part of the articulation of the melody rather than as "rest."

If we take these two conclusions together—that "rest" implies conscious cessation or non-beginning of sound, and that some silences are understood as markers for beginnings and endings of phrases rather than as "rest" as such—then we can posit two kinds of silence: structural silence, and articulatory silence. And we can assert that "pausa," or "rest," is structural silence.

My second observation was that not all "rests" in notation actually generate silence. There are many cases in Liszt's piano music, for example, where a succession of chords will be notated with short rests between them, but with pedalling marks which cause the chords to sound on through the rests. Why bother, for instance, to notate such chords as dotted quarter-notes with eighth-note rests in between, when straight half-notes would have done just as well? The answer must surely be that the note-value in each case indicates the time of contact between fingers and keys, and that the rests denotes the time in which the hands are moving to a different part of the keyboard.

A particularly extreme case occurs in the final stanza of Schumann's well-known song *Belsazar*, Op. 57. Here the piano part is notated in the final stanza as eighth-note chords separated by long rests—often rests which have to be notated clumsily as compound rest-signs involving three symbols on each of the staves of the piano part. As if belying this very exactly notated rhythmic pattern a verbal instruction appears below the part saying "Das Pedal wird zum Schluß mit jedem Akkord gewechselt"—"From here to the end the pedal should be changed with each chord." To speculate why Schumann adopted this notation is in itself fascinating. But two things seem to stand out clearly. One is that the note-value, as in the example of Liszt, denotes length of contact between fingers and keys. The second is that the symbols which follow each chord are called "rests" but do not generate silence. The passage is in a technical notation designed to produce a specific effect—perhaps an effect of unusual resonance—but representing not the resultant sounds themselves but the physical actions necessary to produce those sounds. In other words, it is part way to being a tablature.

This word tablature has now arisen twice in my discussion: once to describe how we relate the terms "pausa," and "rest" to sound and silence, once to describe how the symbols for rest may relate to sound and silence. We may conclude that the relationship between terminology and symbols, on the one hand, and silence, on the other, is essentially an oblique one. Both the terms and the symbols act as markers for the ceasing of activity or the non-beginning of activity, and then measure out the distance in time to the next point of activity. (Not that it is a mere measuring of time—the subdivision and grouping of the rest symbols carries much information about the placing of the surrounding sounds in the metrical scheme of the music.) But that the silence itself is not always actual, and, when it is, it is a negative quality concerned with the means of production, not with the end-product.

Finally, I return again to my earlier exposition of the link between silence and prolongation—"pausa" and "pause," "rest" and "fermata": that both concern cessation: cessation of sound-production, and cessation of measured activity. The one offers the entry-point into the world of negative music, non-sound; the other into the world of irrational time. I alluded in passing to the phrase "a niente." This is an appropriate note for me to end on (!). It is a particularly fascinating phrase, for it offers a common entry-point into both worlds, to silence and to measured time. It offers an imperceptible transfer across the threshold from sound and measure to silence and un-measure. At the same time it enables sound to reach out into the world of silence and to occupy a small part of its territory as part of the aesthetic experience.

Die Reichweite musikwissenschaftlicher Grundbegriffe über Europa hinaus

Walter Wiora

Sollte man Termini, wie „Tonalität“ oder „Orchester“, nur für europäische Musik verwenden oder auch für autochthon orientalische und afrikanische? Allgemeiner gefragt: Welche Grundbegriffe und Grundwörter der primär in Europa entwickelten Musikwissenschaft sind für Musik nicht-europäischer Art angemessen und welche sind es nicht? Um diese Frage, inwieweit ihre Verwendung über Europa hinaus sachgerecht ist, fundiert erörtern zu können, ist zunächst festzustellen, inwieweit sie bisher tatsächlich über Europa hinaus gebräuchlich oder nicht gebräuchlich sind.

I. Zur Feststellung der bisherigen Verbreitung

1. Die Termini der primär in Europa entwickelten Musikwissenschaft sind nicht insgesamt rein europäisch. a) Einige haben indo-europäische Wurzeln und sind dementsprechend mit indischen und anderen nicht-europäischen Wörtern verwandt¹. Ferner dürften manche altgriechischen Grundbegriffe als Begriffe in älteren Kulturen, besonders Ägyptens und Mesopotamiens, wurzeln, ohne daß sprachliche Zusammenhänge bestanden haben oder bisher festgestellt worden sind². Begrifflich und sprachlich wurden griechische Termini, wie „tonos“, „genos“, und „mousikē“ durch arabische oder generell durch vorderorientalische Gelehrte übernommen; ihrerseits wirkten diese auf das mittelalterliche Abendland ein³. Mit anderen Zusammenhängen im Altertum und Mittelalter ist zu rechnen. b) Seit dem Aufschwung der vergleichenden Musikforschung sind etliche Termini primär aus dem Studium außereuropäischer Musik gewonnen und im Hinblick auf diese geprägt worden, z. B. Cent, Mikrotöne, Äquidistant, ferner Klassifikationen wie Gebrauchs-, Material- und Systemleitern, Bi- bis Pentatonik, Idiophone, Chordophone, etc. Dabei wurden auch Termini außereuropäischen Ursprungs einbezogen, wie „Pien“ und „Aksak“, wengleich bei weitem nicht so viele Wörter wie in der Vergleichenden Religionswissenschaft („Mana“, „Tabu“, usf.). c) Begriffe können potentiell von vornherein über die Kultur hinausreichen, in der sie zuerst geprägt worden sind, so in der Mathematik der aus Indien stammende Begriff „Null“. Dies gilt auch für die mathematische Disziplin *Ars musica*. Ihre Termini, besonders für Intervalle und Rhythmen, die auf Zahlenverhältnisse beruhen, brauchen sich nicht darin zu erschöpfen, für das Abendland zu gelten. Allgemeingültigkeit beanspruchen ferner Termini der natur- und musikwissenschaftlichen Akustik, wie „Frequenz“ und „Sinuston“.

