

Über Anwendungsmöglichkeiten des Begriffs „Relikt“ in der Musikgeschichte

„Relikt“ als musikwissenschaftlicher Terminus?

„Relikt“ bedeutet Überrest, Überbleibsel. In der Brockhaus Enzyklopädie (1992, Band 18, 274 f.) wird der Begriff auf dreifache Weise definiert: bildungssprachlich im eingangs genannten Sinne; biogeographisch als „Tier- oder Pflanzenwelt mit ehemals weiterer Verbreitung, die in besonders günstigen Refugien überleben konnte“; schließlich noch petrologisch als „bei der Metamorphose unverändert bleibende Minerale oder Gefügemerkmale des Ausgangsgesteins“. Überdies besteht ein enger Zusammenhang mit dem Begriff „Reliquie“, dessen lateinische Wurzel „reliquiae“ das Zurückgebliebene bezeichnet; ein Zusammenhang übrigens, auf den später noch verwiesen werden soll. Im Rahmen der „biologischen Tradition“ (Riedl, R. 1994, 22 f.) werden unter „Relikte“ jene Merkmale früherer Evolutionsstufen verstanden, die sich bis heute erhalten, ihre ursprüngliche Funktion jedoch – zumindest oberflächlich betrachtet – verloren haben. (Unser trotz Selektionsdruck erhaltener Blinddarm oder die Schwanzwirbel unseres Steißbeines sind dazu gern zitierte Beispiele.)

Auch in der Sprachwissenschaft existiert der Begriff: Hier bezeichnet er alte, noch im Gebrauch stehende Lautformen bzw. Bildungen, die nicht mehr zum aktuellen syntaktischen System gehören. In Ethnologie und Volkskunde wurde ebenfalls öfters von „Relikten“ bzw. Reliktgebieten gesprochen. Ansonsten scheint „Relikt“ als klar umrissener und häufig eingesetzter Fachterminus – soweit ich es sehe – höchst selten auf.

Konrad Köstlin (1973, 142) hat in einem Aufsatz – aus dem Blickwinkel der Volkskunde heraus – vier grundlegende Aspekte eines „Relikts“ (hier synonym mit „survival“ aufgefaßt) festgehalten:

1. Die Gegenstände entstammen älteren kulturellen Situationen.
2. Ihre Funktion hat sich geändert, meist so, daß ihr Gebrauch zur formellen Konvention abgesunken ist.
3. Daraus scheint zu folgen, daß die Gegenstände in den vergangenen Gesellschaften zentrale Funktionen hatten.
4. Mit ihrer Hilfe kann man ältere Zustände rekonstruieren.

Insgesamt ist jedoch aus dem 1973 geschriebenen Aufsatz herauszulesen, daß die Reliktforschung im Rahmen der Volkskunde schon damals nur

mehr ein bestenfalls peripheres Thema gewesen ist. In anderen Kulturwissenschaften ist die Situation ähnlich. Namentlich in der Musikwissenschaft war und ist der Begriff weder ein Stichwort in Fachlexika noch jemals ein Anlaß zu näheren Untersuchungen gewesen. Warum das so ist, möchte ich im folgenden kurz erläutern.

Grundsätzlich ist das Weiterleben alter Elemente in der Musikgeschichte durchaus häufig anzutreffen. Warum aber dennoch „Relikt“ zu keinem markanten Terminus geworden ist, ergibt sich aus dem spezifischen künstlerischen Umgang mit diesen „Resten“. Sie haben nämlich entweder ihre ursprüngliche Funktion – zumindest weitgehend – behalten oder es handelt sich einfach um notwendige Aufgriffe, um eine historisch adäquate Realisierung der betreffenden Musik zu ermöglichen. Insofern ist – nach Otto Koenig – eine Tendenz zur Beibehaltung funktionslos gewordener Objekte nicht gegeben. Was bedeutet das konkret?

Bei der Vertonung von Texten versuchten die Komponisten einer zentralen ästhetischen Forderung folgend, den Ausdrucksgehalt der Worte genau und treffend musikalisch umzusetzen. So entstand allmählich ein Repertoire musikalisch-rhetorischer Figuren, das Joachim Burmeister 1599 in seinem Werk „Hypomnemata Musicae Poeticae“ erstmalig als System darstellte. Eine eigene Gruppe ist darin den „Pausenfiguren“ gewidmet: Durch Abbrechen von Musik bzw. Einsatz von Stille können vielfältige Inhalte – Seufzen, Atemlosigkeit durch Hast, Schmerz – ausgedrückt werden. Diese Pausen als musikalisch-rhetorische Figuren sind aber eben nicht nur in alter Musik – etwa bei Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach – zu finden; Ludwig van Beethoven verwendete sie semantisch genauso wie Richard Strauss oder Paul Hindemith im 20. Jahrhundert. Dabei handelt es sich zwar um alte Elemente, die weiterhin existent sind – aber eben gerade in ihrer semantischen Dimension (und Funktion) keinen Reliktcharakter aufweisen.

