



## I.

# Zur Musik des nördlichen Europas zwischen Antike und Mittelalter

## 1. Vorüberlegungen

Die abendländische Musik im engeren Sinne, nämlich die Polyphonie, ist gegenüber allen anderen Musikkulturen der Welt dadurch gekennzeichnet, daß ihre Werke in einem notenschriftlichen Verfahren entstehen, daß sie »verfaßt« werden, daß also immer neue Kompositionen entstehen, die mit immer neu gedachten Erscheinungsformen des Musikalischen einen geschichtlichen Prozeß ausmachen: Nur das Abendland hat eine Musikgeschichte in dem Sinne, wie die Neuzeit Geschichte (gegenüber den bloß vergangenen Zeiten) denkt. Dieser geschichtliche Prozeß ist wiederum wesentlich bestimmt von dem Spannungsverhältnis zwischen Musikdenken und praktischer Musikübung – und die Tradition abendländischen Musikdenkens geht über die Römer auf das Musikdenken der griechischen Antike zurück. Dabei sind nicht die einzelnen Gegenstände musiktheoretischer Überlegungen wichtig. Deren Begriffe hat man ja, weil wegen der zeitlichen Distanz keine musikalischen Vorstellungen mehr damit zu verbinden waren, zum größten Teil mißverstanden oder umgedeutet, nämlich mehr oder minder willkürlich für eigene Überlegungen zur Musik verwendet. Wichtiger aber auch als die Übernahme bestimmter Termini war die Möglichkeit und sind die Folgen des Musikdenkens an sich. Platon etwa bezeichnet Tonarten als »Harmoniai« – und bei der Übernahme der griechischen Tonartennamen für die Gregorianischen Tonarten ist nahezu alles durcheinandergeraten. Aber diese »Übertragungsfehler« haben keinen Schaden angerichtet. Wenn man für die Charakterisierung der griechischen Tonarten durch ihre Namen keine Entsprechung in den eigenen musikalischen Vorstellungen mehr kannte, um so freier konnte man jene Namen als Namen für eigene Vorstellungen verwenden – und der notwendigen Legitimation aus der Tradition war allemal Genüge

getan. Daß viel später Mißverständnisse des Musikdenkens der Renaissance über den Zusammenhang von Sprache und Musik im antiken griechischen Drama eine neue musikalische Gattung, nämlich die Oper, initiiert haben, weiß man, aber in der Regel unterschätzt man dabei – vor allem, wenn die Betonung auf »Mißverständnis« liegt – die Tradition eben des Denkens von Musik seit der Antike und den hohen Belang, welcher allein schon der Möglichkeit der Berufung auf diese Tradition für die geistige Legitimation zukommt, der Legitimation selbst noch der Gattung Oper am Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts.

Wenn in der abendländischen Musiktheorie die musikalische Praxis zum Bewußtsein ihrer selbst, zur Besinnung auf die Voraussetzungen des Bestehenden, des lebendig Geübten, und zur Erkenntnis von Möglichkeiten einer Weiterbildung des Bestehenden kommt, wie es Dahlhaus (1967) formuliert hat, dann geschieht dies unter Berufung auf die antike Musiktheorie, unter Einsatz ihres Begriffsapparates und in Fortsetzung des Nachdenkens über den Widerschein von Gott und Welt, Mensch und Kosmos in den Voraussetzungen zur Musik und in der Kunst der Musik selbst. Hierin ist das Abendland der Antike gleichsam musikalisch verbunden.

Die Musik der Antike ist untergegangen. Von der Musik der ersten Jahrhunderte der entstehenden Polyphonie (9.-12. Jahrhundert) können wir kaum eine Vorstellung gewinnen. Immerhin aber gibt es aus beiden Perioden nicht wenig zu berichten. Die – fast möchte man unsinnig sagen: langen – Jahrhunderte zwischen der ausgehenden Antike und dem hohen Mittelalter, die Jahrhunderte der Völkerwanderung und des frühen Mittelalters, sie sind jedoch für die Musikgeschichte eine terra incognita. Man kann zwar hören und lesen, die Gregorianik sei die Musik des ersten Jahrtausends (obwohl auch über die Gregorianik Näheres erst aus dem 9. Jahrhundert, also erst aus dem begin-

nenden Hochmittelalter, zu uns dringt), aber jedermann weiß, daß alle Menschen zu allen Zeiten Musik haben, spielen und singen, und natürlich nicht nur Kirchenmusik. Wir müssen vielmehr annehmen, daß in dem ungeheuren – keinesfalls nur »politisch« zu verstehenden – Prozeß der Entstehung des Abendlandes aus der Antike unter dem Druck der keltischen, der germanischen und der slawischen Völker die Musik eine keineswegs geringe Rolle gespielt hat, ja daß im Sturm der Völkerwanderung musikalische Ereignisse stattgefunden haben, die höchste Bedeutung für die spätere abendländische Musik erlangen sollten. Allein, bei all dem sind wir auf Vermutungen angewiesen und auf Rückschlüsse von Ereignissen späterer Zeit, die wir mit dem wenigen Bekannten aus der Frühzeit in Beziehung setzen müssen; die wenigen uns bekannten Tatsachen selbst sprechen je für sich nicht deutlich genug; erst in einem System von Bezügen musikalischer Vorstellungen können wir sie sinnvoll erkennen. Ich will das an einem außermusikalischen Beispiel verdeutlichen.

Das Bild der germanischen Stämme und Völkerschaften ist in vielem höchst ungenau und es hat sich in den Jahrhunderten der Völkerwanderung vielfach gewandelt, auch ist die Abgrenzung etwa der Kelten von den anderen Völkern keineswegs eindeutig und durchaus umstritten. Dennoch spricht man von »den Germanen«, und wir schließen uns trotz aller Bedenken diesem Usus an. Die Germanen also hatten, wie man weiß, eine ausgedehnte und bedeutende Literatur. Die großen Heldenepen, deren Blütezeit – wie man aus den geschichtlichen Ereignissen, die ihren Sagenstoffen zugrunde liegen, schließen kann – zwischen dem 4. und dem 8. Jahrhundert liegt, wurden erst im 13. Jahrhundert – nicht »verfaßt«, sondern aufgezeichnet. Die Germanen hatten zwar eine Schrift, die Runenschrift, diese diente aber als Inschriften- und nicht als Schreibschrift, denn es galt ihnen als Frevel, die Dichtungen der Väter aufzuschreiben, d.h. anders als mündlich zu überliefern. Wir wissen das nur aus römischen Quellen und nur von der gallischen Literatur, aber wir haben Grund, anzunehmen, daß, was dort berichtet ist, auch für die Germanen gilt. Von dem »magnus numerus versuum«, von der großen Menge an Dichtung der gallischen Druiden etwa, ist uns als einzige Kunde geblieben: »neque fas esse existimant ea litteris mandare, cum in reliquis fere rebus publicis privatisque

