

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	30 (2010)
Artikel:	Was ist Musik? : Einige Gründe dafür, warum wir die "Musik" nicht mehr als "Musik" bezeichnen sollten
Autor:	Sorce Keller, Marcello
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835163

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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

Was ist Musik?

Einige Gründe dafür, warum wir die ‹Musik› nicht mehr als ‹Musik› bezeichnen sollten

MARCELLO SORCE KELLER (Lugano/Malta)

Es scheint mithin, als gehöre es zur Logik und Mentalität des Abendlandes, möglichst vieles auf einen Oberbegriff und unter einen Hut zu bringen. [...]

Besondere Not bereitet den westlichen Musikologen, dass die nicht-europäischen Kulturen; Anm. d. Verf. für ‹Musik› vielfach kein eigenes Wort haben. Von ‹Tanzen›, ‹Singen›, ‹Spielen› können sie berichten, auch von einem ‹Singen & Tanzen›, von der Hervorbringung klanglicher Ereignisse, die nur verstanden werden, wenn man sie auch erspürt und sieht. Aber einen Dachbegriff, eine übergreifende Abstraktion prägen sie nicht aus, oder nur zögerlich.

(Christian Kaden)¹

This propensity to music shows itself in infancy, is manifest and central in every culture, and probably goes back to the very beginnings of our species. Such ‘musicophilia’ is given in human nature. It may be developed or shaped by the cultures we live in, by the circumstances of life, or by the particular gifts or weaknesses we have as individuals – but it lies so deep in human nature that one must think of it as innate.

(Oliver Sacks)²

On m'a plus d'une foi demandé pourquoi et comment j'avais pu travailler sur des musiques aussi différents que celle de Wagner, de Boulez ou des Inuit.

On comprendra maintenant pourquoi j'ai souvent répondu de manière provocatrice, mais au fond très sérieuse: «parce que c'est la même chose!».

(Jean-Jacques Nattiez)³

* Dieser Text wurde als Vorlesung ausgedacht und behält die Eigenschaften der mündlichen Kommunikation bei. Er wurde am 9. März 2011 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern vorgetragen. Ich bin dem Institut sehr dankbar (*ça va sans dire, mais ça va beaucoup mieux en le disant*) für die Gelegenheit, die ich erhielt, über ein so spannendes Thema nachdenken zu können.

1 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004, S. 19f.

2 Oliver Sacks, *Musicophilia: tales of music and the brain*, London: Picador, 2007, S. X.

3 Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie*, Paris: C. Bourgois, 1987, S. 72.

1. Eine Frage, die wir im Alltag nie stellen würden

Als junger Mann hatte ich einmal in der Bibliothek meiner Eltern ein Buch von Hermann Scherchen gefunden, das mich neugierig machte: *Vom Wesen der Musik* (1946).⁴ Einige Jahre später, schon mit dem Studium der Klangwissenschaften beschäftigt, erinnere ich mich, ein von Walter Wiora herausgegebenes Buch gelesen zu haben: *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft* (1962); und auch einen Beitrag von Friedrich Blume, *Was ist Musik?* (1963). Viel später haben Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht ein kleines Buch veröffentlicht, ebenfalls mit *Was ist Musik* betitelt, und im selben Jahr, 1985, Hewitt Pantaleoni, *On the nature of music*. Vor kurzem ist ein Buch von Marcel Dobberstein erschienen, *Die Natur der Musik* (2005), und dann eines von Andy Nercessian, *Defining music: an ethnomusicological and philosophical approach* (2007).

Also: Diese Idee ‹Musik›, der Begriff ‹Musik›, warum soll das überhaupt ein Thema sein? Schließlich erleben wir Musik im Alltag überall; und so ein Erlebnis erscheint uns unproblematisch. Dass heißt: Im normalen Leben fragen wir uns nie «Was ist Musik, und was soll sie eigentlich für uns bedeuten?». Und wenn man am Konservatorium studiert, ist dort der Begriff ‹Musik› eine Selbstverständlichkeit. Man nimmt an, alle Menschen wüssten was ‹Musik› bedeute – darum wollen einige ja auch an einem Konservatorium studieren (wo sie natürlich gar nichts über Musik im Allgemeinen lernen werden, sondern nur über die schriftliche Tradition des Abendlandes). Aber wissen wir es wirklich, was Musik eigentlich ist? Leider nicht! Der Begriff ‹Musik› ist keine Selbstverständlichkeit; und was Musik eigentlich ist, lässt sich nicht immer eindeutig bestimmen.

Für Musikwissenschaftler ist der Begriff ‹Musik› eine der Universalien der menschlichen Kultur; und im Abendland beschwört das Wort ‹Musik› eine einheitliche Vorstellung, die gleichzeitig Tonkunst, popular music, traditionelle Musik bezeichnet – obwohl wir solche Bereiche nicht als gleich wertvoll betrachten.⁵ Tondichtungen, Gamelan, Gagaku, Country & Western, High-Life, Rembetiko, georgische Polyphonie, gregorianischer Gesang, Hugo Wolf und seine wundervollen Lieder, die Symphonien Goréckis, *Bitches brew* von Miles Davis, eine Shakuachi-Aufführung: Gehört das alles, deutlich und unproblematisch zur Kategorie ‹Musik›? Besser gefragt: Ist es vorteilhaft,

4 In diesem Buch steht die peremptorische Aussage: «Außerhalb der menschlichen Aktivität gibt es nirgends Musik in der Natur». (vgl. Hermann Scherchen, *Vom Wesen der Musik*, Regensburg: Bosse, 1946, S. 214).

