

Slobin | Volksmusik der ganzen Welt

Mark Slobin

Volksmusik der ganzen Welt

Aus dem Englischen übersetzt von Christian Rochow

Reclam

Für Greta und Maya und alle zum Schweigen gebrachten Volksmusiker

Titel der englischen Originalausgabe:

Folk Music. A Very Short Introduction.

Oxford / New York: Oxford University Press, 2011.

Alle Rechte vorbehalten

© für die deutschsprachige Ausgabe

2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Die Übersetzung erscheint mit Genehmigung der Oxford University Press, Oxford.

Folk Music. A Very Short Introduction. First Edition was originally published in

English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

© 2011 by Oxford University Press, Inc.

Umschlagabbildungen: ein Angehöriger der Iban-Volksgruppe (Borneo)

mit einem traditionellen Musikinstrument – © age fotostock / Alamy Stock Foto

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM ist eine eingetragene Marke der

Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011069-0

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C125418

Inhalt

Vorwort 7

- 1 Überblick: Die Musik und ihr Umfeld 9
- 2 Nahaufnahme: Lieder, Musizieren, Zeremonien 31
- 3 Das Eingreifen der Intellektuellen: Gelehrte und Bürokraten 63
- 4 Sammeln und verbreiten: Aufnahmen und Vermarktung 80
- 5 Interner Aufschwung: Bewegungen und Stars 100
- 6 Volksmusik heute und morgen 124

Nachweise 141

Weiterführende Literatur 145

Abbildungsverzeichnis 149

Register 150

Vorwort

Ich begann 1967 im Rahmen meiner Dissertation in Afghanistan mit dem Studium von Volksmusik und setzte mich danach mit dem Erbe des osteuropäischen Judentums auseinander. Nachdem ich fast vierzig Jahre lang volksmusikalische Themen an der Wesleyan University unterrichtet habe, möchte ich allen Studierenden, von Anfängern bis zu Aufbaustudenten, danken – ihre Begeisterung, ihre Einsichten und ihre Forschungen haben meinem Nachdenken über dieses faszinierende Thema immer wieder Anregungen gegeben. Danken möchte ich Nancy Toff und Suzanne Ryan bei Oxford University Press, dass sie mir dieses schöne Buchprojekt anvertraut haben, von dem ich hoffe, dass es den Lesern insgesamt und auch Studierenden unterschiedlichen Kenntnisstands von Nutzen sein möge, sowie Jim Cowdery für die hilfreiche Durchsicht meines Manuskripts.

Dieser kleine Überblick versammelt ausgewählte Beispiele von Volksmusik aus aller Welt und deckt einige der Hauptthemen und Perspektiven ab, die ich für besonders aussagekräftig halte. Ich möchte meine Leser ausdrücklich ermutigen, beim Fischen in dem endlosen und reichen Meer der Volksmusik die Netze weit auszuwerfen.

Mark Slobin
Middletown, Connecticut
Mai 2010

1 Überblick: Die Musik und ihr Umfeld

Auf der Spur der Volksmusik

Diese kleine Einführung möchte den Lesern die Hauptentwicklungen und wichtigsten Fragestellungen eines Themas vorstellen, hinter dessen schlichtem Namen sich komplexe Schichten von Bedeutung und musikalischer Praxis verbergen. Sie verzichtet auf jegliche Definition von »Volksmusik«¹ und vertraut stattdessen dem Prinzip: »Man erkennt sie, wenn man sie hört«. Tatsächlich unterscheiden sich die irgendwann und irgendwo angebotenen Deutungen dieses Begriffs so sehr, dass jede das Phänomen in einem einzigen Satz zusammenfassende Beschreibung unzureichend wäre. Die Vorstellung, die dem Wort »Volksmusik« zugrunde liegt, entstand vor mehr als 200 Jahren in Europa und Nordamerika und gerät seither immer wieder in den Blick.

Unsere Geschichte beginnt mit der Begeisterung des Westens für die Aufzeichnung und Analyse der Musik ländlicher Gebiete, die schließlich auf die gesamte Welt ausgreift, während die Moderne langbestehende Musiktraditionen verschlingt. In den Vereinigten Staaten denkt man bei »Folk Music« an alte Lieder und Melodien und zugleich an einen imaginären »einfacheren« Lebensstil, an die Bewohner der Appalachen genauso wie an afroamerikanische Blues-Sänger, immer aber an Musik, die mit akustischen Instrumenten wie Gitarre, Fiedel oder Banjo gespielt wird und die eine gewisse gesellschaftliche Bedeutung hat. Im Verlauf der Generationen wird dieses Modell umgestaltet und wiederbelebt – auch heute noch. In Großbritannien vermischt sich dieses Verständnis von »Folk« mit keltischen und anderen regionalen Identitäten. Das Wort »Volksmusik« stammt aus dem Deutschen, aber in Europa hat das Genre verschiedene, von

1 In diesem Buch wird »folk music« grundsätzlich mit »Volksmusik« übersetzt. Trotz der ideologischen Belastung dieses Begriffs und trotz der naheliegenden Assoziation zur sogenannten »deutschen Volksmusik« ist nur dieser Begriff geeignet, das gesamte musikethnologische Spektrum abzudecken, von dem dieses Buch handelt; »Folk-Musik« bezeichnet im Deutschen, anders als im Englischen, ausschließlich Musikstücke des Folk-Genres, und »populäre Musik« scheidet wegen der Assoziation zur »Pop-Musik« als Übersetzungsmöglichkeit ebenfalls aus. (Anm. d. Übers.)

den jeweiligen Gesellschaften abhängige Untertöne. So wird in der französischen *musique populaire* oder der italienischen *musica popolare* – die jeweils eine eigene Bedeutung haben – auf die englischen Wörter »Folk« oder »Folk Revival« zurückgegriffen, wenn bestimmte Musikstile beschrieben werden sollen. Die diversen slawischen Volksmusiken, deren Namen auf dem Stammwort *narod* (»Volk«) beruhen, leben in ihrer eigenen regionalen Welt mit vielen speziellen Schattierungen und veränderlichen Konnotationen. Schon allein in den westlichen Ländern ist es kaum möglich, sich auf eine inhaltliche Bestimmung des Begriffes zu einigen: Der International Folk Music Council beispielsweise, der sich in den 1950er Jahren in langen und angestregten Debatten um eine Definition bemühte, gab schließlich auf und benannte sich in International Council for Traditional Music um.