2. Um auf dem heutigen Stande der Forschung urteilen zu können, ist festzustellen, was aus diesem Schatz von Begriffen und Wörtern bei Gelehrten der verschiedenen Kulturen tatsächlich für außereuropäische Musik verwendet, vermieden oder als problematisch erörtert wird. Die Anwendung in wissenschaftlicher Praxis dürfte mehr Aufschluß geben als Meinungsäußerungen in Diskussionen. Erprobte Forscher mit sowohl einheimischer als auch westlicher Schulung sind hierbei besonders wichtig.

3. Übereuropäisch *vergleichende Terminologie* sollte untersuchen, inwieweit es Äquivalente und Teilentsprechungen zu unseren Grundbegriffen gibt⁴. Gebräuchlich sind im Orient z. B. solche zu

¹ W. Wiora, „Zur Vor- und Frühgeschichte der musikalischen Grundbegriffe“, *Acta Musicologica* XLVI (1974), S. 125–152.

² Siehe u. a. die Grundbegriffe bei H. Hickmann, „Altägyptische Musik“, W. Stauder, „Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer“, sowie U. Steiner, „Generalindex, Fachausdrücke“, in *Handbuch der Orientalistik*, ed. B. Spuler u. a., 1. Abteilung, Ergänzungsband IV, *Orientalische Musik* (Leiden-Köln, 1970), S. 118, 225, 235, 245 ff., 248–254.

³ Siehe E. R. Perkuhn, *Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters* (Waldorf-Hessen, 1976), S. 33–45, und die dort S. 237 ff. zitierten Arbeiten von H. G. Farmer, L. Manik u. a.

⁴ Zur Theorie und Terminologie im Orient siehe u. a. H. Hickmann, *Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs*, sowie den Generalindex in dem Anm. 2 zitierten Band; H. G. Farmer, *The Sources of Arabian Music* (Leiden, 1965); R. d'Erlander, *La musique arabe I–VI* (Paris, 1930–1959); L. Manik, *Das arabische Tonssystem im Mittelalter* (Leiden, 1969); L. J. Al Faruqi, *The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: a theoretical and empirical study of Arabian Music*, Diss. (Syracuse University, 1974; mit Glossary S. 356–403); E. te Nijenhuis, „Indian Music. History and Structure“, in *Handbuch der Orientalistik*, 2. Abteilung, Band VI (Leiden-Köln, 1974), besonders S. 133–142; dies., *Datīlam* (1970); dies und andere indische Ausgaben sind in dem Anm. 1 genannten Aufsatz, S. 151 f., zitiert); A. Daniélou, *Nothern Indian Music, I Theory and Technique* (London, Calcutta, 1949); S. Prajnananand, *A historical study of Indian Music* (Calcutta, 1965); J. Needham, *Science and Civilization in China*, 4/I (Cambridge, England, 1962), S. 126–228; „Sound (Acoustics)“; M. Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois* (Paris, 1912; Abdruck in Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, I, S. 77–241); Liang Tsai-ping, *Anthology of Historical Documents of Ancient*

Grundton, 5-, 7- und 12stufigen Leitern, Transposition, Rhythmik, Variation, instrumentale Begleitung und Einleitung. Fehlen dürften autochthone Parallelen zu abendländischen Spezifika in Notation, Kontrapunkt u. a. Nur wenige musikalische Allgemeinbegriffe finden sich in Verzeichnissen des Wortschatzes von Völkern ohne ausgeprägte Musiktheorie⁵. Andererseits gibt es zahlreiche Termini ohne europäische Entsprechungen, z. B. „Makam“, „Raga“, „Tala“.

II. Zum Problem der Angemessenheit

1. Überträgt man eurogene Termini in andere Kulturen, so besteht die doppelte Gefahr, Eigenes zu verwässern und Fremdes zu verkennen. Problematisch sind z. B. uneingeschränkte Verbreitung der Ausdrücke Komposition und Kunstwerk, die Bezeichnung irrationaler Stimm Schritte als kleiner und großer Sekunden, der Ausdruck Cantus firmus für einen Part im Gamelan.

2. Für etliche Grundbegriffe ist Allgemeingültigkeit a priori evident, z. B. für die arithmetische Klassifikation von Tonarten nach der Zahl ihrer Stufen oder für die „Geometrie“ der möglichen Richtungen melodischer „Linien“ (Aufwärts, Abwärts, auf der Stelle und deren Kombinationen). Von solchen leer-abstrakten Kategorien sind konkretere Typen zu unterscheiden, die bestimmten Kulturen und Epochen angehören, z. B. „Kirchentonarten“ von heptatonischen Modi oder „Orgelpunkt“ von Bordun. Wo sich die unhistorische Erweiterung eines Terminus eingebürgert hat, sollte man ihn durch einen präziseren ersetzen, so oft es von Wichtigkeit ist, z. B. Aksak durch Asymmetrischen Takt, Heterophonie durch Differenzierte Einstimmigkeit.

3. Ein und derselbe Begriff, z. B. Hauptstufe der Rezitation, erhält in verschiedenen Zusammenhängen mit anderen Begriffen anderes Gewicht, und sein Sinn wird modifiziert. Mithin sind nicht nur die einzelnen Termini für sich zu untersuchen, sondern auch ihr Milieu innerhalb eines Wort- und Begriffsschatzes⁶.