5 Außerdem hängt die Rangordnung der unterschiedlichen Bereiche des ‹Musikmachens› von der sozialen Position des Beobachters ab.

alles unter dem einen Begriff zusammenzufassen? Ich zweifle daran, aber solange wir nur solch große Erscheinungen des Phänomens beobachten, dann sind wir meistens alle einig – alle sind Gattungen, Formen, der... ‹Musik›, obwohl vielleicht nicht gleichwertige oder gleich wirkende. Wenn wir stattdessen die Randerscheinungen des Phänomens untersuchen, dann stoßen wir auf Schwierigkeiten. Bei unterschiedlichen Kulturen finden wir Klangstrukturen, die je nach ihren gesellschaftlichen Bezügen als musikalisch oder als unmusikalisch eingeordnet werden. Und was als musikalisch in einer Gesellschaft gilt, kann in einer anderen selbstredend als unmusikalisch gelten. Dieser Umstand führt uns zu einigen spannenden Fragen:

1. Hatte vielleicht George Gordon Byron Recht, als er behauptete: «There's music in the sighing of a reed; There's music in the gushing of a rill; There's music in all things, if men had ears; Their earth is but an echo of the spheres»?⁶ (Anders gesagt: Sind Klanglandschaften auch Musik? Oder, ist es Musik, wenn wir Klang für Raumgestaltung benutzen?)
2. Ist die Sphärenmusik auch Musik? Das war von Boethius bis Kepler für viele Intellektuelle eine Selbstverständlichkeit.
3. Sind zum Beispiel Kuhreihen oder der Inuit-Kehlgesang als Musik wahrzunehmen?
4. Kann man nur mit Geräusch Musik herstellen (wie Luigi Russolo am Anfang des 20. Jahrhunderts es tun wollte)? Kann das Geräusch auch als ästhetische Kategorie gelten? Kann man die Stille als musikalisch wahrnehmen, wie John Cage vorgeschlagen hat?⁷
5. Sind absichtlich chaotisch hervorgebrachte Geräuschklänge wie Katzenmusik oder Charivari auch als musikalisch zu betrachten? Charivari ist nichts anderes als lauter Lärm, aber nicht ohne Bedeutung; es hat auch eine Funktion.⁸
6. Schließlich: Ist Musik eigentlich nur ein menschliches Phänomen? (Seit ungefähr dreissig Jahren existiert ein Bereich der Klangwissenschaften, der sich ‹Zoomusicology› nennt).⁹

6 Don Juan, 1819–24, Canto 15, St. 43.

7 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf 4'33'', das aus völliger Stille besteht.

8 Lorraine K. Stock, Art. «Charivari», in: *Medieval folklore: an encyclopedia to myths, legends, tales, beliefs, and customs*, ed. Carl Lindahl, John McNamara and John Lindow, Santa Barbara (Calif.): ABC-CLIO, 2000, Bd. 1, S. 69–70.

9 Vgl. Nils L. Wallin, *Biomusicology: neurophysiological, neuropsychological, and evolutionary perspectives on the origins and purposes of music*, Stuyvesant (NY): Pendragon, 1991; Dario Martinelli, *How musical is a whale? Towards a theory of zoömusicology*, Imatra: International Semiotics Institute, 2002; ders., *Of birds, whales and other musicians: an introduction to zoömusicology*, Scranton/London: University of Scranton Press, 2009.

In anderen Worten: Wo liegen die unteren Grenzen des Phänomens? Genügen zum Beispiel drei Klänge, zwei Klänge, nur ein Klang vielleicht, um von Musik sprechen zu können? Gut. Was Grenzen betrifft, schrieb Friedrich Blume folgende Worte:

Mit meinen bisherigen Ausführungen habe ich versucht zu zeigen, dass sich über die Grenzen dessen, was wir ‹Musik› nennen, sehr wohl Aussagen machen lassen, dass aber vom Begriff her keine Notwendigkeit besteht, diese Grenze eng zu ziehen, und dass man sich in den vielen Wohnungen dieses Gehäuses auf sehr verschiedene Weise einrichten kann.¹⁰

Aber das Problem liegt darin, dass es keinen einzigen Begriff ‹Musik› gibt, der für alle Menschen, die diesen Planeten bewohnen, gültig ist. Es gibt keine Grenzen, weil jede einzelne Kultur ihre eigenen hat. Genau darin liegt die große Schwierigkeit.

Wenn wir diese Frage «Was ist Musik?» berücksichtigen, dann fällt mir ein, was Augustinus einmal schrieb, nicht über Musik, sondern über die Zeit: «Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich's, will ich's aber einem Fragenden erklären, weiß ich's nicht».¹¹ Ähnlich ergibt es uns, wenn wir irgendeine Art oder Gattung der Musik erleben. Wir wissen dann, was Musik ist. Wenn wir dies aber einem Fragenden erklären sollen, dann wissen wir nicht weiter. Und wenn wir das musikalische Erlebnis als Kultur erforschen, dann bemerken wir bald, wie der Begriff ‹Musik› im Lauf der Geschichte gewissermaßen geheimnisvoll geblieben ist. Es ist keine Übertreibung, wenn ich behaupte, sie sei die rätselhafteste aller Künste; und weil das, was wir unter Musik verstehen, viel mehr als eine Kunst ist, sollte ich es besser ausdrücken: Sie ist die rätselhafteste aller menschlichen Tätigkeiten! Tatsächlich: Die Musik als ‹Kunst› zu definieren (wie es in Wörterbüchern üblich ist), ist nicht nur einschränkend, sondern fast beleidigend. Die Malerei ist eine Kunst, und dasselbe gilt für Film und Theater. Musik dagegen ist ein wahres Bedürfnis für die Menschheit.¹² Sie ist für Menschen zunächst Natur, und nur später kann sie sich zur Kultur entwickeln.

10 Friedrich Blume, «Was ist Musik?», in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1973, S. 872–886, hier: S. 882.

11 «Quid est tempus ? Si nemo ex me quaerat, scio; si quareni explicare velim, nescio». *Confessiones*, lib. 11.

12 Arthur C. Clarke (der durch den Film *2001: Odyssee im Weltraum* von Stanley Kubrick, der auf einer Kurzgeschichte Clarkes beruht, weltweit bekannt wurde) hat auch einen Roman geschrieben, *Childhood's end*, in dem außerirdische Wesen die Erde besuchen und staunen, dass die Menschen so viel Zeit und Energie verwenden, um organisierte Klänge zu schaffen und anzuhören – wo auch immer sie sind, was auch immer sie tun! Das hätten sie nicht über Malerei oder andere Künste sagen können.