rationibus Graecis litteris utantur« (»Sie halten es nämlich für Frevel, diese Texte der Schrift anzuvertrauen, obwohl sie sich sonst in öffentlichen wie privaten Dingen durchaus der griechischen Schrift bedienen«). (Bulst 1954) Anders die Römer. Ihre Schriftzeichen (litterae) dienten auch zum Schreiben im modernen Sinne, sie kannten daher schriftlich verfaßte und zur Leselektüre bestimmte Texte, sie haben das, was man seither Literatur nennt, gleichsam erfunden. Geht man von der Herkunft des Terminus Literatur aus, so hatten die Germanen also keine Literatur, denn »mündliche Literatur« ist, wie man sieht, eine *Contradictio in adjecto*. Trotzdem gibt es kein anderes Wort, weil das Mittelalter ein lateinisches Mittelalter gewesen ist und Vorstellung und Begriff von Dichtung am schriftlichen Verfassen von Literatur in lateinischer Sprache und nach dem Vorbild der lateinischen Antike ausgebildet und erst später auf Texte in den Nationalsprachen und auf Gattungen ausgedehnt hat, die nicht schriftlich verfaßt und zum Lesen bestimmt, sondern im Zusammenhang mündlich lebender Dichtung entstanden und zu überliefern waren (Lieder, Spruchdichtung etc.). Nur von daher ist Otfried von Weißenburgs Vorrede zu seiner *Evangelienharmonie* (um 870) zu verstehen, in der er das Unternehmen als solches, nämlich zum ersten Mal in deutscher Sprache zu schreiben und zu dichten, rechtfertigt und die ungeheuren Schwierigkeiten erklärt (etwa so: wer »Mond« schreibt oder liest, hat bis dahin stets und ausschließlich »luna« geschrieben und gelesen; und so kann es passieren, daß Otfried anstelle des deutschen »der Mond« lateinisch feminin schreibt »diu Mond«); diese Widmungs-Vorrede an Liutbert, den Bischof von Mainz, gerichtet, ist die »Gründungsurkunde der deutschen Sprache als einer Schriftsprache«. Man sieht, wer von Schrift, Schriftlichkeit, Literatur bei Römern und Germanen spricht, hat zu berücksichtigen, daß und was hier und dort verschiedenen Sinn hat, und daß und wie beides sinnvoll in Bezug gesetzt werden muß, wenn mit der deutschen von der europäischen Literatur des lateinischen Mittelalters die Rede sein soll.

Der Musikhistoriker hat in vergleichbaren Zusammenhängen ähnliche Überlegungen anzustellen. Alle Menschen singen und spielen, das heißt alle Musikkulturen kennen die Phänomene Vokal- und Instrumentalmusik, oder einfach ausgedrückt: alle Menschen singen nicht nur, sie haben auch Musikinstrumente, und so gibt es Musiken, die genuin vokal, und solche, die genuin instrumental sind. Die Bedeutung der

Musikinstrumente für die Entstehung der verschiedenen musikalischen Kulturen ist aber hier und dort verschieden. Dabei ist folgendes zu bedenken: Bei der Ausbildung von Tonsystemen (die die Grundlage einer jeden Musikkultur bilden) ist die Ausbildung von Tonbeziehungen als Festlegung einzelner Töne mit bestimmten Funktionen und als Festlegung ihrer gegenseitigen Beziehungen, d. h. die Festlegung von Grund- und Ecktönen und ihren Intervallen für die Bildung musikalischer Zusammenhänge grundlegend wichtig. Die schwierigen Probleme solcher Festlegungen treten aber erst in Erscheinung und erhalten Bedeutung beim Bau von Musikinstrumenten, denn erst der Instrumentenbauer muß das allgemeine musikalische Wissen, das sonst nur zu Bewußtsein kommt, wo Musiktheorie betrieben wird, in Maßeinheiten, in Längen von Röhren und Saiten und in Abstände von Grifflöchern und von Bündeln umsetzen. In Musikkulturen mit dominanter Vokalmusik bevorzugt man Instrumente mit beliebig veränderbarer Tonhöhe (etwa griffbrettlose Streichinstrumente und Blasinstrumente, die »Zwischen« und Schleiftöne erlauben, aber auch die Geige), weil sie sich der Variabilität der gesungenen Tonhöhen und Tonbeziehungen leichter anpassen. In Musikkulturen mit dominanter Instrumentalmusik dagegen bestimmen die Instrumente die Tonsysteme, und man bevorzugt hier deshalb Instrumente mit festliegenden Tonhöhen (etwa Leiern und Harfen, Stab- und Gongspiele, Hörner und Trompeten, aber auch gebundene Streichinstrumente und Klaviere). Wo in solchen von Instrumenten beherrschten Musikkulturen Hörner und Trompeten die wichtigsten Instrumente sind (aus welchen Gründen auch immer), ist das Tonsystem durch die Naturtöne bzw. durch die Töne der natürlichen Obertonreihe, die auf diesen Instrumenten allein hervorgebracht werden können (solange keine Löcher gebohrt oder Ventile eingebaut sind), bestimmt, und mit ihnen ist der gesamte Tonvorrat (der freilich immer nur eine Auswahl aus dem Obertonvorrat ist) auf Stufen festgelegt.

Trompeten- und Horninstrumente nun kannten die Römer wie die Germanen. Während die Römer sie aber ausschließlich als Signalinstrumente und im militärischen Bereich

verwendet, ihnen für die allgemeine Musikausübung jedoch keine größere Bedeutung eingeräumt haben, scheinen sie in der Musik der Germanen die dominierende Rolle gespielt und die germanische Musik weitgehend bestimmt zu haben, und zwar mit allen Konsequenzen vom Tonsystem über die Klanglichkeit der Musik bis zur Melodiebildung und zur Tonvorstellung auch im vokalen Bereich.