Discussion

In der Study Session traten zu den Referenten des Panels hinzu: Charles M. Atkinson, William W. Austin, Carl Dahlhaus, Kurt von Fischer und Willis H. Hackman. Atkinson und Hackman verlasen kurze vorbereitete Beiträge, die im vollen Wortlaut wiedergegeben sind; aus dem Publikum ergriffen Akio Mayeda und Jaroslav Bužga das Wort.

In Absprache mit dem Chairman Hans H. Eggebrecht wurde die Diskussion der Study Session gestrafft und, soweit möglich, thematisch geordnet. Mit Ausnahme der vorbereiteten Beiträge von Atkinson und Hackman sowie der Wortmeldungen von Mayeda ist sie in indirekter Rede zusammengefaßt und der Einheitlichkeit wegen ins Deutsche übertragen worden.

Im Anschluß an jeweils zwei oder drei Kurzreferate wurde die Aussprache schon im Panel selbst kurz eröffnet; auch diese Partien sind mitaufgenommen, zumal da einige der dort angedeuteten Fragen in der Study Session wieder aufgegriffen worden sind. Bei der thematischen Ordnung der Diskussion einerseits nach Gesichtspunkten zu den einzelnen Kurzreferaten (in der Reihenfolge des Panels), andererseits nach allgemeineren Gesichtspunkten ist natürlich zu berücksichtigen, daß die Grenzen zwischen beiden Bereichen fließend sind.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß manche der aufgeworfenen Fragen, auch wo es nicht explizit ist, im Blick auf das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* resp. vor dessen Hintergrund gestellt sind. Daß Fragen der musikalischen Terminologie nicht einfach zu diskutieren sind, deutete Eggebrecht in seinem Schlußwort des Panels an, in dem er zu erwägen gab, „daß man über Terminologie eigentlich weniger reden als daß man sie selber betreiben sollte“.

Chinese Music (Taipei, 1971); R. Houish, *Zur musikwissenschaftlichen Bedeutung Dschü-Drai-Yür*, Masch.-Diss. (Wien, 1973); S. Kishibe, *The Traditional Music of Japan* (Tokio, 1969); E. Harich-Schneider, *A History of Japanese Music* (London, 1973), besonders S. 629–651.

⁵ Siehe z. B. D. W. Ames und A. V. King, *Glossary of Hausa Music and its Social Contents* (Evanston, 1971); A. P. Merriam, *Ethnomusicology of the Flat Head Indians* (Chicago, 1967), besonders S. 356–362; H. Zemp, *Musique Dan* (Paris, 1971), besonders S. 69–92, 304–309. „Dans la langue dan, il n'existe pas de terme général pour désigner ce que nous appelons musique“ (S. 69); dagegen gibt es dort, wie bei vielen Völkern, ein Wort, das Gesang, Tanz und Instrumentalmusik zugleich bezeichnet. Nur vage Teilentsprechungen zu „Musik“ und „Orchester“ z. B. bei Merriam, S. 357; dazu S. 331: „The Flathead do not abstract their music, qua music, from its context.“

⁶ Zur Methodik der Untersuchung von Wortfeldern und Begriffskreisen siehe u. a. *Wortfeldforschung*, Wege der Forschung CCL, ed. Lothar Schmidt (Darmstadt, 1973); E. Coseriu, *Probleme der strukturellen Semantik* (Tübingen, 1973), besonders S. 52 ff. („Die Strukturen des Wortschatzes“); H. Geckeler, *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie* (München, 1971).

Zum Paper von J. Stenzl

Bent stellte die Frage, ob die von Stenzl erwähnte Dualität theoretisch–theorielos nicht zur Dreiheit schrifttheoretisch–oraltheoretisch–theorielos erweitert werden sollte; die Unterscheidung schrifttheoretisch–oraltheoretisch wurde von Stenzl aber bezweifelt. Dahlhaus knüpfte an die Unterscheidung Stenzls zwischen Termini und schlichten Wörtern folgendes Paradoxon: Einerseits bringe es diese Unterscheidung mit sich, daß der größte Teil der musikalischen Fachsprache nicht terminologisch sei, andererseits bilde die musikalische Fachsprache, wie Riethmüller angeführt habe, ein System; wie aber soll eine Terminologie als Wissenschaft vorgehen, wenn sie sich auf ein Minimum dessen beschränkt, was Musiker in ihrer Fachsprache alltäglich gebrauchen, andererseits aber akzeptieren muß, daß die übrigen Wörter doch mit denen, die Termini im engeren Sinne von Stenzl sind, systematisch zusammenhängen? Stenzl wies auf den idealtypischen Charakter seiner Distinktionen hin und betonte, daß das einzig einigermaßen klar Umreißbare der Terminus sei (vgl. dazu auch unten, S. 800).

Von Fischer sah in dem, was Stenzl als Terminus verstand, als Kriterium einen Abstraktionsgrad, der für außereuropäische musikalische Terminologien auch und gerade dort, wo es sich um eine Sprache in Bildern handelt, im selben Maße vorliege, daß es sich folglich auch dort um Termini im engeren Sinne handle. Zu der Vermutung, Stenzls Ausführungen seien zu europazentrisch orientiert, gab Stenzl zu bedenken, es sei besser, die Distanz zwischen europäischer Terminologie und der Art, in einer anderen Kultur über Musik zu sprechen, nicht vordergründig aufzuheben, um der Gefahr eines kulturellen Neokolonialismus vorzubeugen. Brinkmann verwies darauf, daß Stenzls Thesen nicht auf außereuropäische Hochkulturen, sondern auf afrikanische Naturvölker ausgerichtet gewesen seien.