Es ist deswegen kein Wunder, dass sich über diesen Begriff eine ziemlich umfangreiche Literatur entwickelt hat, allein wenn wir uns in den Grenzen der abendländischen Kultur umschauen; eine Literatur, die auf die Frage «Was ist eigentlich Musik» antworten möchte. Und jetzt, an diesem Punkt angekommen, kann ich es auch behaupten: Die Frage ist meiner Einschätzung nach nicht die richtige, die wir stellen sollten. Warum, werde ich ein bisschen später erklären. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass jedenfalls auf die Frage, was eigentlich Musik sei, im Lauf der Zeit viele unterschiedliche, faszinierende Antworten gegeben wurden. Einige davon möchte ich gerne erwähnen.

2. Kein einziger Begriff, sondern ein Feld von Begriffen

Augustinus (erneut!) sagte einmal, dass die Musik eine «Ars bene modulandi» sei (d.h. «die Kunst, Töne deutlich zu gestalten und miteinander zu verschmelzen»).¹³ Der Komponist Guillaume de Machaut hat sich im 14. Jahrhundert ganz anders geäußert: «La musique est une science, qui veut qu'on rit et chante et dance».¹⁴ Für Martin Luther war die Musik: «[...] eine Gebieterin und Regiererin der menschlichen Affekte».¹⁵ Der Dichter der Renaissance Pierre de Ronsard sagte einmal, die Musik sei «la sœur puisnée de la poésie».¹⁶ Leibniz meinte hingegen, sie sei «exercitium arithmeticæ, nescientis se numerare» (die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewusst ist, dass sie rechnet).¹⁷ Der Musikhistoriker Charles Burney gab im 18. Jahrhundert eine ganz andere Definition: «An innocent luxury, unnecessary indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing».¹⁸ Und der Musikwissenschaftler Jules Combarieu, der am Anfang des 20. Jahrhunderts wirkte,

13 *De Musica*, passim. (Übersetzung des Authors)

14 Guillaume de Machaut, «The fountain of love» (*La fonteinne amoureuse*) and two other love vision poems, ed. R. Barton Palmer, New York/London, Garland: 1993 (= Garland Library of Medieval Literature, A/54), S. 1–19.

15 Ludwig Pflaum, *Luthers Persönlichkeit*, Stuttgart: Steinkopf, 1819, S. 186.

16 Claude Binet, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard*, éd. critique avec introduction et commentaire historique et critique par Paul Laumonier, Paris: Hachette, 1909 (1. Aufl. 1586), S. 45.

17 Aus einem Brief vom 27. April 1712 an Christian Goldbach: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistolae ad diversos*, hrsg. von Christian Kortholt, Leipzig: Breitkopf, 1738–1742, Bd. 1, S. 241.

18 Charles Burney, *A general history of music*, London 1776–1789, Bd. 1, S. XIII.

hat sich so geäußert: «La musique est l'art de penser avec les sons».¹⁹ Arthur Schopenhauer, ein Philosoph der viel mehr von Musikern als von Philosophen verehrt wurde, behauptete, die Musik sei nicht das Abbild der Ideen wie die anderen Künste, sondern das Abbild des Willens selbst, und erwähnte die Symphonien Beethovens als Beispiel für ein «treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt».²⁰

Die Idee, Architektur sei gefrorene Musik, und dann offensichtlich auch umgekehrt, dass die Musik flüssige Architektur sei, wurde von vielen Berühmtheiten geäußert: Schelling, Schopenhauer, Goethe, Liszt. Daher kommt vielleicht auch die andere Bestimmung, die solch große Auswirkungen hatte, jene von Musikkritiker Eduard Hanslick: «Tönend bewegte Formen sind einzige und allein der Inhalt und Gegenstand der Musik».²¹ Und so geht es weiter und weiter. Es fällt mir hier auch die Beschreibung ein, die Stefan Zweig für das Schachspielen einmal gab; eine Beschreibung, die mir für die Musik ebenso gut erscheint, vielleicht sogar besser:

[...] ein Denken, das zu nichts führt, eine Mathematik, die nichts errechnet, eine Kunst ohne Werke, eine Architektur ohne Substanz und nichtdestominder erwiesenermaßen dauerhafter in seinem Sein und Dasein als alle Bücher und Werke; das einzige Spiel, das allen Völkern und allen Zeiten zugehört und von dem niemand weiß, welcher Gott es auf die Erde gebracht, um die Langeweile zu töten, die Sinne zu schärfen, die Seele zu spannen.²²

Wie auch immer. Ich kann mir jedenfalls vorstellen, dass ein außerirdisches Wesen, kommunizierten wir ihm derart unterschiedliche Definitionen, uns nicht glauben würde, dass sich all dies auf ein und dasselbe Phänomen bezieht. Es ist derart mannigfaltig, dass man, was auch immer man dazu bemerkt, immer nur einen Teil des Ganzen aufzuzeigen vermag: eine spezielle Form der Kommunikation; eine Art spielerischen Denkens; ein Mittel, um Gefühle oder Emotionen zu steuern; eine Tätigkeit, die sich mit Klang befasst und jedenfalls mit der Dichtung verwandt ist; eine Mathematik eigener Art, usw...

All diese Beschreibungen bzw. Definitionen, die eigentlich Antworten zur Frage «was ist Musik?» sein möchten, lassen sich zwei Gruppen zuordnen. Es gibt einige Definitionen, die sich mit dem Klanglichen befassen, und

19 Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris: E. Flammarion, 1907, S. 30.

20 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (= *Sämtliche Werke*, 3; 1. Aufl. 1818), S. 577.

21 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel, 1854, S. 32 (unveränd. reprograf. Nachdr. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991).