Im Grunde erscheint das auch heute durchaus natürlich und leicht einsehbar: Das Instrumentenspiel mit Blechblasinstrumenten und in Blaskapellen charakterisiert eine nordeuropäische Musikalität bis auf den heutigen Tag, der *Belcanto* eine mediterrane; die guten Geigen bauen die Italiener, die guten Klaviere die Nordeuropäer; die besten Sänger sind Italiener, aber Blechbläser haben sich schon die Römer aus Germanien geholt (so berichtet Ammianus Marcellinus im 4. Jahrhundert); und über die Unfähigkeit und offensichtlich auch Unwilligkeit der Germanen, Melodien eines mediterranen Melos zu lernen und angemessen vorzutragen, klagen römische Schriftsteller aller Jahrhunderte immer wieder. Die engräumigen, in immer neuen Wendungen sich behende bewegenden Melodien dieses mediterranen Melos, die oft nur an wenigen melodischen Fixpunkten aufgehängt zu sein scheinen, und deren eigentliches musikalisches Geschehen sich mit dem melodischen Band zwischen diesen Aufhängepunkten jenseits aller gestuften Tonschritte abspielt, solche Melodien – wie sie dann deutlich ausgeprägt in Gregorianischen Gradualien begegnen – konnten damals und können heute Nordeuropäer nicht in ihren eigentümlichen und wesentlichen Zügen auffassen. Man versuche es einmal selbst und singe z. B. einer Italienerin oder einem Griechen nach, was sie bei der Arbeit vor sich hin singen, und man wird bemerken, daß, was wir nachsingen, bestenfalls das melodische Gerüst ist, also nur das, *zwischen* dem sich erst abspielt, was die Melodie eigentlich ausmacht und unverwechselbar italienisch oder griechisch, eben mediterran erscheinen läßt. Unsere eigenen Melodien »gehen« da ganz anders, gestuft, in vielen und oft verhältnismäßig großen Sprüngen, stets von Klängen und Klangfolgen mitbestimmt, und oft genug im Refrain auf Jodelsilben gesungen: »Rosestock, Holderblüt, Wenn i mein Dienderl sieh. Lacht mer vor lauter Freud's Herzerl im Leib. Lalala, lalala, falalalalalalala...« (Text nach Erk/Böhme).

Solche Betrachtungen sind hier nur scheinbar abwegig. In Wirklichkeit reflektieren sie die Verschiedenheit zweier Musikkulturen, um die

wenigen Zeugnisse von deren Begegnung zur Zeit der Völkerwanderung und im Zusammenhang der Christianisierung der Germanen zu eigenen Erfahrungen mit den musikalischen Grundeinstellungen dieser großen Bereiche Europas in Beziehung setzen zu können. Nur dann nämlich können diese Zeugnisse über ihre an sich irrelevante Faktizität hinaus Aussagekraft gewinnen für den, der Musik als Geschichte begreifen will.

Aufgrund der Quellenlage kann man von der Musik der Völkerwanderungszeit eine Vorstellung nur gewinnen für die germanische Musik, was immer das auch sei bei der Vielzahl und Vielfalt der Stämme und Völkerschaften. Doch ist die Annahme berechtigt, daß das, was wir von germanischer Musik wissen, in gewisser Weise charakteristisch ist für die Musik des gesamten Kulturkreises nördlich der Alpen, den man gewöhnlich einen germanischen nennt, und über den und von dem aus die großen Bewegungen der Völker in den Mittelmeerraum gelangt sind. Ähnlich eingeschränkt sind unsere Kenntnisse dann in der Zeit des frühen Mittelalters. Was wir wissen, gilt in erster Linie einer deutschen Musik, aber wir dürfen annehmen, daß diese in gewisser Weise die Prozesse spiegelt, die sich in jener Zeit überhaupt zwischen Nordeuropa und dem Mittelmeerraum musikalisch abgespielt haben.

## 2. Quellen

Unsere Quellen für die Kenntnis der germanischen Musik sind: Reste des Instrumentariums, Mythen, bildliche Darstellungen und literarische Quellen.

a) **BODENFUNDE:** Von der Bronzezeit (die im nord-europäischen Raum vom 16. bis zum 6. Jahrhundert v. Chr. dauert) bis in die Zeit der Wikinger/Normannen (8.-11. Jahrhundert) reichen die – im Vergleich zum Mittelmeerbecken verhältnismäßig spärlichen – Funde an Musikinstrumenten (meist Bruchstücke) von Leiern und Harfen, Knochenflöten und Hörnern bis zu den hochentwickelten Luren, die in überraschend großer Zahl in Jütland, im südlichen Skandinavien und in Norddeutschland gefunden worden sind.

b) **MYTHEN:** Die in den Mythen der Germanen gefaßte Wirklichkeit von Welt ist uns kaum mehr verständlich, weil ihre Kultur versunken ist und – anders als die der griechisch-römischen Antike – nur wenige Spuren, die uns als solche bekannt und bewußt sind, hinterlassen hat. Von den Einflechtungen von Musik und Musikalischem, von Musiken und Instrumenten in germanische Mythen sei deshalb lediglich eine hier herausgegriffen: Das Musikinstrument, das Odins (Wotans) Sohn Heimdall, von dem das Menschengeschlecht abstammt und von dem es seine wichtigsten Gaben erhalten hat, besitzt, ist ein Horn, das Gjallarhorn (Gellhorn), das lauttönende, dessen Ton man bis in die fernsten Welten hört, mit dem er den Tag der Götterdämmerung verkünden wird. Die für die germanische Musik charakteristische Dominanz des Naturtoninstruments und seines Klangs ist also im Mythos ursprünglich verankert.

c) **BILDICHE DARSTELLUNGEN** von Instrumenten, meist im Zusammenhang von Darstellungen in kultischen Handlungen, reichen von der frühen Bronzezeit bis – in letzten Ausläufern – in hochmittelalterliche Handschriften-Illustrationen und in die Kapitell- und Portalplastik romanischer und frühgotischer Kirchenbauten Frankreichs und Deutschlands.

d) **LITERARISCHE QUELLEN** setzen erst mit römischen Schriftstellern ein, die allesamt nicht besonders viel aussagen, aber mit den Missionsberichten bis ins 10. Jahrhundert reichen. Die Quellen des frühen Mittelalters sind jedoch von der Musikwissenschaft noch nicht ausgeschöpft, es fehlt etwa die systematische Durchsicht und Aufarbeitung der *Acta Sanctorum* und der *Monumenta Germaniae Historica* unter musikhistorischem Gesichtspunkt.