Zum Paper von Trần Văn Khê

Eggebrecht regte die Frage an, inwieweit sich die dualistische und visuell orientierte Begriffsbildung in den asiatischen Sprachen grundsätzlich von der europäischen Begriffsbildung unterscheidet. Stenzl merkte im Blick auf die von Trần Văn Khê mitgeteilten Beispiele an, daß er weniger den Aspekt des Visuellen als die „action“ als konstitutiv für diese Terminologie erkenne.

Bent wandte sich dem von Trần Văn Khê angesprochenen Begriffspaar „zivil“–„militärisch“ zu und stellte die Frage, ob Musik irgendwelche Assoziationen mit zivilen und militärischen Dingen habe oder zuzeiten gehabt hätte oder ob zivil und militärisch einfach entgegengesetzte Ausdrücke seien, die als Analogien gedient hätten, um eine Unterscheidung in der Musik herbeizuführen. Trần Văn Khê führte aus, daß in der Musik für „zivil“ etwas sehr Freundliches stehe, in der Musik Streichinstrumente und Flöten verwendet würden. Trommeln, Cymbal, Trompete usw. würden in der Musik als „militärisch“ verwendet; diese Zuordnungen ergäben sich aus dem vormaligen militärischen Gebrauch bestimmter Instrumente. Bent verwies daran anschließend auf die symbolische und nicht willkürliche Verwendung dieses Begriffspaares und betonte die Ähnlichkeit mit dem von Trần Văn Khê genannten Begriffspaar „linke“ und „rechte“ Musik, das Trần Văn Khê als Konvention bestätigte.

Austin erbat Auskunft darüber, ob die von Trần Văn Khê diskutierten Termini von Musikern oder von Lehrern, Schriftstellern, Kennern etc. verwendet würden, ferner ob seine Übersetzungen ins Französische auf breite Zustimmung stießen (direkt dazu vgl. unten, S. 799). Trần Văn Khê erläuterte, daß alle von ihm verwendeten Termini in der vietnamesischen oder chinesischen Musik nicht nur von professionellen Musikern, sondern auch vom einfachen Volk verwendet würden; bei technischen Dingen allerdings verstehe der einfache Mann nur die alltägliche Bedeutung. Hackman bewertete die von Trần Văn Khê angeführten dualistischen Bezeichnungen als außerordentlich klare Beispiele für den Übergang vom Alltagssprach-Zustand zum Fachsprach-Zustand durch das Verfahren der Metaphorik.

Die im Paper von Trần Văn Khê angesprochene musikalische Repräsentation des weiblichen und des männlichen Prinzips gab Geiringer Veranlassung zu einem Exkurs über die griechische Idee des „hermaphroditos“, die in der ältesten bekannten Lyra da braccia, 1511 von Giovanni d'Andrea erbaut und jetzt in Wien aufbewahrt, reflektiert sei, indem das Instrument frontal einen weiblichen, seitlich einen männlichen Torso zeige. (Zur Rückprojizierung der Lyra da braccia in die griechische Antike verwies Geiringer auf Raphaels *Parnassus*.) Also schon im 16. Jahrhundert seien Instrumente gebaut worden, die „yin“ und „yang“ vereinigten.

Zum Paper von K. Geiringer

Eggebrecht sprach auf die Schlußfrage von Geiringers Paper („Wie erklärt es sich überhaupt, daß die Termini eine so ungleich größere Lebenskraft an den Tag legen, als die dazugehörigen Instrumente?“) die Überzeugung aus, daß eine Antwort auf diese Frage nur durch einen in jedem Einzelfalle außerordentlich großen und langwierigen Arbeitsaufwand möglich sei. Dahlhaus sah zwei Gründe für den häufigen Fall, daß ein Instrument verschwindet, der Instrumentenname aber auf ein anderes Instrument übergehe etc., als möglich an: zum einen das Prestige des Namens, zum anderen eine bestimmte Funktion eines Instruments; nicht die instrumentalen Merkmale, sondern der im sozialen Kontext gemachte Gebrauch seien die Hauptursache.

Zum Paper von F. A. Gallo

Atkinson verlas folgende Stellungnahme: „I should first like to congratulate Gallo for his informative and stimulating paper. Among other things it reminds us that our current fascination with analytical vocabulary and methodology drawn from linguistic theory enjoys an early precedent. As we all know, it can be difficult to translate the non-verbal phenomena of music into language suitable for everyday discourse. It is therefore not too surprising that the grammatical arts have long been a source of the vocabulary for talk about music. This was certainly true for the Middle Ages, as Gallo so well points out.“

But the strength of the relationship between music and the grammatical arts should not cause us to overlook another important source of terminology in Antiquity and the Middle Ages: mathematics. Among the liberal arts, music was not one of the grammatical disciplines, but a mathematical one. It is perhaps significant that Boethius' *De institutione musica*, the principal medieval representative of music as a mathematical art, uses none but the most general of grammatical terms. 'Vox' and 'Phthongos' are there, the latter with its purely musical meaning, but terms such as 'tenor', 'arsis', 'thesis' and the like are not. 'Comma' does appear, but it is the so-called Pythagorean comma, and not that of Donatus or Priscian.

Given the importance of Boethius for the Middle Ages, and given the demonstrated importance of grammatical terminology in medieval treatises, we might well question whether the contrast between grammatical and mathematical approaches to music could offer important clues as to the changing forces shaping and reshaping the medieval 'Musikanschauung' and governing the place of music in the intellectual life of that period.