22 Stefan Zweig, *Schachnovelle*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974 (1. Aufl. 1943), S. 22.

einige, die das Wesentliche der Musik in unterschiedlichen Aktivitäten des Geistes erkennen. Anders gesagt: Hin und wieder ist man zur Erkenntnis gelangt, dass das, was wir ‹Musik› nennen, viel mehr als Klang ist. Und wenn das der Fall ist, dann brauchen wir für das Verständnis dieses Phänomens nicht nur Theorie und Geschichte, sondern auch Natur- und Sozialwissenschaften. Klar, Schall und Klang kann man mit den Werkzeugen der Mathematik und Physik erforschen. Aber dazu kommt die Wahrnehmung des Klanges, und das interessiert die Neurowissenschaften und die Psychologie. Außerdem erkennen wir in der Musik auch einen sozialen Prozess (wobei wir «tönend bewegte Formen» herstellen, die in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld einigermaßen Sinn ergeben sollten); darum brauchen wir auch die Sozialwissenschaften. Was wir ‹Musik› nennen, ist sehr oft auch, und das ist keine Nebensache, eine organisatorische Aktivität, eine wirtschaftliche Unternehmung. Und dann gibt es selbstverständlich symbolische und ästhetische Aspekte des Phänomens, welche Philosophen und Semiotiker untersuchen.

Sicherlich habe ich einiges zu erwähnen vergessen; doch das Wesentliche besteht darin, das Bewusstsein zu erwerben, dass, wenn wir über ‹Musik› im Allgemeinen reden, wir über eine einzigartige Verschiedenheit von Prozessen sprechen, über Aktivitäten, Wahrnehmungen, Erlebnisse, deren Vielfältigkeit und Komplexität in diesem einfachen Wort griechischer Herkunft versteckt ist: Musik!

Anders formuliert: Das Wort ‹Musik› enthält nicht einen einzigen Begriff; sondern, eine Reihe von Begriffen, die mehr oder weniger mit Schall und Klang zu tun haben. Und wenn wir die Musik irgendeiner Kultur studieren wollen, dann erkennen wir, dass das, was die Leute dort als ‹Musik› bezeichnen, aus einer Konfiguration einiger dieser Begriffe besteht, während in einer anderen Kultur eine andere Konfiguration vorherrscht. Gemeinsam ist diesen Konfigurationen aber, dass sie sich alle mehr oder weniger auf Schall und Klang beziehen. Das Wort ‹Musik› ist ein Sammelbecken für menschliche Aktivitäten (und vielleicht nicht allein menschliche), die mit Klängestaltung und Klangnutzung zu tun haben.²³

23 «Music», sagt Nicholas Cook, «is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural or subcultural identities» (Nicholas Cook, *Music: a very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 5).

3. Das Wort ‹Musik› existiert nicht überall

Ja, Menschen sind nun einmal verschieden. Ebenso die Kulturen der Welt. Viele Kulturen und Sprachen der Welt besaßen oder besitzen kein Wort für Musik – obwohl viele davon heutzutage das europäische Wort ‹Musik› übernommen haben. Dies manchmal mit begrenzter Bedeutung; in Somalia beispielsweise verwendet man das Wort ‹Muusika› nur für zeitgenössische Schlager.²⁴ In den arabischen Kulturen blieb der Begriff ‹Musiqa› noch bis ins 19. Jahrhundert nur musiktheoretischen Abhandlungen vorbehalten, die sich unter anderem mit Tonsystemen, Musikinstrumenten, musikalischen Gattungen²⁵ und Musikästhetik befassten. Das Wort bezeichnete also nicht die musikalische Praxis.²⁶

Beispiele von Kulturen bzw. Sprachen, die kein Wort für Musik besitzen, gibt es eine ganze Reihe. Musik, besonders der Gesang, wird in vielen Ländern als eine Art von Rede betrachtet. Das ist der Fall in Brasilien, bei den Suya-Indianern, deren Sprache zwischen Rede, Unterricht und Anrufung unterscheidet.²⁷ Was die Suya ‹Anrufung› nennen, könnte bei uns ein Lied sein. Bei den Tuareg in der Sahara lässt sich etwas Ähnliches beobachten: die Musik ist dort als Ausdehnung der Sprache gedacht.²⁸

Anderswo, bei vielen Stammeskulturen in Papua Neu Guinea, wird der musikalische Klang üblicherweise genauso gehört wie ein tierisches Geräusch oder sogar wie eine Art tierischer Sprache, die Menschen nachahmen können.²⁹ Und auch die Netsilik Inuit in Kanada betrachten die Musik als Klang der Natur, wobei Menschen, genauso wie die Tiere, Lieder komponieren.³⁰ Als Cecil Sharp in der Region der Appalachen (USA) seine Forschung betrieb und dort alte britische Balladen sammelte, waren diese Balladen für die Leute, die sie auswendig zu singen wussten, keine wahre Musik, sondern

24 Vgl. Francesco Giannattasio, «Il concetto di musica in una prospettiva culturale», in: *Enciclopedia della musica*. Bd. 3: *Musica e culture*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino: Einaudi, 2003, S. 699–716.

25 Zum Beispiel den Gattungen Saut, Nuba, Tamilah, Mawwal, Dor.

26 Vgl. Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1975, S. 28.

27 Vgl. Anthony Seeger, *Why the Suya sing*, Oxford: Oxford University Press, 1987, S. 26.

28 Vgl. Caroline Elizabeth Card, *Tuareg music and social identity*, Ann Arbor: University Microfilm International 1982, S. 47.

29 Vgl. Stephen Feld, *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

30 Vgl. Beverly Cavanagh, *Music of the Netsilik Eskimo. A study of stability and change*, Ottawa: National Museums of Canada, 1982.