## 3. Das Instrumentarium

Nach den vorgenannten Quellen sind **BLASINSTRUMENTE** nach Verbreitung, Chronologie und Beschreibung die charakteristischen Zeugnisse germanischer Musik: Zuerst seit etwa 1400 v. Chr. in Mecklenburg, Jütland und auf den dänischen Inseln und in Südsandinavien

nachgewiesene Tierhörner, z. T. mit bronzenen Beschlägen, Schalltuben oder Mundstücken. Mit dem raschen Fortschritt in der Technik des Bronzeusses entstehen den Tierhörnern nachgebildete Instrumente und schließlich, zur Zeit der höchsten Entwicklungsstufe dieser Technik zwischen 1100 und 600 v. Chr., jene s-förmig geschwungenen LUREN, wie die letzte Ausgestaltung der Hörner genannt wird, denen das griechisch-römische Altertum an Form, technisch vollendeter Herstellung und Klangwirkung kaum etwas entgegenzustellen hat (Niemeyer 1955). Die für jene Zeit keineswegs seltenen Funde von Luren (ca. 50 Instrumente sind bekannt, zum größeren Teil aus Dänemark, zum kleineren aus Norddeutschland, Norwegen und Schweden) zeigen merkwürdige Besonderheiten: Luren sind meist zu zweien gefunden worden, sie sind (entsprechend der Anordnung der Hörner beim Tier) jeweils symmetrisch zueinander gebaut und sie sind im Gleichklang aufeinander abgestimmt. Dementsprechend sind auf den bildlichen Darstellungen nie einzelne Spieler, sondern stets zwei oder vier gezeigt, die sicherlich gemeinsam und kaum nur unisono, sondern eine Klänge umspielende Musik geblasen haben, wie wir sie auch sonst von Naturtoninstrumenten, etwa von Alphörnern, kennen. In der Eisenzeit verschwinden die Luren, Hörner bleiben im Gebrauch; ihr Fortleben in den *Cornua alpina* südgermanischer Bergbewoher ist vielfach literarisch belegt; mit den germanischen Blechbläsern bei römischen Legionen, von denen Ammianus Marcellinus (4. Jh.) berichtet; mit der Tuba (Alphorn) der *Nonsberger Märtyrerberichte* (397) und Ekkehards IV. von St. Gallen († um 1060) und vielleicht auch mit den Olifanten (aus dem Orient stammende, im 10./11. Jahrhundert im Abendland gebrauchte Signalthörner aus Elfenbein), die, vor allem auch mit ihrer sagenhaften Reichweite, in den germanischen Heldenliedern eine Rolle spielen. Zwei erst 1639 und 1714 in Gallehus bei Tondern (Nordschleswig; heute dänisch) gefundene mit reichem Bilder- und Runenschmuck versehene goldene Prunkhörner des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind verloren. Von anderen Blasinstrumenten zeugen erst wieder und nur die nicht sehr zahlreichen Funde von Knochenflöten der Wikingerzeit (8.-11. Jh.),

die zum Teil mit Grifflöchern versehen sind, und von denen man einzelne noch spielen kann. Diese Instrumente geben (Salmen 1972) verlässliche Anhaltspunkte für die Vermutung, daß auf ihnen das Spiel »mit diatonisch abgestimmten Tonfolgen«, also eine »aus dem Bereich des prämusikalischen Getöns herausführende Musik« möglich war.

An SAITENINSTRUMENTEN sind von den (allerdings nicht direkt hierher gehörigen) Abbildungen auf illyrisch-hallstattzeitlichen Urnen (7. Jh. v. Chr.; einfache Leiern) bis zu den Funden des 7. (Harfen, Leiern) und des 8. Jahrhunderts (Stege von Leiern) und den Abbildungen in Handschriften des 9. (verloren; die Abbildungen bei M. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, 1774: *chytara teutonica*, *chytara anglica*) nur LEIERN und HARFEN verschiedener Arten bekannt, also nur Instrumente mit mehreren Saiten (bis zu 7) und unveränderlicher Tonhöhe der einzelnen Saite; sie werden mit der rechten Hand gezupft, mit der linken aber nicht abgegriffen (mit Ausnahme der keltischen *Crwth*, einer Streichleier mit Griffbrett: vielleicht das Instrument der keltischen Barden). Wenige und verhältnismäßig späte literarische Quellen (4. bis 6. Jahrhundert) bezeugen, daß der Vortrag von Heldenepen durch solche Instrumente begleitet wurde. Rang und Bedeutung dieser Zupfinstrumente werden sowohl daran deutlich, daß sie offenbar als auszeichnende Grabbeigaben galten, als auch aus der Tatsache, daß auf den das Mittelalter in seinem figürlichen Bildschmuck wesentlich bestimmenden Darstellungen des Königs David dieser nicht mit der antiken Harfe, sondern mit einer nordeuropäischen Leier abgebildet ist, mit eben dem Instrument, das sich im Wappen Irlands bis heute findet. Von anderen Saiteninstrumenten fehlen Zeugnisse.

#### 4. Sängerstand und Gesang

Im Gegensatz zu den Kelten scheinen die Germanen in früherer Zeit keinen eigenen Sängerstand gehabt zu haben, der wie die keltischen Barden eine selbständige Funktion in der Gesellschaft und damit zusammenhängend einen eigenen, und zwar einen hohen sozialen Status

innegehabt hätte. Pflege und Überlieferung der gesungenen Dichtung und der Kunst ihrer Begleitung auf der Leier oder der Harfe waren allen Musikern und allen Gebildeten als Aufgabe gestellt. Erst seit dem 6. Jahrhundert berichten Quellen von Hofsängern und ihrem Stande und im englischen *Beowulf* (8. oder 9. Jh.) ist der Skop (oder Skof) lebendig als der Sänger geschildert, der als Ritter unter den Rittern mit Schwert und Schild lebt, ähnlich den späteren Skalden an den Fürstenhöfen Norwegens und Islands im 9. bis 13. Jahrhundert.