In order to lay the groundwork for the investigation of broader issues such as these we must, I think, determine the extent to which grammatical and mathematical concepts shape the intellectual style of individual treatises or groups of treatises. As an example of the sort of approach I would suggest, I might cite the discussion of Aurelian's *Musica disciplina* by Lawrence Gushee both in his dissertation and in his study of genre in medieval treatises for the Schrade *Gedenkschrift*. As Gushee points out, even though Aurelian draws upon Boethius to some extent, Boethian mathematics play a distinctly secondary role to questions of language, or 'grammar' in the broader sense of the term. He sees in the tenor of Aurelian's work a reflection of the 'emphasis of Carolingian education, in which the *trivium* seems to have been favored, with special emphasis on Grammar as the essential discipline' (L. Gushee, 'Questions of Genre,' *Schrade-Gedenkschrift*, p. 392).

I should like to provide yet another example, this from the work of Calvin Bower. In a recent paper on the role of Boethius' *De institutione musica* in the speculative tradition of Western musical thought, Bower cited the use of grammatical terminology in the *Musica enchiridis* and in the treatises of Aurelian and Regino as one of several kinds of evidence that distinguish these treatises as a group from other works. He also showed that Boethius does not figure as prominently in these three treatises as he does in many later works. Interestingly, the relationships between *Musica enchiridis*, Aurelian, and Regino are reinforced by their respective treatments of the concept 'tonus.'

I do not mean to suggest by these remarks that studying the relative importance of grammatical and mathematical terminology in medieval treatises will answer all questions surrounding the issues I mentioned a moment ago, but I do believe that such study can add an important dimension to our search for greater understanding of the Western theoretical tradition in the Middle Ages.

Gallo erinnerte an das Wort R. Schaeffkes von der Mathematik und der Rhetorik als den „Mutterwissenschaften der Musik“ und fügte an, daß die Musik in verschiedenen Epochen einmal der Mathematik, einmal der Grammatik nähergestanden hätte; so hätten z. B. einerseits im frühen, andererseits im späten Mittelalter sehr verschiedene Konzeptionen bestanden. Eggebrecht warf die Frage auf, ob die Verbindung von Grammatik, Rhetorik und Musik eine wissenschaftsgeschichtlich begründete Verbindung sei oder resp. und auch einen sachlichen Hintergrund habe; war es nur im Mittelalter oder auch später noch so, daß die Terminologie dieser Disziplinen ineinandergehe?

Bent wies darauf hin, daß viele der von Gallo angeführten Beispiele von Wörtern nicht von Grund auf grammatische Wörter, sondern auf visuelle und räumliche Systeme zurückbezogen seien (z. B. „color“, „floridus“, „componere“ – „disponere“); dieser Bezug auf ein Geistes-, Begreifens- und Erinnerungssystem lasse, übertragen auf das Medium der Musik, die Frage zu, inwieweit Musik in ein Gedanken- und Verstandessystem eingebettet war.

Stenzl fragte nach der Abhängigkeit der Funktion eines Musiktraktats (z. B. innerhalb des Quadrivium) von der in ihm verwendeten Terminologie; daran anschließend regte Atkinson an, die Funktion auch dahin zu untersuchen, für wen und wozu ein Traktat mit einer bestimmten Terminologie bestimmt gewesen sei – eine nur aufgrund des einzelnen Traktates sehr schwer zu entscheidende Frage.

Zum Paper von R. Brinkmann

Austin merkte an, daß „hit“ im Englischen zwar wie „Schlager“ ein vielseitiges Wort sei, aber selten im Sinne von „form type“ verwendet würde und es für „Gattung“ ohnedies kein eigentlich englisches Wort gebe. Bužga teilte mit, daß es kein tschechisches Wort für „Schlager“ gebe; verwendet würden „Schlager“ und „hit“. Stenzl wies auf die derzeitige Schwierigkeit hin, sprachliche Erscheinungen von – wie er es nannte – Subkulturen innerhalb einer theoretisch bestimmten Kultur (also z. B. die Art und Weise, wie in Beat- und Popmagazinen über Musik gesprochen wird) terminologisch systematisch erfassen zu können, zumal da Sprache hier häufig nur als Chiffre fungiere und meistens zusammen mit dem Bild („lay out“) in Erscheinung trete. Brinkmann betonte für den gegenwärtigen Zeitpunkt unter Hintanstellung einer Theorie der Terminologie die Wichtigkeit pragmatischer terminologischer Arbeit, während Eggebrecht zu bedenken gab, inwieweit die Ergebnisse von Brinkmanns Paper auch ohne terminologische Forschung möglich gewesen wären.

Anknüpfend an Brinkmanns Ausdruck „verwertungsorientierte Termini“ stellte sich für von Fischer das Problem, ob ein Terminus wie „Schlager“, aus seinem sozioökonomischen Kontext herausgenommen, überhaupt noch ein musikalischer Terminus sei; zwar sei „Schlager“ noch immer musikalischer Gattungsbegriff (als welcher er zunächst entstanden ist), aber heute vielleicht vielfach etwas anderes geworden. Dahlhaus fügte hinzu, daß sich der von Brinkmann beschriebene Prozeß des „Verwertungsbezogenen“ (als Vorgang dauernder Begriffsauswechslung) außerhalb der musikalischen Terminologie ereigne und nicht an dem musikalischen Terminus „Schlager“ (als Gattung) hafte; diese Unterscheidung sei, weil in der Sache selbst gelegen, zu treffen, auch wenn ein terminologischer Artikel „Schlager“ nicht nur den engen Bereich des musikalischen Terminus enthalten solle. Eggebrecht schien diese Fragestellung nicht einleuchtend, da ihn ein Wort, das einen musikalischen Sachverhalt bezeichnet, in dem Augenblick interessiere, in dem er vermute, daß in diesem Bezeichnungsprözeß Aussagen enthalten sind, die es dann herauszuholen gelte; und Stenzl erschien diese Fragestellung (besonders im Blick auf die U-Musik) durch Substituierung eines zu festumrissenen Musik-Begriffs in schieferm Licht. Dem entgegnete Dahlhaus, daß ein Begriff von Musik, der schlechterdings alles umfasse, was mit Musikkultur im weitesten Sinne in irgendeinem Kontext steht, für die Zwecke eines terminologischen Lexikons insofern ungeeignet sei, als das Unternehmen so ins Unermeßliche wachse. (Zum Musik-Begriff vgl. unten, S. 799.)