«Geschichten».³¹ (In diesem Zusammenhang fällt mir ein, wie Jean-Jacques Nattiez einmal auf solche Bemerkungen reagierte: «Marcello, il n'est pas nécessaire de savoir qu'on fait de la musique pour en produire!»). Wie dem auch sei, derartige Beispiele gibt es erstaunlich viele. Eines möchte ich in diesem Zusammenhang noch erwähnen. Zum Einstieg in seine Forschungen über Navajo-Indianer hatte David McAllester in den 1950er-Jahren einen Fragebogen vorbereitet. Doch auf einmal wurde ihm bewusst, dass er seine Fragen nicht präzise übersetzen konnte – weil es in der Navajo-Sprache kein Wort (und darum keinen generellen Begriff) für «Musik» gab, ebenso wenig für «musikalische Instrumente». Und bei seinem Versuch, diese Schwierigkeit zu überwinden, entdeckte er, dass auch Fragen mit einem ästhetisch-affekt-bezogenen Gehalt unübersetzbar waren. Zum Beispiel die Frage: «Was für ein Gefühl wecken solche Klänge bei Dir?». Komischerweise wurde diese Frage als Nachfrage über den Gesundheitsstand der Zuhörer interpretiert! Ist Musik also für die Navajo Indianer die «Sprache der Gefühle»? Vermutlich nicht!³²

Bisher habe ich von Stammeskulturen geredet; selbstverständlich aber war unserer Begriff «Musik» auch in den Hochkulturen der Welt einst kaum bekannt. Vor der Kolonialisierung war in Afrika, China und Indien das Wort für «Musik» mit Dichtung und Tanz eng verbunden. Genauso wie im alten Griechenland («mousiké») und ebenso, wie heutzutage in Anatolien das Wort «Havâ» Musik und Tanz in ihren engen Verbindungen bezeichnet;³³ oder in Tonga (Melanesien), wo das Wort «Punake» einen Menschen kennzeichnet, der zur gleichen Zeit Lieder, Dichtung und Tanz erfinden kann.³⁴ Das Wort «Sangita» in Indien (das man oft aus Trägheit mit «Musik» übersetzt) bezieht sich eigentlich nicht nur auf Melodie und Rhythmus einer Stimme oder eines Instruments, sondern auch auf die Verkörperung des Rhythmus als Tanz, Lied und Erzählung einer Geschichte. Anscheinend hatte der Begriff «Musik» in zahlreichen Kulturen ein weites Bedeutungsfeld, wobei der klangliche Aspekt weit weniger stark unterstrichen wurde, als wir es in unserer Kultur tun. Dichtung, Tanz und Drama gehören oft, genauso wie in der griechischen Antike, zum Musikbegriff, jedoch nicht überall.

In Japan bedeutet das Wort «ongaku» soviel wie die «Freude, Klänge wahrnehmen zu können». «Tabuh» ist in Bali das Wort für Hammer oder Schlag – und es bedeutet auch in irgendeiner Weise «Musik»! Bekanntlich scheint die Kultur Balis wenig Geduld für abstraktes Denken aufzubringen, zumindest bezüglich des Musikbegriffs; denn Musik denkt man sich in

31 Vgl. die Einleitung zu Olive Campbell – Cecil J. Sharp, *English folk songs from the southern Appalachians*, New York: Putnam, 1917.

32 Tatsächlich war David McAllesters Buch *Enemy way music* (1954) eines der ersten, die sich mit den unterschiedlichen Aspekten des Begriffes «Musik» befassten.

33 «Hava» bedeutet auf Türkisch auch «Luft», «Wetter», «Wunsch», «Laune», «Phantasie».

34 Vgl. www.arts.auckland.ac.nz/ant/238/tonga2.htm (15.05.2011).

dieser Weltanschauung durch die Bewegung des Körpers, die den Klang verursacht. In Afrika südlich der Sahara gelten Klänge, zu denen man nicht tanzen kann, üblicherweise nicht als Musik; vielmehr werden sie als Kommunikation (bzw. Rede, Klage) kategorisiert. (Es ist bezeichnend, dass heutzutage afrikanische Schlager – etwa von Youssou N'dour, Ibrahim Silla, Cheik Lo – auch in Europa sehr populär sind; dies vor allem, weil wir diese Musik gerne hören, derweil in Afrika die Leute, statt nur zu hören, selbstverständlich tanzen. Und in anderen Kulturen, wo die Musik nicht unbedingt mit dem Tanz verbunden ist, ist sie oft eine Teilkategorie des Ritualbegriffs. (So verstehen die Navajo-Indianer Musik nicht als ästhetisches Phänomen, sondern als ein Werkzeug der religiösen Macht.)

Nein, es gibt keine Definition der Musik, die zufrieden stellend für alle Kulturen ist oder nur schon für eine einzelne in ihrer inneren, historischen Vielfalt. Der Begriff ‹Musik› enthält immer mehrfache, vielschichtige Bedeutungen. Auch im Abendland, wenn wir uns ihm genauer zuwenden, haben wir unterschiedliche Vorstellungen. Zum Beispiel ist Musik für Intellektuelle des Abendlandes eine der schönen Künste, die ästhetische Werte kultiviert. In andere Schichten der Gesellschaft ist Musik Teil des größeren Gebietes der Unterhaltung.

4. Was auch immer wir ‹Musik› nennen: Wir sollten dabei viel mehr als nur den ‹Klang› in Betracht ziehen

Es scheint mir deshalb klar, dass wenn wir das Wesen der Musik bestimmen wollen, wir viel mehr als nur den ‹Klang› in Betracht ziehen müssen. Das, womit wir es hier zu tun haben, ist teilweise Natur, aber auch ein gesellschaftliches Phänomen; (etwas dass einen individuellen und einen kollektiven Aspekt enthält). Auch wenn wir Klanglandschaften als Musik wahrnehmen, so sind es wir Menschen, die auf einem Punkt der Erde wohnen, die in dieser Zeit leben, die eine Kultur besitzen, die einer Gesellschaft angehören, die solche Klänge bedeutungsvoll und musikalisch finden. Sollten wir woanders leben, eine andere Kultur besitzen, wären dieselben Klänge für uns möglicherweise unmusikalisch. Gesellschaft und Kultur entscheiden für uns, was musikalisch oder unmusikalisch ist. In einer Kultur wie der unseren, die den Begriff der ‹absoluten Musik› entwickelte, ist eine derartige Schlussfolgerung nicht einfach anzuerkennen. Tief in unserem Bewusstsein haben wir diese Überzeugung geerbt, dass Musik aus Klangstrukturen bestehe, die eine Bedeutung an sich hätten!