Mit dem Auseinanderstreben der germanischen Stämme und mit der einsetzenden eigenen Entwicklung eines jeden Stammes, vor allem aber mit der Durchsetzung des Christentums geht die Zeit einer gemeinermanischen Kultur in Dichtung und Musik zu Ende. Zeugnis dieses Endes und damit der gemeinsamen mündlichen Literatur und Musik und zugleich Zeugnis eines versuchten Auffangens in der Schriftlichkeit ist der Bericht Einhards (*Vita Caroli Magni*), Karl der Große habe alte Lieder, die die Taten der Vorfahren singen, aufzeichnen lassen, um die Erinnerung daran zu bewahren. Die Handschriften sind verschollen; die Behauptung, Ludwig der Fromme habe sie verbrennen lassen, ist offenbar eine Legende des 19. Jahrhunderts. Die Stoffe sind indes durch die Dichtungen der Spielleute überliefert, das heißt weiterhin in mündlicher Überlieferung bewahrt worden (die Stoffe dabei keinesfalls als abstrakte Sujets, sondern selbstverständlich in »Dichtungen« gefaßt), nur eben jetzt von Sängern eines niederen sozialen Standes. Dann allerdings im 12. und 13. Jahrhundert dringen die »alten Lieder« wieder nach oben, und nun werden sie von den bedeutendsten Dichtern der Zeit der Staufer, in der großen Zeit der deutschen Dichtung des Mittelalters neu, und das heißt jetzt: *schriftlich*, gefaßt in den großen Heldenepen des *Nibelungenliedes* (um 1200; unbekannter Dichter unter dem Mäzenat des Wolfger, des Bischofs von Passau und später von Aquileja), der *Kudrun* (um 1230; spielmännisch auf höchster Ebene) und in anderen Heldenepen, aber auch in vielen der zahlreichen höfischen Epen, in denen allerdings neben der germanischen Überlieferung keltische, französische und spanische Überlieferungen eine gewisse Bedeutung erlangen.

Trotz ihrer Schriftlichkeit werden diese Dichtungen, Helden- wie Volksepen, immer und überall wie eh und je *mündlich*, und das heißt: mehr oder minder kunstvoll *gesungen* vorgelesen und locker instrumental begleitet. »Beim Vortrag der mittelhochdeutschen strophischen Epen hat der Sänger Strophenmodelle wiederholt. Die älteste bekannte Epenmelodie gehört zu Otfrieds *Evangelienbuch* (um 870); die Melodie umfaßt ein Langzeilenpaar und ist verhältnismäßig schlicht. Bedeutend reicher ist das zum *Nibelungenlied* gehörende vierzeilige Modell, das jüngst aus Kontrafakturen zurückgewonnen werden konnte, sowie das Melodiemodell zu Albrecht von Scharfenbergs *Titirel* (14. Jh.), das wohl auch schon zu Wolfram von Eschenbachs gleichnamigem Epos gehört. Aus dem späten Mittelalter ist noch das Melodiemodell zu des Michel Beheim Reimchronik *Das Buch von den Wiernern* bekannt. Seit dem 15. Jahrhundert lebt der Epengesang nur noch im Bereich der Volksmusik, als Bänkelsang bis ins 19. Jahrhundert fort.« (RLex<sup>12</sup>)

Die Berichte über CARMINA ANTIQUA, die die Mythen der Germanen und ihre Heldensagen singen, setzen mit Tacitus († nach 116; *Germania, Annales, Historia*) ein. Über andere Gesänge der Germanen ist so gut wie nichts bekannt. Für den Vortrag gebraucht Tacitus einmal das Adjektiv »barditus«, das noch nicht verlässlich zutreffend übersetzt ist.

Auffallend wie der Reichtum an musikalischen Begriffen im Deutschen ist freilich die sprachlich sorgfältige UNTERSCHIEDUNG des Althochdeutschen zwischen den musikalischen Fachausdrücken leich (gotisch laiks; später mit der Bedeutung: Leich) = gespielte Melodie, leod = gesungene Melodie, und, beiden übergeordnet, wisa = Weise. Welche Schlüsse aus den Begriffen und ihrer Unterscheidung für die ältere Zeit zu ziehen sind, ist einstweilen noch fraglich.

Auffallend ist ferner, daß und wie die SINGART der Völker des Nordens von allen Schriftstellern, von Tacitus bis zu den Missionaren karolingischer Zeit, immer wieder als besonders merkwürdig und in besonderer Weise unbeholfen geschildert wird. Das reicht vom »fröhlichen Gesang oder Lärmen« (Tacitus, 2. Jh.) über »rauhe Lieder in geformten Worten«,

die dem Gekreisch von Krähen vergleichbar seien (Julian Apostata, 4. Jh.), bis zum Vergleich eines Gesangs von Alemannen mit dem Gepolter eines den Berg herabrollenden Lastwagens. Interessanter allerdings, weil reicher an Information, sind Berichte wie der folgende: »Unter den Nationen Europas waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, die sich immer wieder bemühten, die Süßigkeit dieses Gesanges [der Gregorianischen Melodien] zu lernen. Sie waren aber durchaus nicht imstande, ihn unverderbt zu bewahren, teils weil sie leichtsinnig Eigenes in die Gregorianischen Gesänge einmischten, teils wegen ihrer natürlichen Wildheit. Denn ihre rohen wie Donner brüllenden Stimmen sind keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewöhnten Kehlen jene Biegungen, die eine zartere Melodie erfordert, gar nicht hergegeben hätten« – so Johannes Diakonus in seiner *Vita des Papstes Gregors des Großen* († 604), verfaßt um 870. Bemerkenswert ist an diesem Zeugnis und an ähnlichen entsprechenden, daß sie fast alle von dem sprechen, was man in der Literatur »Chorgesang« nennt, und kaum eines vom »Einzelgesang«. Offenbar sangen die Nordländer öfter und lieber gemeinsam und zusammen als einzeln – und das muß nicht bloß ein soziales Phänomen sein, es kann auch ein musikalisches dahinterstecken, eine Musik nämlich, die, obwohl nicht mehrstimmig, erst zu ihrer eigentlichen Wirkung und Schönheit gelangt, wenn sie von mehreren zusammen gemacht wird. (Man denke in diesem Zusammenhang auch an das Zusammenmusizieren von je zwei oder vier Luren.) »Aus alle dem kann man sicher schließen, daß die Germanen einen eigenständigen Musikstil besessen haben, der sich von dem römischen scharf unterschied« (Niemeyer 1955).