Außerhalb der westlichen Welt existiert der Begriff »Folk« als Import aus Übersee. In Indien hat das Wort koloniale und auf Klassenzugehörigkeit verweisende Konnotationen, genauso wie das entsprechende Wort *folklorica* in Lateinamerika. Die Europäer (und später auch die Nordamerikaner) kamen; sie erkundeten die Musik der vielen Gesellschaften, auf die sie trafen, zeichneten sie auf, schrieben über sie und bezeichneten einige dieser Musikstile als »Folk«. Der Begriff blieb haften und lebt auch in den heutigen verstärkten, organisierten und kommerzialisierten Musikwelten weiter. Manchmal zogen die Forscher auch den Ausdruck »primitiv« vor, um die Musik von Mikro-Gesellschaften zu beschreiben – ein Begriff, der erfreulicherweise heute außer Gebrauch geraten ist. Musikalische Traditionen und Innovationen – die häufig nicht weiter bezeichnet werden – gedeihen auch heute noch in den Dorfgemeinschaften oder Stadtgemeinden Afrikas, Asiens, Ozeaniens, Lateinamerikas und der Karibik sowie unter den indigenen Völkern des amerikanischen Doppelkontinents, Australiens, der Arktis und des pazifischen Raums.

Ein Schlüsselkonzept, um zu bestimmen, wo Volksmusik lebendig ist, ist die alltägliche musikalische Invention (worunter Einfälle oder Themen zu verstehen sind). Hinter diesem Begriff verbirgt sich die bequeme Vorstellung von einer Gemeinschaft, die direkten Austausch pflegt und die darauf vertraut, dass individuelle und kollekti-

ve Erfahrungen in selbstproduzierten Klängen zum Ausdruck kommen. In einer vom Westen ausgehenden Wellenbewegung erfasst die Musik mittlerweile aber größere öffentliche Bereiche und betritt das Gebiet der Vermarktung. Heute und in Zukunft ist sogar die Musik abgelegener ländlicher Regionen zunehmend in einem globalen Netz mit den avantgardistischen Szenen in den Großstädten, mit elektronischen Geräten und mit den Vorstandsetagen von Unternehmen und großen multinationalen Konzernen verbunden.

Dabei darf man jedoch nicht nach Chronologie Ausschau halten – dieses Buch warnt ausdrücklich vor einer geradlinigen Entwicklungsgeschichte des musikalischen Wandels. Die Veränderungen drehen Schleifen, bewegen sich in Spiralen, und manchmal kommt es sogar zu Wiederholungen. Kein Musiker steigt zweimal in denselben kulturellen Fluss. Jedoch kann er oder sie stromauf oder stromab reisen, auf einem Felsen in der Flussmitte stehen oder in kühnen Sprüngen von einem Felsen zum nächsten springen. Diese rastlose Kreativität ist vielleicht das bedeutendste Merkmal der Volksmusik – selbst »Völker« aus der nichtmenschlichen Natur wie die Buckelwale ändern ihre Lieblingslieder von Jahr zu Jahr. Das Buch wird außerdem gelegentlich zu ausgewählten Schauplätzen zurückkehren, um die Praxis der Volksmusik aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und der Gefahr zu entgehen, nur eingeschränkte Teilansichten zu bieten.

Um Volksmusik aufzuspüren, muss man sich bereits mit dem Begriff »Musik« selber auseinandersetzen. Nur einige wenige europäische Sprachen verfügen über einen Begriff, der weit genug ist, alle menschlichen Lautproduktionen, die wir darunter zusammenfassen, auch wirklich abzudecken. Das Navajo, das Arabische und die meisten anderen Sprachen kennen einen solchen umfassenden Begriff nicht. Tatsächlich kann es einem Forscher Schwierigkeiten bereiten, wenn er den Gebetsruf der gleichen Kategorie zuweist wie die Melodien, die Mütter ihren Babys zum Einschlafen vorsingen oder die gefeierte Stars in Nachtclubs präsentieren. In den meisten Sprachen hat jede gesungene oder mit Instrumenten produzierte Darbietung eine spezielle Bezeichnung oder vielleicht auch eine Reihe miteinander verbundener Bezeichnungen, ohne dass es den umfassenden Begriff »Musik«, geschweige denn »Volksmusik« dafür gä-

be. Volksmusik ist also zwar zweifelsfrei vorhanden, aber der Begriff entspringt einem Akt der Vorstellungskraft oder der wissenschaftlichen Analyse.

Volksmusik ist kein feststehender Satz von Liedern und Melodien, sondern eine lebendige Praxis. Die Menschen greifen vorhandene musikalische *Ressourcen* auf und entwickeln *Strategien*, um sich ihrer zu bedienen. Dieser Arbeit liegen *Ziele* zugrunde, Gründe dafür, der Musik einen Teil seines Lebens und seiner Energie zu widmen. Gewöhnliche Volkssänger machen Musik, um die Arbeit in der Landwirtschaft und das Großziehen der Kinder zu begleiten und angenehmer zu machen, die Familienbande zu stärken, um religiöse Überzeugungen, Hoffnungen und Identitäten oder das eigene Selbstverständnis von der Rolle in der Gesellschaft zu bekunden. Im traditionellen Rumänien oder Ungarn wurde erwartet, dass eine Frau den Tod eines geliebten Menschen beim Begräbnis laut und ausdrucksvoll beklagte. Die Frau bezog sich dabei hinsichtlich Melodie, Tonhöhe, Stimmstärke und Text auf örtliche Quellen. Ihre Strategie bestand darin, die Erwartungen ihrer Familie und ihrer Nachbarn zu erfüllen, denn diese Menschen hörten zu und bewerteten ihre Darbietung, selbst in einem solchen Moment der Trauer. Die Ziele der Frau mochten vielfältig sein, mit Sicherheit aber gehörte dazu das starke Verlangen, ihre Sache richtig zu machen und sich den geltenden Anstandsregeln gemäß zu verhalten.