So kann man verstehen, wie für die Berliner Schule der vergleichenden Musikwissenschaft Musik meistens als Klangerscheinung aufgefasst wurde (entweder der Hochkulturen oder der Naturvölker); als Erscheinungen, die man ‹an sich› studieren sollte, um das Wesentliche der menschlichen Musikalität zu ergründen (d.h. die Universalien).³⁵ Auch spätere Wissenschaftler, die – wie Curt Sachs (1881–1959) und Marius Schneider (1903–1982) – von der Kulturkreislehre beeinflusst waren, sahen die Musik als ein Phänomen, das sich mit dem Fortschritt des Zivilisationsprozesses entwickelte.³⁶

Als ein Bestandteil der Kultur wurde die Musik zuerst im Gebiet der Ethnologie gesehen; genauer als ein Teilbereich, der strukturelle und funktionale Beziehungen zur ganzen Kultur aufweist: Bronislaw Malinowski (1884–1942) und Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881–1955) fallen mir hier in erster Linie ein. Es war aber bereits der ältere Franz Boas (1858–1942), der die Bedeutung von Kunst und Musik für das Verständnis einer Kultur stark unterstrich.

Ein wichtiges Ereignis war es dann, als Alan Merriam klar und deutlich sagte, dass für das Studium der Musik ihre drei Elemente *Klang*, *Theorie*, und *Verhalten* immer zusammen in den Fokus zu rücken seien.³⁷ Alan Merriam finde ich beeindruckend, weil er an fast alles gedacht hat, was die Musik betrifft. Vielleicht aber hat er etwas Wichtiges vergessen (auch ganz großen Menschen kann das passieren). Das Dreieck (Klang, Theorie, Verhalten) sollte vielleicht auch das ‹Musikhören› und ‹Musikerleben› einschließen. (Das Musikhören und Erleben hat nur spät in der Geschichte der Musikwissenschaften die Aufmerksamkeit auf sich gezogen).³⁸

Einige Jahre später verarbeitete John Blacking eine Definition der Musik, die einst Edgar Varèse vorgeschlagen hatte. Varèse sagte, Musik sei nichts

35 Vgl. Erich M. von Hornbostel, *Opera omnia*, ed. Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen and Hans-Peter Reinecke, The Hague: M. Nijhoff, 1975–1976.

36 Das heißt, dass die Musik der anderen Kulturen als Stufen der Entwicklung hin zu unserer abendländischen Tonkunst verstanden wurde. Vgl. Albrecht Schneider, *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre: Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1976.

37 Vgl. Alan P. Merriam, *The anthropology of music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.

38 Der erste, der ausdrücklich bemerkte, dass Musikhören keine passive Aktivität sei, war Hugo Riemann im späten 19. Jahrhundert. Riemann war der Ansicht, dass das Hören von Musik die logische Denkweise intensiv beanspruche. Ausgehend von dieser Überzeugung entstand seine 1873 an der Universität Göttingen eingereichte Dissertation *Über das musikalische Hören*. Später sollten sich unter anderen Heinrich Besseler (1925) und Hans Mersmann (1938) mit diesem Thema befassen.

mehr oder weniger als «organized sound».³⁹ John Blacking formulierte es nur ein bisschen anders: «Music is *humanly* organized sound» (nebenbei sei bemerkt: eine ziemlich einschränkende Definition).⁴⁰ Auf den ersten Blick scheint zwischen «organized sound» und «humanly organized sound» kein großer Unterschied zu bestehen. Doch meiner Einschätzung nach ist er bemerkenswert. Auch Varèse, nehme ich an, war genauso wie Blacking überzeugt, dass nur Menschen Musik machen können oder wollen. Varèse meinte damit aber, dass ‹Musik› aus Musikstücken, Musikwerken bestehe. John Blacking hingegen sieht in der Musik eine Tätigkeit, eine Form des sozialen Verhaltens.⁴¹ Viele Jahren vorher bemerkte Max Weber (1864–1920), es sei nicht schwierig zu erkennen, dass der Klang der Musik in gesellschaftliche Beziehungen eingebunden sei.⁴² Die Frage lautet jedoch: Welche dieser Beziehungen sind wirklich bedeutungsvoll? Mit dieser Grundfrage hat sich die Musikethnologie viel beschäftigt. Und hier komme ich zum letzten Punkt.

5. Klangzentrierte, klangergänzte, klangverstärkte Tätigkeiten bzw. Formen des sozialen Verhaltens

Jetzt kann ich endlich erklären, warum diese Frage «Was ist eigentlich Musik?» keine nützliche Fragestellung ist. Deswegen nämlich, weil wir uns hier mit etwas befassen, das nicht in einer vorgeprägten Form im Menschen existiert und lediglich entfaltet werden muss. Vielmehr befassen wir uns hier mit einer ganzen Reihe gesellschaftlicher Phänomene. Es hilft nicht viel, dass wir ein Lied von Robert Franz als ‹Musik› bezeichnen, und dann auch eine von Nino Rota geschriebene Partitur für den Film *La dolce vita*,

39 «... I decided to call my music ‹organized sound› and myself, not a musician, but a ‹worker in rhythms, frequencies and intensities›. Indeed, to stubbornly conditioned ears, anything new in music has always been called noise. But after all what is music but organized noises? And a composer, like all artists, is an organizer of disparate elements. Subjectively, noise is any sound one doesn't like». H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: a historical introduction*, Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1974 (1. Aufl. 1969), S. 180.

40 *How musical is man?*, Seattle: University of Washington Press, 1973, passim.

41 Was das «*humanly*» betrifft, sind wir heute, wie bereits erwähnt, allerdings Zeugen eines neuen Forschungsgebietes: der Zoömusicology oder Biomusicology. Aus diesem Gebiet stammt die Idee, das neben dem Menschen wahrscheinlich auch andere Lebewesen ‹Musik› schaffen. Vgl. Anm. 9.