## 5. Musikalische Überlieferung

Im Zusammenhang der Beschreibung und Betrachtung der Quellen zur germanischen Musik, oder richtiger: der Musik des nördlichen Europas, muß man nun erörtern, ob nicht auch die musikalische Überlieferung späterer Zeiten mit bestimmten Erscheinungen hilfreich sein

kann, das verhältnismäßig unscharfe Bild der Historie genauer zu zeichnen, vielleicht auch zu ergänzen, auf jeden Fall aber besser sichtbar und verständlich zu machen.

a) Die germanische Musik ist verklungen wie alle ältere Musik, die allein in mündlicher Überlieferung existierte. Die Frage ist, ob es möglich sein könnte, aus musikalischen Überlieferungen einigen Aufschluß oder die Ahnung einer musikalischen Vorstellung zu gewinnen, wenn man alte Musizierpraktiken untersucht oder in älterem Volksliedgut gleichsam nach ältesten Schichten gräbt. Die Volksliedforschung bejaht diese Frage, und der Musikhistoriker muß – bei aller Skepsis gegenüber historischen Aussagen einer empirischen Wissenschaft, die es nicht mit einem im engeren Sinne »historischen Gegenstand« und überhaupt nicht mit einem »Gegenstand« zu tun hat – dankbar sein für den Versuch der Aufhellung eines weiten Feldes der Geschichte, das sonst im Dunkel bleiben müßte.

In Kinderliedern und Kindersegen, die eintönig auf Quint, Sext und Terz gesungen werden wie das vielleicht bekannteste von allen: »Heile, heile Segen, drei Tage Regen, drei Tage Schnee, dann tut's nimmer weh« (oder: »drei Tage Sonnenschein, dann wird's wieder heile sein«), sieht die Volksliedforschung als in bodenständiger Musik älteste Schichten unserer musikalischen Vergangenheit bis in die Gegenwart bewahrt. Eigentümlichkeiten in der Melodiebildung ältester deutscher Volkslieder und ein Zusammenhang mit, bis vor kurzem in Westfalen noch gängigen pentatonischen Kinderliedern ( $d - e - g - c$ , mit Tonika  $c$ ), also mit ältesten musikalischen Schichten, sind greifbar.

b) Zu diesen einstimmig-melodischen Eigentümlichkeiten anscheinend uralter Herkunft in deutscher und offenbar auch germanischer Musik gesellt sich eine andere, die an unserem volkstümlichen Singen deutlich wird. Sie ist zuerst wohl den Volksliedforschern in der Mitte des 18. Jahrhunderts um Herder und Goethe als charakteristisch für die deutsche Musik aufgefallen. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) hat sie in einer programmatischen Vorrede zu seinen einstimmigen (!) *Frohen Liedern für Deutsche Männer* (Berlin 1781) vor-

trefflich beschrieben. Er hat nämlich erkannt, daß viele unserer Volkslieder, »in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen kann«, dadurch gekennzeichnet sind, daß sie

1. »sehr leicht eine zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen«, daß
2. die zweite Stimme keine andern Intervalle benützt als die »mitklingenden« der Terz, Quint und Oktav, daß
3. diese Intervalle bevorzugte Intervalle der Naturtoninstrumente und ihrer Musik sind. Mit all dem ist gesagt, daß
4. diese alte eigentümliche Zweistimmigkeit vieler unserer Volkslieder mit den beschriebenen Kennzeichen für das Verständnis unseres »erlernten Systems« – das meint: unseres Tonsystems und des Systems der »zusammenklingenden Harmonie«, das heißt des mehrstimmigen musikalischen Satzes – »allen Aufschluß« gibt. Dabei ist weniger die Zweistimmigkeit, bei der es sich ja gar nicht um eine echte Stimmigkeit, sondern nur um einfaches Parallelen-Singen handelt, so aufschlußreich als vielmehr die Tendenz, das linear-melodische Element durch die Intervalle der Begleitstimme in der Dimension des Klangs zu bereichern, gleichsam die zweidimensionale Melodie in den dreidimensionalen Raum des Klangs, des harmonischen Zusammenklangs zu stellen.

#### c) PARALLELEN-SINGEN

Parallelen-Singen begegnet öfter in europäischer Volksmusik, etwa an verschiedenen Stellen auf dem Balkan. Beim Vergleich ist indessen Vorsicht geboten. Zu unterscheiden sind nämlich nicht nur die anderen Begleitintervalle – häufig große Sekunden als Hauptbegleitintervall bei gleichzeitigem Zurücktreten oder gar Fehlen von Quint und Oktav (etwa in Bulgarien südwestlich von Sofia) – sondern vor allem die mit ihnen sich äußernde ganz andere musikalische Intention: Dort soll die Melodie nicht zum Klang hin erweitert und dafür in ihrer melodisch-linearen Tendenz abgeschwächt, sie soll vielmehr gerade in der melodischen Tendenz durch die parallel und eng mitgeführte zweite Stimme verstärkt, ja verdoppelt, das heißt als Melodie und nur als Melodie deutlicher und schöner vernehmbar gemacht werden. (Man bedenke, daß auch wir das Phänomen der den Einzelton verstärkenden Sekundparallele kennen und anwenden: im Triller.)

Im Gegensatz zu dieser vor allem in Volksmusik des Balkans begegnenden Art melodiever-

stärkenden »zweistimmigen« Singens scheinen Formen volkstümlicher »Zwei-« oder gar »Vielstimmigkeit«, die in Nordeuropa, etwa in Island und auf den Färöern (Inselgruppe zwischen Schottland und Island) anzutreffen und deren Hauptintervalle Terzen und Quinten sind, eher das Melodische ins dreidimensional Klangliche zu rücken und damit eine andere musikalische Grundhaltung anzuzeigen. Im nördlichen Zentrum alter germanischer Kultur und in Rückzugsgebieten der christlich-germanischen Kultur haben sich offenbar Reste älterer Schichten einer nordeuropäischen Musikkultur erhalten.

Von den Orkaden, den damals norwegischen Orkney-Inseln vor der Nordspitze Schottlands, ist in der Universitätsbibliothek Uppsala ein Zeugnis dieser volkstümlichen Mehrstimmigkeit sogar schriftlich erhalten (nach Bukofzer aus der 2. Hälfte des 13. Jh.s): Ein vornehmlich in Terzen einhergehender zweistimmiger *Hymnus »Nobilis, humilis, Magne«* auf den hl. Magnus († 1115), den Schutzpatron dieser Inseln.

d) Ob sich zu all dem die vereinzelt Nachrichten aus mittelalterlichen Theoretiker-Quellen fügen, darüber ist sich die Musikwissenschaft nicht einig.