Hinter dieser offenkundigen Strategie können sich tiefer liegende Motive verbergen. Tullia Magrini führt aus, dass rund um das östliche Mittelmeer die Frauen ihren Schmerz in ihrem sozialen Umfeld stark zum Ausdruck bringen: Sie nutzen das Ritual als eine theatrale Form, um bedeutende Momente – Heilungen, Pilgerfahrten, Todesfälle – aus dem Alltag herauszuheben. Diese Dramatisierungen können dabei helfen, Wunden, die der Gemeinschaft geschlagen wurden, zu heilen, während sie gleichzeitig das Leiden, aber auch die Kraft der Frauen zur Schau stellen: »Im mediterranen Katholizismus und der mediterranen Orthodoxie sind menschliche und sakrale Weiblichkeit offenbar untrennbar darin verbunden, die schmerzlichen Seiten des Lebens zu ertragen und öffentlich zu präsentieren.« Die Strategien der Volksmusik sind also oft auf höchst bedeutsame Art geschlechterspezifisch organisiert.

Professionelle Volksmusiker verfügen über gut bekannte Ressourcen und feingeschliffene Strategien, um ein Publikum zu finden und zu unterhalten. Künstler, die Ereignisse lebendig gestalten und festlich erhöhen, werden von den Menschen als solche erkannt und geschätzt. Engagiert werden jene Musiker, die es verstehen, die Wünsche ihrer Auftraggeber mit ihrem eigenen Ziel – möglichst viel Beschäftigung zu finden – zu verbinden. Höher gebildete Musiker und Volksmusikaktivisten – Schriftsteller, Lehrer, Komponisten, Nationalisten, Beamte – haben eigene Ressourcen, Strategien und Interessen im Umfeld der Volksmusik. Ihre Ziele genießen offizielle Unterstützung in Form von Stellenvergaben, Subventionen, Reputation und Zugang zu den Medien.

Mit der gesellschaftlichen Sphäre überschneidet sich jene der *Ästhetik*, die implizit schon dann mitspielt, wenn die Dorfbewohner die Klagedarbietung einer Frau bewerten. Die Menschen bevorzugen bestimmte Lieder, Melodien und Musiker. Sie wissen, was ihnen gefällt, behalten es im Gedächtnis und schätzen seinen Wert. Sie hören die Musik anderer Leute und eignen sie sich häufig an, gerade wegen der Art, wie sie klingt und sich dem Gedächtnis einprägt. Das ist die Sphäre des Geschmacks und der Urteile, die ein Gefallen ausdrücken. Alle Sammler von Volksmusik fragen nach den besten örtlichen Musikern und dürfen auf kundige Antworten rechnen. Diese Fragen betreffen den Geschmack, der möglicherweise unabhängig ist von Klasse, Geschlecht oder ethnischer Zugehörigkeit. Tatsächlich scheint es, dass Menschen auch musizieren, um einen Lebensbereich zu haben, in dem Geschmack und Erinnerung, Technik und Gefühl die Grenzen überwinden, die üblicherweise eine Gruppe von der anderen trennen.

Selbstverständlich muss dabei die *Angemessenheit* einkalkuliert werden; es gilt: Alles zu seiner Zeit. Das reine ästhetische Gefallen an der Darbietung bricht sich an dem Bedürfnis, dass Musik einen Nutzen haben soll. David McAllester, der 50 Jahre lang mit Navajo-Musikern in Arizona arbeitete, erzählt, dass er einmal einen Navajo fragte, ob ihm das Lied »gefalle«, das sie gerade im Autoradio hörten. Der Mann konnte die Frage ohne das Wissen, »wozu es gut sein soll«, nicht beantworten. Ästhetik und Angemessenheit können aber durchaus übereinkommen. In der indischen Volksgruppe der Kota

glaubt man, dass die rituelle Musik dann wirksam ist, wenn sie »geschmackvoll klingt«: Die Sänger sollten aufeinander abgestimmt agieren, einen gleichmäßigen Grundschlag einhalten und eine starke, schön verzierte Melodie über längere Zeit beibehalten.

Der Weg, um Wissen über Volksmusik zu erlangen, beginnt also mit den Empfindungen der Beteiligten und ihres Umfelds. Außenstehende brauchen einige Zeit, um an diese heranzukommen. Die Menschen können Gründe haben, der Musik oder auch Gesprächen über sie Grenzen aufzuerlegen. Die Gedankenwelt der Sammler kann sich sehr stark von der der örtlichen Musiker unterscheiden. Eric Charry zitiert einen Dialog aus Westafrika: Der Linguist Charles Bird befragte einen Einheimischen namens Diabate und erklärte ihm: »Wenn Sie uns helfen, schreiben wir Ihre Worte auf, und sie leben ewig weiter.« Diabate antwortete: »Sie und Ihre verdorrten Worte. Was sollen sie mir bedeuten? Die Bedeutung meiner Worte liegt in der Feuchtigkeit des Atems, der sie trägt.«

Steven Feld zitiert eine erhellende Bemerkung, die ein Angehöriger der Bosavi im fernen Papua-Neuguinea machte. Feld entdeckte, dass seine örtlichen Mitarbeiter über ein komplexes System zur Klassifizierung von annähernd 200 in der Gegend vorkommenden Vogelarten sowie über elegante und sprechende Bezeichnungen für die Details des Vogelgesangs verfügten. Als er sich danach erkundigte, erhielt er die überraschende Antwort: »Für Sie sind das Vögel, für mich aber sind das Stimmen im Wald.« Die Menschen in der Gegend begriffen die Vogelrufe als Lautäußerungen der verstorbenen Dorfbewohner. Um das subtile System der Beteiligten aufzuzeichnen, musste Feld lernen, wie er sich mit ihnen über die umfassende Sphäre verständigen konnte, von der die Volksmusik ein Teil ist: ihre *expressive Kultur*, die vielfältigen Arten und Weisen, wie Menschen Gefühle und Glaubensüberzeugungen ausdrücken.