42 Vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken Verlag, 1921.

sodann ein Klagelied aus Sardinien, ein Choralgesang der Mbuti Pigmäen oder ein geistliches Lied, in das sich tibetische Mönche während der Meditation vertiefen, usw. Wenn wir solche Vorfälle betrachten, sollten wir eine andere Frage stellen: Was ist hier los, was eigentlich passiert hier? Welche gesellschaftlichen Wechselwirkungen bestehen hier? Was ich soeben erwähnt habe, sind unterschiedliche Tätigkeiten, die auf verschiedene Zwecke ziehen: Robert Franz wollte durch die klangliche Bearbeitung einer Dichtung vermutlich seine Gefühle ausdrücken, Nino Rota ging es darum, die emotionalen Situationen des Drehbuchs von Fellini zu unterstreichen, die Pigmäen wollen den egalitären Charakter ihrer Gesellschaft im Gesang symbolisieren,⁴³ die tibetischen Mönche wollen meditieren usw. Diese Vielfalt ist auch der Grund, weshalb man heute auf English von ‹musics› (in der Mehrzahl) reden kann.⁴⁴ Aber reicht es zu sagen, dass die ‹Musik› in den verschiedenen Kulturen jeweils anders erscheint, weil sie dort unterschiedliche Funktionen erfüllt? Reicht es zum Beispiel, mit Heinrich Besseler, zwischen Umgangsmusik und Darbietungsmusik zu unterscheiden?⁴⁵ Oder, wie Alois Riegl, einer Tonkunst, bei der wir das Kunstwollen erkennen, eine künstliche Tätigkeit gegenüberzustellen, die ein solches Kunstwollen nicht erkennen lässt?⁴⁶ Es hilft, denke ich, es genügt aber nicht. Forschung braucht Begriffe, die uns hilft, die Vielfalt der Realität besser einschätzen zu lernen, nicht diese zu verbergen. Wie kann ich das verdeutlichen? Viele Werkzeuge und Gegenstände sind aus Stahl gefertigt: die Gabel, die Schlüssel, die Seiten des Klaviers, usw. Um unsere Welt zu verstehen, brauchen wir den Begriff ‹Gabel›, und auch die Begriffe ‹Schlüssel› oder ‹Seiten›. Es wäre keine gute Idee, diese Objekte nur als Formen des Stahls zu sehen – weil sie völlig unterschiedliche Funktionen erfüllen. Allerdings ist es auch interessant zu bemerken, wie viele nützliche Gegenstände aus Stahl gemacht sind. Zugegeben, es ist genauso nützlich zu bemerken, wie viele menschliche Tätigkeiten durch Klang gestaltet sind oder durch gestaltete Klänge verstärkt, vollendet, oder katalysiert.

43 Vgl. Colin Turnbull, *The forest people*, New York: Simon & Schuster, 1961; Norton H. Fried, *The notion of tribe*, Menlo Park / Reading: Cummings Publications Company, 1975.

44 Die englische Bezeichnung ‹musics› ist interessant, denn dieser Begriff bezeichnet Welten von Musik und zeigt gleichzeitig, dass es nicht nur eine Art von Musik gibt. Entsprechend äußerte sich auch Carl Dahlhaus: «Die Konvention, dass es im Deutschen sprachwidrig ist, zu dem Wort ‹Musik› einen Plural zu bilden, wird seit einigen Jahren unter dem Druck von Schwierigkeiten, die durch die Fesselung an den Singular entstehen, immer häufiger durchbrochen [...]. Und weiter: «[De]r Plural wäre, obwohl man immer noch zögert, wirklichkeitsnäher»; Carl Dahlhaus – Hans H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Heinrichshofen: Florian Noetzel Verlag, 1987, S. 9–11.

45 Vgl. Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

46 Vgl. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Berlin: Gebr. Mann Verl., 2000 (1. Aufl. 1901).

Wenn man ein Wort verwendet, beziehungsweise einen Begriff, den man nicht definieren kann, besitzt man damit kein wissenschaftliches Werkzeug um mehr Erkenntnis zu erwerben. Wenn man nach einem Gegenstand fragt («was ist ein Tisch?») oder nach einer Abstraktion («was sind soziale Fakten?»), so erwartet jedermann als Antwort darauf eine Definition, die Grenzen, Umfang, Bestandteile und Merkmale umfasst und eine Abgrenzung gegen das, was nicht Tisch ist, oder soziale Fakten sind. Mit dem Wort ‹Musik› können wir das nicht tun.

Das Problem besteht für mich darin, dass das Wort ‹Musik›, so unwissenschaftlich es ist, starke Wurzeln in unserer Tradition hat. Also schlage ich hier nicht wirklich vor, dass wir dieses Wort im Alltagsleben fallen lassen; es ist nicht wegzudenken. Ich möchte uns alle aber darauf aufmerksam machen, dass ein solch umfassender Begriff wie ‹Musik› uns daran hindert, die Umstände besser zu verstehen, wie Menschen überall durch Klang Wechselwirkungen irgendeiner Art herstellen können und wollen.

Doch was den Alltag betrifft, so gibt es vielleicht auch einen moralischen Grund, weswegen wir dort noch immer von ‹Musik› reden sollten: Wenn wir das Wort ‹Musik› nur für einige Traditionen des Abendlandes verwenden (z.B. die Tonkunst, wo man Kunstwollen erkennt), dann könnte man irrtümlich vermuten, dass die anderen Kulturen der Welt nicht gut genug sind, etwas Gleichwertiges zu schaffen. Und das wäre doch etwas überheblich. Aber für die wissenschaftlichen Gemeinschaft schlage ich vor, nur von ‹klanglichen Wechselwirkungen› zu reden, von klangzentrierten, klangergänzten, klangverstärkten Tätigkeiten. Manchmal ist Klang die Hauptsache, manchmal ist er eine Nebensache – und das wollen wir wissenschaftlich untersuchen. Manchmal ist eine Gesellschaft der Überzeugung, dass einige ‹klangliche Wechselwirkungen› nur durch die Arbeit von einzelnen Menschen ausgeführt werden können. In dem Fall sprechen die Leute von Komponisten oder Autoren; und sie sprechen von Kunst. Aber andernorts können klangliche Wechselwirkungen ganz anders betrachtet werden – ohne Komponisten, ohne Autoren, ohne ästhetischen Gehalt.