Jedenfalls berichtet der aus Wales stammende Giraldu Cambrensis (1147-1223) in seiner *Descriptio Cambriae* (1198), daß die Briten seiner Zeit mit so vielerlei Stimmen sängen wie Sängler da seien und ihre Stimmen mit den Melodien der Instrumente vereinten. »Der eine brummt die untere, der andere singt dazu die obere Stimme, und das tun sie in weniger kunstgemäßer Weise als aus der ihnen eigenen alten Gewohnheit, die ihnen durch lange Übung zur andern Natur geworden ist. Denn diese Art und Weise hat im Volk so tief Wurzel geschlagen, daß kaum irgendeine Melodie so einfach, wie sie ist, sondern stets in einer gewissen Mehrstimmigkeit gesungen wird. Und was noch erstaunlicher ist – selbst ihre Kinder machen es so, wenn sie singen. Aber nicht alle Engländer singen in dieser Art, sondern nur die des Nordens, und ich glaube, sie bekamen diese Kunst zuerst ebenso wie ihre Sprache von den Dänen und Norwegern, die so oft ihr Land besetzten und es so lange in Besitz hatten.«

Ähnlich berichtet der englische Mönch Walter Odington (14. Jh.) von einem volkstümlichen »süßen Zwillingsgesang in Terzen« und nennt ihn »antiquissimum«. Das Zeugnis des Odington erhält dadurch Gewicht, daß auch er es ist, der die Technik des Stimm-

tauschkanons beschreibt, die in die komponierte polyphone Musik hinüberreicht. Damit ist von einem Theoretiker die Brücke zwischen der bodenständigen Musizierpraxis und der – in jener Zeit noch immer neuen – Polyphonie geschlagen.

e) Zu nennen ist sodann eine vokale Musizierweise, die zwar auch nur noch in Rückzugsgebieten des nordeuropäischen Kulturraums begegnet, vornehmlich in Alpenländern, die dort aber weit verbreitet ist, das JODELN. Dabei handelt es sich um eine textlose (!), offensichtlich das »harmonische Getön« von Naturtoninstrumenten nachahmende vokale Klang-Musik.

f) Zum Jodeln gibt es nahe verwandte Instrumentalmusiken. Hier ist zuerst die Klang-Musik der ALPHÖRNER zu nennen. Alphorn und Alphornmusiken begegnen zwar nicht überall, wo man jodelt, jedoch nur dort, wo man auch jodelt. Man hat deshalb einen Zusammenhang zwischen beiden Musiken gesehen (allerdings auch bestritten).

g) Sodann muß man in solchem Zusammenhang auch an die Musik schwedischer Spielleute in der Provinz Uppland denken, deren Instrument, die NYCKELHARPA, eine Schlüsselfidel mit Resonanzsaiten und einem Mechanismus zum Abgreifen der Spielsaiten ist: ein Melodieinstrument zum Klanginstrument verfremdet. Dementsprechend ist die Musik gekennzeichnet durch eine weitgespannte, in Akkordbrechungen Klänge umspielende, durch eine nicht melodisch-lineare, sondern harmonisch-klangliche Melodik. Die umspielten Klänge stehen im Wechselklangverhältnis.

Weder vom Jodeln und der Alphornmusik noch von dieser schwedischen Spielmannsmusik kann man behaupten, sie seien frühmittelalterliche oder noch ältere Musiken, oder kann man beweisen, daß sie mit solchen unmittelbar zusammenhängen. Aber diese Musiken spiegeln an sich, mit ihren Musizierweisen und mit den zugrunde liegenden musikalischen Vorstellungen Züge, die jener verklungenen Musik des nordeuropäischen Kulturraumes eigen gewesen sein müssen.

h) In diesem Zusammenhang muß noch ein Musikinstrument Erwähnung finden, zu dem die Nordeuropäer ein anderes und näheres Verhältnis haben als alle anderen Völker, die

GLOCKE: Man denke an die Beiaards in den Niederlanden, die Carillons im Norden Frankreichs, an die besonderen Weisen des Läutens in England und nicht zuletzt an die deutschen »Glocken der Heimat«. Für Glockenstücke in der Kunstmusik denke man an Senfls sechsstimmige *Mottete* »Das Glockengeläut zu Speier« oder an Byrds berühmten *Variationenzykus* »The Bells«.

i) Dieselben musikalischen Techniken, die in volkstümlichen Musizierweisen wirksam sind, schlagen in besonderen Fällen in komponierter Musik gleichsam durch. Das älteste und bekannteste, vielleicht auch das schönste Beispiel ist der *Sommerkanon* »Sumer is icumen in«, der in einer englischen Handschrift der Zeit um 1240 überliefert ist. Die Musikwissenschaft hat immer wieder erwogen, ob das Stück nicht später datiert werden müsse, weil die musikalische Kompositionstechnik der Zeit der Notre Dame-Schule noch keine solchen Kanons kenne. Bei diesen Überlegungen hat man übersehen, daß es sich gar nicht um einen Kanon im späteren polyphonen Sinne handelt, sondern um ein Wechselklangstück, dessen Oberstimmen im Stimmtausch, also nur scheinbar kanonisch, geführt sind. Der *Sommerkanon* »funktioniert« wie unsere volkstümlichen einfachen Kanons (z. B.: »Froh zu sein, bedarf es wenig«): auch diese umspielen mit vertauschbaren kurzen Floskeln lediglich Klänge, die im Wechselklangverhältnis stehen, – und jedermann, der in solchen Klängen gleichsam zu Hause ist, kann mitsingen und mitspielen, sich innerhalb des alle Beteiligten umschließenden Klangs bewegen, wie das im Grunde ja auch bei Jodlermusik möglich ist. Wer freilich in solcher Musik nicht zu Hause ist, etwa ein Araber oder auch ein Grieche, der wird staunend das »harmonische Getön« und die (scheinbare) »Kunst« derer bewundern, die da ohne Noten und ohne Verabredung mitmachen.