Am Beispiel seiner Forschungen in dem nordirischen Dorf Ballymenone hat Henry Glassie den Umfang dieser bedeutungstragenden Ausdrucksformen beschrieben. Lautäußerungen haben dort eine stark expressive Bedeutung: »Die Klanglandschaft von Ballymenone kann als eine abgestufte Folge vorgestellt werden, die vom Schweigen zur Musik und von der Abgesondertheit zum sozialen Einklang führt.« Mit jedem Typus der gehörten Folklore in dieser Abfolge wer-

den »die Klänge schöner« und zielen »deutlicher darauf ab, den Zuhörer zu erfreuen«. Diese Abfolge umfasst »Schweigen, Unterredungen, Geplauder, witzige Zwiegespräche, Geschichten, Gedichte, Lieder und (instrumentale) Musik«. Durch die Bemühungen von Einzelnen »sollen sich die Menschen gleichzeitig in Richtung auf ästhetische Vollkommenheit und soziale Eintracht erheben«. Dieser Prozess beginnt mit der Musik und entwickelt ein Eigenleben, das als eine akustische Substanz existiert und zirkuliert, die sich, übertragen von Schallwellen und durch die Nervenbahnen, im Gedächtnis festsetzt.

Als gebildete Europäer vor 200 Jahren begannen, Volksmusik aufzuzeichnen, meinten sie, dass diese Lieder zum Untergang verurteilt seien: Die alten Lebensweisen seien im Verschwinden begriffen, deswegen sollten ihre Zeugnisse für die Nachwelt aufbewahrt werden. Diese Einstellung stirbt nie aus. Nach wie vor glauben die Menschen, dass Volksmusik verschwinden werde, weil Dorfbewohner in die Städte ziehen und kommerzielle Medien die gesamte Welt erfassen. Der berühmte US-amerikanische Volkskundler und Musikforscher Alan Lomax sagte ein umfassendes »kulturelles Ausgrauen« voraus. Aber dazu ist es nicht gekommen, und zwar aus einem ganz einfachen Grund: Wie so viele andere Aspekte des menschlichen Lebens – von der Familie über die Arbeit bis zu Glaubensüberzeugungen – befindet sich auch die Volksmusik in ständigem Wandel und passt sich an Veränderungen an.

Traditionelle Volksmusiksammler glaubten, dass Volksmusik Veränderungen nicht überleben würde, weil sie starr und unveränderlich sei. Aber sie irrten sich. Was sie aufschrieben, war kein uraltes, unveränderliches »volkstümliches Musikgut«, sondern die Lieder, die einfache Bauern und Landarbeiter genau zu diesem Zeitpunkt sangen. Manche dieser Lieder leben heute noch, aber viel mehr sind in der Zwischenzeit hinzugekommen. Die kulturellen Umgebungen, die Technologien und Chancen verändern sich ständig, und keinesfalls immer zum Besseren. Dürren und Verzweiflung zwingen Menschen zur Auswanderung, sie gehen in die Städte, um Arbeit zu finden, sie müssen als Rekruten in Kriege ziehen, die sie nicht begonnen haben, oder auch einfach nur aus geschäftlichen oder familiären Gründen auf Reisen gehen. Clifford empfiehlt, bei Volksmusik

nicht an »Wurzeln«, sondern an »Wege« zu denken, und betont, dass die Menschen seit eh und je Reisende sind. Louis Dupree, der jahrzehntelang im Nahen Osten herumzog, erzählte mir, dass er einmal beschloss, in gemächlichem Tempo von der Türkei bis in den Iran zu wandern, nur um herauszufinden, wie schnell sich Ideen (und Lieder) in alter Zeit von Ort zu Ort bewegen konnten. Er legte in sechs Monaten über 2000 Kilometer zurück, unterhielt sich unterwegs mit Hirten an Lagerfeuern und besuchte die örtlichen Basare. »Sehen Sie«, erklärte er, »das dauert alles gar nicht so lange.« Beim Handel und auf Reisen ist die Musik im Rucksack oder in der Satteltasche immer mit dabei.

Als ich 1967 das erste Mal nach Afghanistan kam, gab es keinerlei Möglichkeit, das Alter der Traditionen zu ermitteln, auf denen die Musik beruhte, die ich hörte. Niemand hatte die Stücke aufgeschrieben oder aufgenommen, die ich in den Teehäusern des Nordens vernahm. Die Musiker wussten wenig über die Vergangenheit ihrer Kunst zu erzählen. Wenn ich sie nach »alten« Liedern fragte, stellte sich manchmal heraus, dass es sich um ihre eigenen Arrangements von Stücken handelte, die sie im nationalen Rundfunk gehört hatten, den sie erst seit kurzem mit Transistorradios empfangen konnten. Was ihre Großväter gespielt und ihre Großmütter gesungen hatten und wie sehr sich die Musik über die Generationen verändert hatte, ließ sich unmöglich ergründen, weil niemand die Stücke aufgeschrieben oder Tonaufzeichnungen von ihnen gemacht hatte.