Zum Paper von I. Bent

Dahlhaus wies darauf hin, daß Bent aus der Argumentation, alle eine „interruption“ bezeichnenden Termini sprächen nicht direkt von dem so produzierten Schweigen, den Schluß herleite, daß „silence“ (in der Musik) in diesem Sinne für Westeuropa kein musikalischer Begriff (als ästhetisch eigenständiger Wert) gewesen ist, weil er in der Sprache, in der über Musik gesprochen wurde, nicht reflektiert worden ist. (Bent präzisierete, er habe nicht argumentiert, daß es überhaupt keinen Begriff in der Musik gebe, sondern daß es hier keinen ins Wort erhebaren Begriff gegeben habe.) Dahlhaus

bezweifelte die Stichhaltigkeit der Methode, von der Sprache, in der man über Musik spreche und in der etwas nicht ausgedrückt werde, auf das Denken über Musik zu schließen.

Von Fischer merkte an, es gebe auch etwa Aktives bezeichnende Ausdrücke für „silence“ und „rests“, so frz. „sospir“ (ital. „sospiro“); „sospir“ („sospiro“) sei im Sinne der Rhetorik des 16./17. Jahrhunderts sogar eine musikalische „figura“. Bent stimmte zwar zu, daß es sich dabei um eine aktive Eigenschaft handle, glaubte aber eine direkte Analogie zwischen „pause“ und „sospir“ zu erkennen derart, daß beide bei ihrem Auftreten im Französischen den Charakter eines bestimmten (gemessenen) Wertes annahmen und teilbar („demi-pause“, „demi-sospir“) wurden. Gallo bestätigte den von Bent hervorgehobenen negativen Aspekt von „silentium“ durch Rückgriff auf Prodocimus de Belvedere; dieser unterscheidet zwischen „pauza“ als geschriebenem Zeichen der Notation und „pausatio“ als der Bedeutung des Zeichens, und er fasse Ton als Positivum, Schweigen als Negativum auf: Das Schweigen (amissio vocis sive silentium) bezeichne nichts anderes als eine privatio vocis. Bent betonte, daß auch die mittelalterliche Theorie im Unterschied von „vox amissa“ und „vox prolata“ dieselbe Art Konnotation von „absence“ und „presence“ aufweise.

Allgemeinere Gesichtspunkte

Wiora hob im Anschluß an das Ende des Papers von Eggebrecht den Doppelsinn von „musikalischer Terminologie“ hervor einerseits als Fachsprache(n) der Musik, andererseits als Untersuchung dieser Fachsprachen, wobei Terminologie als Untersuchung von Fachsprachen wiederum ein Hauptgebiet der musikalischen Wortforschung bilde. Eggebrecht stellte im Lichte dieser Doppelung die Frage nach dem „Begriff des Begriffs“ resp. nach der Unterschiedenheit von Terminus und Begriff; könne man, wenn Wortforschung als das Übergeordnete begriffen werde, auch davon ausgehen, daß überall dort, wo irgend Worte als Benennungen genommen werden, auch Begriffe zu finden sind? Wiora betonte, auch Begriffe gehörten zu Wörtern. Atkinson wollte – am Beispiel von „modus“ – unterschieden wissen zwischen dem Begriff und dem Wort mitsamt seiner Verwendung in einer oder mehreren Sprachen; aufgrund der durch ständigen Bedeutungswandel auftretenden Schwierigkeiten plädierte er dafür, in der terminologischen Arbeit vom Wort selbst auszugehen und nicht vom Begriff. Bužga brachte den Unterschied von „speech“ und „language“ in Erinnerung; wenn ein Wort (auf der Seite von „speech“) zu einem Begriff (auf der Seite von „language“) werde, dann beginne es sich dem zu entziehen, was mit der Sprache bezeichnet wird. Ein Begriff müsse nicht nur eindeutig bestimmt sein, sondern das Wort erhalte bei diesem Übergang auch einen anderen begrifflichen Inhalt. In einem sprachlichen Lexikon wären wohl „melodrama“ und „Musikdrama“ dasselbe, als Begriffe aber seien sie verschieden. Wiora wies auf die Bedeutungsmanigfaltigkeit der Begriffe hin; bei Johannes de Grocheo heiße es, „tonus“ habe so viele Bedeutungen „ut nix in montibus“.

Hackman verlas folgende vorbereitete Stellungnahme: „The 20th-century Anglo-American tradition of philosophical analysis, along with the movement in German philosophy known as logical positivism provides a useful paradigm for the clarification of musical terminology. Such a clarification is in effect an evaluation of the conceptual structure of music theory and history following the general paradigm of empirical science. I would like to draw attention to four possible methods of clarification derived from this paradigm.