Tatsächlich gibt es in der uns bekannten Geschichte keine Gesellschaft, die in der Stille existieren konnte; es ist deshalb unwahrscheinlich, dass eine klanglose, eine geräuschlose Gesellschaft biologisch möglich ist. Ich finde es bezeichnend, dass im *Gilgamesch*-Epos die Menschen gerade für Lärmerzeugung mit der großen Flut bestraft werden. War es wirklich ‹Lärm› oder vielleicht auch ‹Musik›? Die Frage ist eigentlich unwichtig. Das heißt: wie auch immer wir die Klänge unseres Lebens nennen wollen, sie werden nicht unbedingt allen Menschen (oder Göttern) Freude bereiten. Im Gegen teil. Was auch immer unsere Klänge sind, was sie für uns bedeuten, was sie symbolisieren, kann immer gegen uns gerichtet werden. Das ist besonders dann der Fall, wenn wir alle für uns bedeutungsvolle Klänge als ‹Musik›

bezeichnen (eine Bezeichnung die ein Werturteil enthält) und so vergessen, oder manchmal haben wir es beabsichtigt – dass was für uns ‹Musik› ist kann für andere Menschen etwas beunruhigendes sein, eine Störung, eine Beleidigung, oder sogar reiner Unsinn!

Um das Sinn des ‹Sinnes› oder des ‹Unsinnes› besser zu schätzen und verstehen, brauchen wir nicht mehr eine ‹Musikwissenschaft›, sondern... ‹Klangwissenschaften!›

Abstract

In everyday life we never ask what “music” really is, and what it is supposed to mean. When we come to study at a Conservatory, we find ourselves at a type of school where it is simply taken for granted that everybody knows what “music” is, as no professor ever explains to students what it is about. And yet this very simple word can be tricky and misleading, since it means a number of different things to different people; and there is no definition valid for all cultures and all stages of their history. Indeed every culture has developed its own concept of “music”, moreover quite a few cultures do not even feel the need to have one. On the contrary, in Western thinking, one could not even imagine being without it. Besides, “music” is a particularly unsuitable word for scientific inquiry. It is actually an obstacle rather than a tool in helping us acquire knowledge about how, and why, human beings so often organize sounds in the course of their social interactions.

Bibliographie

- Besseler Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- Binet Claude, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard*, éd. critique avec introduction et commentaire historique et critique par Paul Laumonier, Paris: Hachette, 1909 (1. Aufl. 1586).
- Blacking John, *How musical is man?*, Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Blume Friedrich, «Was ist Musik?», in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1973, S. 872–886.
- Burney Charles, *A general history of music*, London 1776–1789.
- Campbell Olive – Sharp Cecil J., *English folk songs from the southern Appalachians*, New York: Putnam, 1917.
- Card Caroline Elizabeth, *Tuareg music and social identity*, Ann Arbor: University Microfilm International 1982.
- Cavanagh Beverly, *Music of the Netsilik Eskimo. A study of stability and change*, Ottawa: National Museums of Canada, 1982.
- Combarieu Jules, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris: E. Flammarion, 1907.
- Cook Nicholas, *Music: a very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Dahlhaus Carl – Eggebrecht Hans H., *Was ist Musik?*, Heinrichshofen: Florian Noetzel Verlag, 1987.
- Feld Stephen, *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Fried Norton H., *The notion of tribe*, Menlo Park / Reading: Cummings Publications Company, 1975.
- Giannattasio Francesco, «Il concetto di musica in una prospettiva culturale», in: *Enciclopedia della musica*. Bd. 3: *Musica e culture*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino: Einaudi, 2003.
- Hanslick Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel, 1854 (unveränd. reprograf. Nachdr. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991).
- Hitchcock Hugh Wiley, *Music in the United States: a historical introduction*, Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1974 (1. Aufl. 1969).
- Hornbostel Erich M. von, *Opera omnia*, ed. Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen and Hans-Peter Reinecke, The Hague: M. Nijhoff, 1975–1976.
- Kaden Christian, *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004.
- Leibniz Gottfried Wilhelm, *Epistolae ad diversos*, hrsg. von Christian Kortholt, Leipzig: Breitkopf, 1738–1742.
- Machaut Guillaume de, «*The fountain of love* (La fonteinne amoureuse) and two other love vision poems», ed. R. Barton Palmer, New York/London, Garland: 1993 (= Garland Library of Medieval Literature, A/54).
- Martinelli Dario, *How musical is a whale? Towards a theory of zoömusicology*, Imatra: International Semiotics Institute, 2002.
- Martinelli Dario, *Of birds, whales and other musicians: an introduction to zoömusicology*, Scranton/London: University of Scranton Press, 2009.
- Merriam Alan P., *The anthropology of music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie*, Paris: C. Bourgois, 1987.
- Pflaum Ludwig, *Luthers Persönlichkeit*, Stuttgart: Steinkopf, 1819.
- Riegl Alois, *Spätromische Kunstdustrie*, Berlin: Gebr. Mann Verl., 2000 (1. Aufl. 1901).
- Sacks Oliver, *Musicophilia: tales of music and the brain*, London: Picador, 2007.
- Scherchen Hermann, *Vom Wesen der Musik*, Regensburg: Bosse, 1946.
- Schneider Albrecht, *Musikwissenschaft und Kulturreislehre: Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1976.
- Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (= *Sämtliche Werke*, 3; 1. Aufl. 1818).
- Seeger Anthony, *Why the Suya sing*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Stock Lorraine K., Art. «Charivari», in: *Medieval folklore: an encyclopedia to myths, legends, tales, beliefs, and customs*, ed. Carl Lindahl, John McNamara and John Lindow, Santa Barbara (Calif.): ABC-CLIO, 2000.
- Touma Habib Hassan, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1975.
- Turnbull Colin, *The forest people*, New York: Simon & Schuster, 1961.
- Wallin Nils L., *Biomusicology: neurophysiological, neuropsychological, and evolutionary perspectives on the origins and purposes of music*, Stuyvesant (NY): Pendragon, 1991.
- Weber Max, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken Verlag, 1921.
- Zweig Stefan, *Schachnovelle*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974 (1. Aufl. 1943).