Klar war hingegen (und das bleibt auch heute noch wahr), dass Volksmusik zu jedem gegebenen Moment als ein geschichtetes System erscheint – zumindest in den Augen eines Außenstehenden. Die Beteiligten nehmen dies in der Regel aber nicht wahr. Viele vertraute Lieder haben für das Volk keinen bekannten Ursprung. So ist das Wiegenlied »Twinkle, twinkle little star« (auf die gleiche Melodie dichtete Hoffmann von Fallersleben das Kinderlied »Morgen kommt der Weihnachtsmann«; Anm. d. Übers.) für Engländer einfach ein vertrauter Teil der musikalischen Kultur. Die wenigsten wissen, dass Mozart um 1781 seinen Klaviervariationen KV 265/300e dieselbe Melodie zugrunde legte, ein 1761 publiziertes französisches Volkslied unter dem Titel »Ah, vous dirai-je, maman«. Der Text der englischen Fassung des Liedes erschien erstmals im Jahr 1806. Derartige Infor-

mationen sind für die englischsprachigen Kinder vieler Generationen genauso wenig relevant wie für den auf YouTube zu bewundernden »erstaunlichen dreijährigen Inder, der *Twinkle, twinkle* tanzt« – die wundervolle Nummer dieses jungen Volkskünstlers lässt sich höchstwahrscheinlich auf den englischen Kolonialismus zurückführen. Und so besitzt jede gesellschaftliche Gruppe ein Repertoire aus Melodien und Texten, die sich so bruchlos zusammenfügen, dass sie keine Vergangenheit haben und sich in eine unbegrenzte Zukunft erstrecken.

Mit den »alten Liedern« überschneidet sich eine zweite Schicht von Musik in Form von Stücken, die die Menschen ihrer Erinnerung nach selber aufgelesen haben: aktuelle Volksmusik. Volkssänger wie die aus den Appalachen stammende Jean Ritchie berichten in ihren Memoiren immer ausführlich, wie sie Lieder von bestimmten Freunden oder Bekannten übernahmen. Ein immer wieder vorkommendes Szenario ist die Heimkehr eines geliebten Verwandten aus einem Krieg, der ein neues Lied mitbrachte, das sich auf Dauer dem Gedächtnis einprägte. In meiner Familie besaßen wir zum Beispiel viele Melodien für bestimmte Abschnitte des Seders am Vorabend des Pessach, die von Verwandten stammten, die ich niemals kennengelernt habe, deren große Musikalität aber über Generationen hinweg die Familie beeinflusste.

Heute lagern sich Reklame-Jingles und Klingeltöne schnell als dauernde Folklore ins Bewusstsein ein. Mit der heutigen Überlagerung zwischen populären Songs und kommerziellen Weiterungen verschmelzen die Repertoires, und das gesamte System funktioniert wie in früheren Zeiten vielleicht das Volkslied. Websites, auf denen Musik geteilt wird, verstärken diesen Trend, indem sie dazu einladen, beliebige Darbietungen hochzuladen. Aber auch wenn die heutigen Musik-Communitys im Internet durchaus kreativ und eng verbunden sein können, sind sie doch abgetrennt von den Zwängen der alltäglichen Situationen, in denen sich Sänger und Musiker in einem engen physischen wie akustischen Raum täglich begegnen, gleichgültig ob es sich dabei um ein abgelegenes Dorf oder eine stark verdichtete Stadtlandschaft handelt. An solchen Schauplätzen eines robusten, hautnahen Musizierens können Kontinuität und Veränderung den Beteiligten durchaus anders erscheinen als außenstehenden

Besuchern. Die Menschen haben ihre eigenen musikalischen »Uhren«, deren Gang von ihren Strategien und Absichten abhängt. Sie möchten vielleicht Veränderungen nicht zur Kenntnis nehmen, in anderen Fällen sind sie vielleicht eine Reaktion auf den Druck intellektueller oder kommerzieller Eingriffe. Volksmusik besteht heutzutage aus Liedern, die eine Mutter ihrem Kind vorsingt, direkt vom Mund ins Ohr, aber auch aus Ziffern in einer Computerdatei, die sich, aufbereitet zu herunterladbaren Stücken, um die Welt verbreiten und das Ohr hauptsächlich über Kopfhörer erreichen.

Viele Menschen haben kein Problem damit, sich Lieder anzuhören, auch wenn sie den Text nicht verstehen; sie erfreuen sich einfach an der Musik. Aber handelt es sich noch um Volksmusik, wenn sie losgelöst von ihrem realen und sozialen Zusammenhang auftritt? Murray Schafer bezeichnete den Abstand zwischen dem Ursprung der Musik und ihren weit entfernten Hörern als »Schizophonie«, um zu betonen, wie unnatürlich es ist, Musik fern von dem Ort zu lauschen, wo sie produziert wurde. Sicherlich lässt sich Schizophonie nur schwer in eine konventionelle Definition von Volksmusik aufnehmen, aber zweifellos prägt die Trennung von Ort und Laut heute für die meisten Menschen das Hörerlebnis jener Musik, die sie als Volksmusik bezeichnen würden.

Die Volksmusik und ihre physikalischen Grundlagen

Unabhängig davon, wie sie definiert und rezipiert wird, besteht Volksmusik zunächst einmal aus Schallwellen, die von einer Quelle aus durch die Luft das menschliche Ohr und über dieses das Gehirn erreichen. Wissenschaftler bemühen sich heute darum, herauszufinden, wie sich die durch Luft übertragenen Wellen in bedeutungsvolle Musik verwandeln, vom akustischen zum gesellschaftlichen und persönlichen Phänomen werden. Wie alle Musik besteht auch Volksmusik aus vier Komponenten:

Die *Tonhöhe* ist jene Dimension der Musik, die in den westlichen Gesellschaften am meisten untersucht und am intensivsten gelehrt wird, angefangen von der auf die Tonhöhe konzentrierten Notenschrift, die Kinder in der Schule lernen, bis hin zu den klassischen

Untersuchungen der Musikwissenschaftler, die die Tonleiter in den Mittelpunkt stellen. Jeder Ton, der das Ohr erreicht und vom Gehirn erkannt wird, besteht aus regelmäßigen Schwingungen. Sie pulsieren so vorhersagbar durch das Ohr, dass wir ihren »Ort« sofort – im Bruchteil einer Sekunde – als Teil eines Bereichs von Lauten entziffern, die wir erkennen. Üblicherweise betrachten wir die einzelnen Tonhöhen als »Zyklen pro Sekunde« (cps) beziehungsweise »Hertz« (Hz), benannt nach dem deutschen Physiker Heinrich Hertz. Die Orchester in aller Welt stimmen heute ihre Instrumente auf den Standardkammerton a ein, der als 440 Hz definiert ist. Man braucht aber nur zu wissen, dass die Musiker ihre Instrumente nur wenige Jahrhunderte früher auf 415 Hz oder einen noch niedrigeren Wert gestimmt haben, um zu erkennen, dass Tonhöhe ein relatives Konzept ist, das als Teil tief verankerter kultureller Hörmuster nach Ort und Zeit variiert.