- (1) The examination of musical terminology in order to determine the extent and nature of the appropriation of ordinary language terms as theoretical terms.
- (2) The classification of musical terms according to their grammatical and syntactical functions and the ontological status of their referents.
- (3) The rating of music-theoretical terms according to their position along a continuum ranging from lesser to greater precision, reflecting the function of their referents in the structure of their respective theories.
- (4) The examination of musical terms in order to determine how they illustrate such aspects of meaning as denotation, connotation, synonymy, multivocality, vagueness, ambiguity and metaphor.

These methods of clarification are useful in showing how terms may be used in meaningful ways and how not. They help to identify the variations of the traditional vocabulary in its historical extension and expansion, as well as to indicate how new vocabularies might be constructed and tested. They also demonstrate that music-theoretical terminology clearly sustains the categories essential for discourse of an empirical-scientific nature.

Musik, so wandte Austin ein, sei keine Wissenschaft wie Chemie oder Mathematik, sondern so sehr geschichtlich, daß die Untersuchung der musikalischen Terminologie historischer vorgenommen werden müsse, als in Hackmanns Formmodellen aufscheine. Hackman hob hervor, daß, wiewohl Musik keine Wissenschaft sei, Musikwissenschaft doch eine solche sein sollte; deshalb sollte sie bei der Behandlung solcher Fragen auch eine wissenschaftliche methodologische Orientierung haben, und zwar vielleicht in einer systematischeren Weise, als es die gewöhnliche historische Methode verspreche. Auch Geschichte sollte so wissenschaftlich wie möglich sein, bemerkte Austin, und Hackman erwiderte: so wissenschaftlich, wie es die Geschichte erlaube.

Von Fischer richtete an Eggebrecht konkret die Frage, inwieweit er zukünftig, und sei es auch erst in 30 Jahren, daran denke, nichteuropäische Termini in das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* aufzunehmen, und zwar nicht zu Recht oder Unrecht übernommene, sondern spezifische Termini z. B. der vietnamesischen oder japanischen Musik. Unter dem Gesichtspunkt, die kulturelle Distanz nicht vordergründig überwinden zu wollen, sah Stenzl im Moment keine solche Möglichkeit; Brinkmann erachtete von Fischers Frage als sehr optimistisch und ließ erkennen, er halte für eine terminologische Arbeit (am *HmT*) eine Theorie im Moment nicht für notwendig. Eggebrecht (vor dem Hintergrund der Unterscheidung Terminus-Wort in Stenzls Paper gestellte) Frage, welche Termini in *HmT* nicht begriffsgeschichtlich dargestellt, d. h. in dieses nicht aufgenommen werden könnten resp. im Stenzlschen Sinne absolut nicht Termini seien, beschied Brinkmann dahin, daß es wohl ein falscher Weg wäre, wenn das *HmT* an der strikten Formulierung einer Terminus-Theorie orientiert würde etwa derart, daß keine Instrumentennamen aufgenommen werden dürften.

Trần Văn Khê ging auf die mit der Übernahme von außereuropäischen Termini verbundenen Übersetzungsschwierigkeiten ein und erachtete seines Teils die Übersetzung von Termini einfach als nützlich, um die Übertragung des Denkens zu erleichtern und um das, was es gibt, kennenzulernen; man könne aber keine den asiatischen Traditionen gleichwertige Worte im europäischen Raum finden. Es wäre gut, in allgemeinen Schriften über Terminologie alle Worte wie „raga“, „maqam“ etc. in ihrer Landessprache zu belassen und lieber eine Definition zu geben als alles zu übersetzen. Stenzl regte

an, die freilich bislang schmale – Literatur zur Theorie und Praxis des Übersetzens zu berücksichtigen und verwies auf die Möglichkeit, wieder an W. von Humboldt anzuknüpfen, etwa an dessen Einsicht, daß eine bestimmte Sprache eben das, was Brinkmann in seinem Paper „Denkstrukturen“ genannt habe, enthalte und daß man daraus nicht heraus könne. Bužga sprach sich dagegen aus, die Erscheinungen anderer Kulturen mit den eigenen Begriffen in Worte zu fassen; es sollten lieber Beschreibungen gegeben werden, da die eigene Sprache einfach zu unzulänglich sei, alles zu erfassen.

Stenzl griff die Reserviertheit Eggebrechts (Paper, Fußnote 1) auf, den Begriff Musik auf außereuropäische Musik zu beziehen, worauf Wiora zwischen dem Vorhandensein des Begriffs von Musik und des Tatbestands der Musik zu unterscheiden suchte; er erinnerte an das Eingehen des griechischen Musik-Begriffs ins Arabische (qua Übersetzung), wobei er mehr auf den ursprünglichen komplexeren als den gelehrten Begriff der Musik abhob. Und unter Berufung auf Eggebrecht verwies Wiora darauf, man komme nicht umhin, einen „Weitbegriff“ von Musik und einen „Engbegriff“ von Musik zu verwenden. Dennoch gab Eggebrecht zu bedenken, inwieweit die Vorstellungswelt, die im Begriff Musik selbstverständlich gegeben ist, auf andere (außereuropäische) Kulturen übertragen werden könne; er mahnte unter Hinweis auf die Art der Begriffsbildung zur Vorsicht: In der europäischen Tradition entstünden die Sachen zwar zum Teil unreflektiert, zufällig etc. Aber dann gebe es eine Instanz, nämlich das musikwissenschaftliche Denken, das um die Sachen herumstehe, sie beobachte und frage: Was ist das? und sie in die Wissenschaft hereinhole. Wiora wollte die Grenze des Musikbegriffs nicht zwischen Europa und Nicht-Europa sehen; vielmehr gebe es innerhalb Europas Tatbestände, die nicht im engeren, volleren Sinne Musik zu nennen sind, und umgekehrt gebe es außerhalb Europas Tatbestände, die dem europäischen Verständnis von Musik mindestens sehr nahekommen, teilweise sich wohl decken, während andere wieder sehr weit entfernt sind. Die einfache Formel: Europa = Musik, Nicht-Europa = keine Musik läge wohl nicht im Sinne Eggebrechts.