j) Damit ist die Brücke von bodenständigen Musizierpraktiken zur komponierten polyphonen Musik geschlagen. Und diese Brücke, zusammen mit der Tatsache, daß die schriftlichen Zeugnisse des Mittelalters zeitlich weit auseinanderliegen (*Sommerkanon* ca. 1240, Walter Odington 14. Jh.), spricht gegen die in der Mu-

sikwissenschaft immer wiederholte Darstellung einer »Neuartigkeit des Vollklangs mit Terzen und Sexten«, die sich mit der Komposition allmählich herangebildet und später in volkstümlichen Praktiken einen Niederschlag gefunden haben soll. Es kann nur umgekehrt gewesen sein! Das bodenständige musikalische Element hat sich auch beim denkenden und schriftlichen Verfertigen von Musik, das heißt in der »Wissenschaft« von der »Compositio«, die primär der Harmonie geistiger Ordnung und nicht der sinnhaften Schönheit der Musik verpflichtet war, durchgesetzt, und zwar nicht zuletzt über das, im Mittelalter als geistige Haltung hoch angesehene Moment des Beharrens im Althergebrachten, nicht zuletzt über die Musik des Volks, das Tradition am höchsten hält. Die »Neigung zum strömenden Vollklang mit Terzen und Sexten« beschreibt Bessler (1949-51) als englischen Beitrag zur Polyphonie um 1300, wirkend auf dem Kontinent bei der Vorbereitung der *Ars nova*, und kurz vor 1430 als »Anstoß zur Entstehung der kontinentalen Fauxbourdontechnik, die als Grundkraft in die niederländische Musik einging«. Was bei Bessler nur vorsichtig angedeutet ist, nämlich die Eigenständigkeit der Entwicklung der Komposition in England und die stärkere Verwurzelung dieser Entwicklung in einem bodenständigen Musikbewußtsein, hat Ernst Apfel in *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik* (1959) und danach in verschiedenem Zusammenhang bewiesen und mehrfach beschrieben.

k) Hier muß schließlich noch auf eine merkwürdige Erscheinung des musikgeschichtlichen Verlaufs hingewiesen werden: Noch im späten Mittelalter wird auf deutschem Boden, übrigens auch in Polen, eine mehrstimmige Praxis geübt, die abseits von der großen Kunstmusik der Zeit steht und auf eine frühere geschichtliche Stufe zurückzugehen scheint. Diese Tatsache spiegelt sich zunächst in der bis ins 16. Jahrhundert hineinreichenden Überlieferung von vokalen Quellen mit überwiegend zweistimmigen Stücken, deren satztechnische Merkmale, wie Göllner (1961) gezeigt hat, auf alte organale Techniken der Zeit vor dem 12. Jahrhundert weisen. Aber auch auf einem anderen Gebiet hat man eine gewisse Rückständigkeit der mehrstimmigen Musik im

spätmittelalterlichen Deutschland bemerkt: In den ältesten deutschen Orgeltabulaturen, die seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts überliefert sind, begegnet eine Satzstruktur, welche weit hinter den Zeitpunkt ihrer Niederschrift, nämlich auf die Anfänge der Mehrstimmigkeit zurückweist. Beide Erscheinungen sind weder einstimmig noch eigentlich mehrstimmig; hier ist vielmehr auf eine mit dem Wort verbundene vokale und auf eine mit dem Spiel zusammenhängende instrumentale Weise jeweils eine gegebene Melodie *klanglich* ausgeführt. Daß beide Erscheinungen auf deutschem Boden begegnen, ist offenbar nicht zufällig sondern charakteristisch: hier haben sich bis ins späte Mittelalter eine musikalische Vorstellung und ihre musizierpraktischen Erscheinungsformen in *Formen früher Mehrstimmigkeit* (Göllner 1961) erhalten, die sie ursprünglich mit hervorgerufen haben. Aus ihrer Verwurzelung und ihrem Beharrungsvermögen darf und kann man auf hohes Alter der zugrundeliegenden musikalischen Grundverfassung schließen.

l) Faßt man die Erkenntnisse zusammen, die aus Quellen und Resten, aus historischen Dokumenten und aus teilweise noch wirksamer musikalischer Überlieferung, die vor allem aus der zusammenschauenden Interpretation vieler Einzelheiten zu gewinnen sind, so ergibt sich »als Eigenart der deutschen Musik eine Vorliebe für Instrumentalmusik, für Mehrstimmigkeit und für Blasinstrumente schon in der Vorgeschichte« (Bessler 1967). Unsere Kenntnis vom dominierenden Instrumentarium und die Schlüsse, die aus ihm für das resultierende Tonmaterial (die Töne der natürlichen Obertonreihe) als Grundlage des Tonsystems zu ziehen sind, fügen sich also ungezwungen zu Spuren einer Musik, die sich in ältesten Schichten des Volkslieds und in volkstümlichen Musizierweisen erhalten haben, und ebenso zu den Nachrichten über Musik, Musikalität und Musikanschauung der Völker des nördlichen Kulturkreises. Bringt man schließlich dieses Material mit den Erfahrungen in Zusammenhang, die die musikalische Volks- und Völkerkunde mit der Erforschung von außereuropäischen Musikkulturen und europäischen Volksmusiken gemacht hat, welche ähnliche Merkmale aufweisen und deren Erscheinungen ähnlich zu beschreiben sind, so

ergibt sich für den Bereich des nördlichen Europas und der germanischen Musik die Vorstellung einer Musikkultur, deren Musik ursprünglich

1. primär instrumental-klanglich gewesen ist,
2. deren Tonsystem auf der natürlichen Obertonreihe (die im Tonvorrat der Naturhörner und Naturtrompeten, den wichtigsten Instrumenten dieser Kultur, gegeben ist) beruhte,
3. deren bevorzugte Leiter die Dur-Reihe des Hexachords gewesen ist, und
4. deren Klanglichkeit aus dem Wechsel von Klängen, vor allem über der ersten, fünften und vierten Stufe dieser Dur-Reihe, lebte.

Die Musik, die das aus dem Mittelmeerraum nach Norden vordringende Christentum mit dem Gregorianischen Choral mitbrachte, oder die den aus dem nördlichen Kulturkreis in den Mittelmeerraum vordringenden Völkern entgegenkam:

eine einstimmige, primär vokal-linear-melodische Musik; diese Musik stieß also auf eine im Grunde andersartige, nämlich auf eine primär instrumental-klanglich-vielstimmige Musik. Der Zusammenstoß geschah jedoch unter anderen Bedingungen als sonst bei einer Begegnung verschiedener Musikkulturen, denn er geschah im Zusammenhang der Christianisierung dieser Völker und in der geschichtlichen Stunde der Begegnung »junger« Völker mit der Antike: Aus dieser Begegnung von zwei Kulturen ist eine neue dritte entstanden, das Abendland, und im Bereich der Musik die Polyphonie. Der Ort der musikalischen Auseinandersetzung war der christliche Gottesdienst, der Anlaß die Notwendigkeit des Singens in der Liturgie, die Notwendigkeit des musikalischen Erklingens von Texten in der gottesdienstlichen Handlung.