440 Hz ist eine »absolute« Tonhöhe, aber die meiste Volksmusik beruht auf »relativer« Tonhöhe, wie im frühen Europa, wo jeder Organist sein eigenes Tonhöhen- und Stimmungssystem (Stimmung bezeichnet die Frequenzverhältnisse zwischen den einzelnen Tönen) verwendete, das von Faktoren wie dem Wetter oder von örtlichen Gebräuchen abhing. In Afghanistan stellte ich fest, dass sich niemand dafür interessierte, auf wie viel Hertz die dort verwendeten Lauten eingestimmt waren, aber das Verhältnis zwischen den Tonhöhen der Saiten musste fixiert sein. Einmal stellte mich ein Musiker und Schuster namens Ghafur Khan in seinem Laden als seinen Schüler vor. Er zeigte den Passanten im Basar, was er mich gelehrt hatte, indem er die beiden Saiten seiner Dutar löste und mir die Aufgabe stellte, das Instrument zu stimmen. Ich konnte jeden beliebigen Ton wählen und hatte nur die Saiten auf das richtige Intervall einzustimmen, das nach westlichen Begriffen einer reinen Quart entsprach. Natürlich musste die Tonhöhe aber »relativ« korrekt sein, denn wurde sie zu hoch oder tief gewählt, klang das Instrument rau, und der Ausländer hätte sich als ungeschickt verraten.

Musiker stellen Reihen von Tonhöhen zusammen, um in vorher-sagbarer Weise »Melodien« nach Regeln zusammenzustellen, die nicht aufgeschrieben werden müssen, weil sie für Menschen, die in einer bestimmten tonalen Tradition aufwachsen, selbstverständlich

sind. Hier bewegen wir uns aus dem Bereich der Natur in jenen der Kultur, denn was eine Melodie ausmacht, ist eine Frage der Interpretation und der jeweils regional herrschenden Ästhetik. Und Melodien können Menschen zum Schmunzeln oder zum Weinen bringen oder sie dazu veranlassen, in den Krieg zu ziehen.

Tondauer beschreibt, wie lange ein Ton anhält, ehe er der Stille oder einem anderen Ton weicht. Gemeinhin spricht man dabei von »Rhythmus«, doch hat dieser mehr damit zu tun, wie die Tondauern zu hörbaren und bekannten Mustern organisiert werden, was dann wiederum eher in den Bereich der Kultur zu fallen scheint. Die Dauer wird in Sekunden gemessen, doch belehrt uns die Wissenschaft, dass eigentlich Millisekunden zählen. Um zu erfassen, was wir hören, genügen schon die winzigsten Geräuscheinheiten: Eine halbe, ja eine Hundertstelsekunde können ausreichen, um zu bestimmen, welches Instrument spielt oder sogar welche Stimmung die Musik dem Hirn zur Interpretation vorgeben will. Die Tondauern können sich in der Tat zu Rhythmen oder »Metren« gruppieren – wiederholten Mustern wie das eins-ZWEI-drei-VIER des Rock 'n' Roll oder das EINS-zwei-drei des Walzers. Aber neben diesem Insistieren auf fixierten Mustern der Tondauer gibt es auch sehr viel freiere Einstellungen im Umgang mit diesem Parameter. So erklären die Kota, ein Volk in Indien: »Wer ein Musiker oder Tänzer werden will, muss unter anderem lernen, die feine Balance zwischen den festen und den formbaren Elementen der Zeit zu finden.« Und der nordirische Dichter und Musiker Ciaran Carson formulierte: »Eine der Schönheiten der traditionellen Spielweise besteht darin, wie ein guter Musiker einen Grundschlag gegen den vorgeblichen Rhythmus der Melodie setzen kann.«

Was das genau bedeutet, mag einigen Hörern offensichtlich sein, anderen bleibt es rätselhaft. Je genauer man sich mit der Tondauer auseinandersetzt, umso komplizierter wird sie. Die Zeit ist das Grundmedium aller Volksmusiker: Die Musiker strömen durch sie und gestalten sie dabei. Experimente können leicht erweisen, dass Hörer, die sich in der musikalischen Zeit bewegen, nicht genau einschätzen können, wie viel physikalische Zeit verstrichen ist. Die Unterschiede der Schätzungen sind erstaunlich groß.

Mehr als die Tonhöhe ist es die Tondauer, die den Körper in Be-

wegung bringt. Ein großer Anteil der Volksmusik wird zum Tanzen aufgeführt. Oft haben die Tänzer das Sagen, indem sie bestimmen, was gespielt oder wie es gespielt werden soll. »He who pays the piper calls the tune« (»Wer zahlt, bestimmt die Musik« – so das deutsche Sprichwort), lautet eine englische Redewendung. Die Tänzer sind in mancherlei Hinsicht selber Musiker. Das Stampfen der Füße oder das Schellen der Glöckchen an den Fußketten werden zu einem integralen Bestandteil des Klangs und Sinns der musikalischen Vorführung.