Daran anknüpfend ergriff Mayeda das Wort: „Es verwundert mich, daß man sich auf die ‚Eng-Musik‘ beschränken will, ohne zu fragen, wie die anderen ‚Musiken‘ im eigentlichen Wortschatz genannt werden. Im Fall Japans ist das Wort Musik ‚On-Gaku‘. Heute versteht man darunter sowohl ‚Mozart‘ als auch die eigene Tradition. Dieses internationale Musikverständnis ist aber recht jung; im repräsentativen Sprachlexikon Dai-Gen-Kai von 1932 findet man noch unter ‚On-Gaku‘ bloß den Hinweis ‚Siehe unter Gaku‘. ‚Gaku‘ ist nun sicher ein älterer grundlegender Begriff, dessen Geschichte weit in die chinesische Antike zurückgreift. Dort war sie eine unter den sechs Künsten, wie die westliche ‚Musica‘ unter den sieben freien Künsten plazierte war. ‚Gaku‘ war sicher ein übermusikalischer Begriff von ethischer, kultischer, sogar metaphysischer Tragweite –, auch hier in gewisser Analogie zu dem Musikbegriff des westlichen Mittelalters.“

In einem internationalen Musikverständnis müßte sowohl diese als auch jene Wurzel berücksichtigt werden. Ob dabei ‚Gaku‘ mit ‚Musik‘ bezeichnet werden darf oder nicht, entscheidet sich fallweise und unter anderem in Rücksicht auf die Arbeitsökonomie. Auch für mich sind ‚Gaku‘ und ‚Musik‘ bald gleich, bald nicht gleich: Es kommt ganz darauf an, in welchem Kontext ein Urteil verlangt wird. Die letzte Auffassung (‚Gaku‘ nicht gleich ‚Musik‘) könnte aber, wie ich fürchte, zu einer äußersten Konsequenz überspannt werden, so daß ich mich nur in Japanisch äußern will, solange das Thema japanische Musik ist. Und wenn ein Europäer fest von der Auffassung, ‚Musik‘ sei nicht gleich ‚Gaku‘ oder einem vergleichbaren außereuropäischen Begriff, ausgehen sollte, so wird dies ohnehin in seiner Sprache gedacht, gesprochen und geschrieben. So kommt es zu keinem Ost-West-Dialog in unserem Fach.

Was ich von der musikalischen Terminologie wünsche, ist, daß sie nicht nur trennend, sondern auch verbindend wirkt, daß zwischen relativistischer Differenzierung und einseitiger Integration eine Art wissenschaftlicher Sprachlehre geschaffen wird. Diese sollte primär funktional orientiert sein, d. h. die Einzelforschungen befruchten und fördern und nicht unnötig erschweren durch überspitzte Logik aufgrund mangelnder Sachkenntnis. Von einer solchen Terminologie wäre in unserer heutigen Gegenwart besonders zu wünschen, daß sich sowohl die latente Arroganz des Eurozentrismus als auch der noch immer nicht überwundene Komplex auf der anderen Seite effektiv beseitigen ließen. Dies geschieht sicher nicht durch Schärfe und Konsequenz des logischen Denkens allein, sondern im unermüdlichen Dialog mit der musikalischen Wirklichkeit, im Westen wie im Osten.

Eine musikwissenschaftliche Arbeit muß in irgendeiner Sprache veröffentlicht werden. In welcher Sprache geschieht dies? Für wen geschrieben? Über die japanische Musik z. B. kann in Japanisch geschrieben werden für den japanischen Leserkreis, oder in Englisch, Deutsch etc. für den internationalen (praktisch westlichen) Leserkreis. Die beiden Kreise berühren sich leider kaum, weil es auf der westlichen Seite nur eine Handvoll Spezialisten gibt, die Japanisch lesen können. Auf der anderen Seite scheint die Lage besser zu sein, – Schicksal einer minor language? und doch ist es auch hier nicht viel anders, weil die wirklichen Spezialisten, die musikalisch oder wissenschaftlich in der eigenen Tradition ausgebildet sind, sich fast ebensowenig verpflichtet zu fühlen scheinen, ausländische Beiträge zu lesen. Es lohnt sich, das eigene Feld weiter zu beackern.

Wichtig wäre es, daß auf organisatorischem Weg etwas unternommen wird. Auch in Asien gibt es „Musical Societies“, in Indien, in Japan usw. Warum nicht an solche Co-Societies eine Frage stellen und zu einer koordinierten Planung (etwa zu einem Symposium gleichen Themas) auffordern? Solche intergesellschaftlichen Transaktionen müßte man heute organisieren, damit der gute Anfang des jetzigen „East and West“-Kongresses nicht verlorengeht. Ich persönlich könnte z. B. meinen Beitrag in japanische Sprache übersetzen und den japanischen Kollegen erneut zur Diskussion stellen und die Ergebnisse wieder in die westliche Sprache übertragen. Ob sich dabei Konstruktives ergibt, weiß ich nicht, nur wäre so ein Versuch als ein Modell sicher nicht sinnlos. Ähnliches würde viel sinnvoller auf organisatorischer Ebene geschehen.“