Das *Timbre* ist der am schwersten zu begreifende musikalische Parameter; die Bezeichnung »Klangfarbe« ist bestenfalls vage. In der gängigen Notenschrift wird diese Eigenschaft gar nicht wiedergegeben. Das Timbre entsteht aus der Tatsache, dass jeder einzelne Klang nicht nur eine Tonhöhe besitzt, sondern ein Gemisch verschiedener Geräusche, ein Schallspektrum darstellt. Das Gehirn wählt daraus aus und bestimmt aus praktischen Gründen einen zentralen Kern. Aber die Hülle der anderen Tonhöhen – »Obertöne«, »Teiltöne« oder »harmonische Teiltöne« – färben die Bedeutung der Töne. Die Reaktion auf den Ton kann lauten: »Aha, das ist ein Cello, keine menschliche Stimme«, genauso gut aber auch: »Das ist eine Frau«, »Die Person ist traurig« oder auch: »Ein toller Gitarrensound«. Das Timbre ist wichtig für die Ästhetik der Volksmusik, ja kann sogar ihren Kern bilden wie bei den Tuwinern in Sibirien, deren Musik Ted Levin als »timbrezentriert« bezeichnet, weil sie sich ganz auf die klangliche Pracht konzentrieren, die sie als Teil ihrer stark naturverbundenen Imagination aus ihren stimmlichen Ressourcen heraufbeschwören können.

Dynamik hat mit dem zu tun, was wir normalerweise als »Lautstärke« bezeichnen und in Dezibel (dB) messen. Ab einer bestimmten Stärke werden Laute oder Geräusche als schmerzhaft wahrgenommen, wie jeder unachtsame iPod-Benutzer und jeder, der einmal in der Hauptverkehrsstraße einer Großstadt unterwegs gewesen ist, bestätigen kann. Heute werden – eine Neuerung in der Menschheitsgeschichte – laute und unangenehme Geräusche sogar von Armeen als Folterinstrumente eingesetzt, eine Praxis, die dem Wesen der Volksmusik denkbar fern steht. Diverse Gesellschaften unterscheiden Musik für Innenräume und für draußen nach der Lautstärke. Heute wirken selbst die lautesten Klänge akustischer Instrumen-

te verglichen mit der Lautstärke in einem Club gedämpft, aber die Menschen lebten vor dem 20. Jahrhundert eine Million Jahre und länger in einer ganz anderen akustischen Welt und hatten einen ganz anderen Bezugsrahmen für »laut« und »leise«.

Volksmusiker halten oft die Lautstärke auf einem gleichbleibenden Niveau. Eine Frau, die eine Ballade singt, nimmt ihre Stimme in der Regel nicht bis zu einem Wispern zurück, um dann die Worte des nächsten Verses laut herauszuschmettern. Ein Fiedler, der Tänzer in Bewegung setzen will, spielt vielleicht sogar über Stunden mit maximaler Lautstärke, damit sein Instrument beim Geräusch der Füße und der Unterhaltungen überhaupt zu vernehmen ist. Aber die Tonstärke kommt noch auf subtilere Art ins Spiel, wenn Veränderungen, ein neuer Abschnitt oder eine neue Stimmung markiert werden sollen. Die Tonstärke verändert sich automatisch, sobald ein weiteres Instrument in die Musik der Kapelle einfällt: Sie nimmt zu. Selbst bei einer zweisaitigen Laute, so der afghanischen Dambura, deren Melodien ich gesammelt habe, bedeutete die Entscheidung des Spielers, auf einer oder auf beiden Saiten gleichzeitig zu spielen, immer zugleich eine Veränderung des Timbres und der Tonstärke. Er kann auch auf den Schallkasten der Laute schlagen, um den Ton zu verstärken und den Rhythmus zu verändern.

Keiner der vier genannten Parameter der Volksmusik existiert für sich allein. Experimente zeigen, dass sie alle voneinander abhängen. So wie das Timbre die wahrgenommene Tonstärke verändert, so wird auch die Tonhöhe je nach Tondauer und Timbre anders wahrgenommen. Die wahrgenommene Tondauer verändert sich wiederum in Abhängigkeit von den drei anderen Parametern und so weiter. Genau deswegen ist Volksmusik akustisch so reich und erfreulich. Die Musik gelangt als komplexes Klangmuster ins Ohr und wird dann vom Gehirn in Gefühle und Bedeutungen umgewandelt. Wie dies geschieht, ist heute Gegenstand einer ganz neuen Welle von Datenerhebungen, Analysen und Interpretationen durch Neurowissenschaftler, Kognitionspsychologen und Musikethnologen, die ihren Niederschlag in populärwissenschaftlichen Büchern genauso wie in nur Fachwissenschaftlern verständlichen Forschungsberichten finden. Doch all diese Literatur geht fast ausschließlich von der klassischen oder volkstümlichen Musik Europas aus und blendet die

reichen folkloristischen Traditionen aus, die sich zum Verständnis dieser wichtigen Fragen heranziehen ließen. Eine wichtige Ausnahme bildet die Arbeit von Judith Becker, die Hörer balinesischer ritueller Trance-Musik mit Hörern meditativer Musik in Ann Arbor, Michigan, vergleicht, nämlich Pfingstlern und College-Studenten. Ihre Resultate sind vielversprechend.

Neben experimenteller Hirnforschung können auch die Worte sprachgewandter Musiker helfen, den mentalen Prozessen der Musik näherzukommen. In geschickten Worten erläutert Ciaran Carson, was es bedeutet, eine irische Tanzweise zu spielen. Er versteht es, eine Metapher aufzuzäumen und abzuheben, so wenn er beschreibt, was geschieht, wenn er mit seiner Band die Weise »The Mountain Road« spielt. Das Erlebnis, diese Melodie wieder und wieder zu musizieren, wird zu einer stimulierenden Fahrt: »Jedes Mal entdecken wir wieder eine andere Nuance, eine andere Art, uns vom Metronom zu lösen, während wir uns an den wellenartigen, zugrunde liegenden Beat halten, und nach so vielen Malen, dass man beim Zählen durcheinanderkommt, [...] windet sich die Bergstraße ornamentale Steigungen hinauf und hinunter und präsentiert an jeder Windung eine andere Aussicht – so viele Zickzacks, bis du das Plateau erreichst und siehst, wie weit sich die Straße erstreckt. Nun ist eine gleichmäßig hügelige Ebene erreicht, und es scheint, man ziehe nicht seiner Straße, sondern die Straße ziehe einen dahin. [...] Kilometer an Zeit vergehen schneller, als man sagen kann.«

Carson versteht es auch gut, die schlichte, funktionale Ebene zu beschreiben, auf der ein Musiker eine Weise spielt. Sein Insistieren auf räumlichen Metaphern, bei denen Musiker Pfade und Weggabelungen wählen, beschwört den Vorstellungsraum herauf, den ein Volksmusiker erlebt, sobald er in die Welt der Melodie eintritt: »Er organisiert Zeit und Raum innerhalb eines Satzes von Grundregeln und arbeitet dann subtil gegen diese, wenn die Notwendigkeit dazu entsteht. Denn das Lied besitzt eine tiefe, weit angelegte Struktur, in der viele verschiedene mentale Wege eingeschlagen werden können.« In dieser Hinsicht ist eine Melodie ein zeitweiliges Universum mit Erlebnissen und Handlungen, in dem alle natürlichen Komponenten ebenso wie gesellschaftliche Erwartungen neu zusammengestellt, umgeformt und aus dem Hirn und den Fingern der Musiker

zu einem vor Erwartungen gespannten Publikum ausgesandt werden können.

Schallwellen und die Psychen von Musikern sind Teil der Natur. Aber die Beziehung von Musik und Umwelt reicht noch viel tiefer. Grundlegende Untersuchungen aus den 1980er und 1990er Jahren, die in kleinräumigen Gesellschaften in verschiedenen Regionen angestellt wurden – von den Suyá im Amazonasbecken (Anthony Seeger) bis zu den Temiar in Malaysia (Marina Roseman), von den Kaluli auf Papua-Neuguinea (Steven Feld) bis zu Ted Levins tuwinischen Mitarbeitern –, haben faszinierende Einblicke in die Ökologie der Musik eröffnet. Bei diesen verstreuten Bevölkerungskernen, die teilweise nur einige Hundert Personen zählen, ist die Natur keine neutrale Gegebenheit, sondern ein aktiver Akteur im Leben der Menschen, der ihre Träume prägt und in ihrer Einbildungskraft einen intensiven Widerhall von Regenwäldern und Gebirgs-Biotopen erzeugt.

Bei den Temiar, berichtet Roseman, »verkörpern alle personenhaften Wesen – Menschen, Tiere, Pflanzen, Berge, Insekten – gebundene Seelen, die befreit und zu entbundenen Geistern werden können. Die Welt klingt wider von Leben, von potenziell belebtem Sein.« Die Tuwiner singen mit und von ihren Flüssen, Bergen und Haustieren in einer Weise, die bis an die Grenze dessen geht, was Menschen mit ihren Resonanzkörpern in Brust und Kopf tun können. Die Kaluli bilden Lieder, die die Sänger und Zuhörer auf eine Reise durch vertrautes Gelände mitnehmen und die von den rauschenden Strömen und Wasserfällen ihrer heimischen Wälder geprägt sind.

Die genannten, vergleichsweise neuen Untersuchungen bauen auf früheren Einsichten darüber auf, wie indigene Völker in Australien und Nordamerika ihre jeweilige unmittelbare Lebenswelt als Klanglandschaft kartieren, nutzen und in ihren Grundzügen nachahmen. Aber auch vertrautere Volksgruppen können sich genauso auf die Ökologie des Klangs einlassen. Die ländliche Bevölkerung in Nordamerika oder Europa nimmt einzelne Kühe oder Schweine als Personen wahr, die bestimmte Lieder erkennen und auf sie reagieren. Die Schweizer lassen ihre Stimmen auf kunstvolle Art in den Bergen widerhallen, und die Menschen auf den Kanarischen Inseln

entwickelten eine besondere Art des Pfeifens, um über schwieriges Gelände hinweg miteinander zu kommunizieren. Als Teil der »Natur« können Menschen die Geräuschwelt des Ökosystems, in dem sie leben, sowohl inventarisieren als auch ihren eigenen Teil dazu beitragen.

Volksmusik in ihrem gesellschaftlichen Umfeld

Alle Menschen können zuweilen irgendetwas singen. So betrachtet, gibt es allüberall Volkssänger: Diese beherrschen zwar meist keine Notenschrift, sind aber bereit, sich im geeigneten Moment musikalisch zu betätigen. Zu diesen Menschen gehören Mütter, die ihre Babys in den Schlaf singen, Menschen, die Tieren etwas zusingen, oder Fußballfans, die im Stadion den Schlachtgesang ihrer Mannschaft anstimmen. In dieser Hinsicht ist das volkstümliche Singen ausgesprochen egalitär. Doch einige Menschen singen nicht oft oder nicht schön, während andere oft und wunderschön singen. In kleinräumlichen Gemeinschaften, seien es Dörfer oder städtische Wohnblocks, sind die wirklich guten Sänger bekannt. Selbst innerhalb der demokratischen Welt des Singens gibt es also vor Ort ein weites Spektrum an Möglichkeiten. Das Alter, das Geschlecht, die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe – diese und viele weitere Faktoren erlauben es, musikalische Muster vorherzusagen. Die Möglichkeiten zum Singen können dabei sehr offen, aber auch extrem eingeschränkt sein. In Afghanistan zum Beispiel unterliegt das Singen einer sehr strengen Kontrolle und ist nur zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten möglich. Es herrscht eine Ökonomie der musikalischen Verknappung, die auf dem örtlichen Wertesystem beruht. Als ich gerade versuchte, in diesem Land Musik zu sammeln, und über die Zurückhaltung der Menschen, mir ihre musikalischen Fähigkeiten zu offenbaren, frustriert war, erhielt ich den Brief einer Bekannten, die auf Java arbeitete. Sie klagte, dass sie große Schwierigkeiten hätte, ihre Untersuchungen vor Ort auf bestimmte Fragestellungen zu konzentrieren, weil überall um sie herum musiziert würde – sie erlebte also das andere Extrem im volksmusikalischen Spektrum.