Ebenso kann beispielsweise das Cembalo als wichtigstes besaitetes Tasteninstrument vor 1800 in unserer Gegenwart im Rahmen einer Aufführung von Barockmusik aktualisiert werden. Nur stellt es aufgrund dieses spezifischen Einsatzes wiederum kein Relikt dar, sondern ist in diesem Fall notwendiges Mittel für die Interpretation. Auch die Verwendung der traditionellen Notenschrift in der Gegenwart ist nicht als Relikt zu bezeichnen, wenn es um in dieser Tradition komponierte Musik geht. Auf der anderen Seite könnte dieselbe Notenschrift, mühsam für eine Form experimenteller Musik adaptiert, in gewisser Weise als Relikt aufgefaßt werden. Die Notation hat nämlich in diesem Fall der besseren Verständlichkeit und Realisierbar-

keit wegen „überlebt“, d. h. sie wurde nur aus diesen Gründen gewählt. Es kommt damit – und das erscheint wichtig – auf den jeweiligen Systembezug und den planvollen, kreativen Akt des Komponisten an. Indem in der Musikgeschichte ständig der Fall einer Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem vorliegt („Polychronie“: dazu Lissa, Z. 1975, 216 und allgemein dazu Partsch, E. W. 1999), ändert sich jeweils die Perspektive. Einmal handelt es sich um ein notwendiges Mittel für eine Aufführung, Notation usw., ein anderes Mal um ein zumindest teilweise funktionsloses oder in seiner ursprünglichen Funktion verändertes Relikt. (Natürlich ergibt sich im zweitgenannten Fall die Frage, ob ein funktional verändertes Relikt überhaupt noch als solches bezeichnet werden kann. Für Fälle dieser Art wurde der Begriff „Pseudo-Relikt“ vorgeschlagen; siehe dazu und auch zum Problem des Systembezugs den Beitrag von Marie-France Chevron im vorliegenden Band.)

Auf Musik bezogen ergibt sich das Fazit, daß somit bei strenger Definition nur relativ wenig als „Relikt“ definiert werden kann. Gerade scheinbare Überreste in moderner Musiksprache sind meist keine, sondern bewußt semantisch gesetzt (zum Beispiel ein tonaler Akkord als Ausdrucksträger in nicht-tonaler Musik). Am ehesten sind Relikte im Instrumentenbau zu orten, in notationstechnischen Details, in der musikalischen Aufführungspraxis. Ein weiteres Bedeutungsfeld erschließt sich jedoch zusätzlich im Anschluß an die eingangs zitierte biogeographische Definition: einstmals weit verbreitete Instrumente oder Aufführungspraktiken in Rückzugsgebieten.

Schließlich kann noch die „Reliquie“ als verwandter Begriff einbezogen werden: hier nicht als Gegenstand religiöser Verehrung, sondern als einer der Künstlerverehrung. Die Haarlocke eines Berühmten oder einer seiner Gebrauchsgegenstände werden dabei zum Kultobjekt, suggerieren menschliche Annäherung, ja lösen vielleicht „Ergriffenheit“ aus. Stand in früheren Zeiten der Glaube dahinter, daß diese Reliquien Macht besäßen, die bei Berührung weitergegeben würde, so besitzen Gegenstände dieser Art auch heute noch eine ganz eigentümliche Aura. Diese (alltäglichen) Dinge zum „Begreifen“ schlagen für den Betrachter gewissermaßen eine Brücke zum rational nicht faßbaren Genie, zu dem Verehrten. (Um ein konkretes historisches Beispiel zu nennen: Anton Bruckner nahm an der Exhumierung Ludwig van Beethovens auf dem Währinger Friedhof in Wien teil und berührte dessen Totenschädel.) Auch Meisterautographe stellen in diesem Sinne Reliquien dar, deren Funktionen allerdings variieren können: Sie sind Objekte für rein emotionale Betrachtung und Verehrung (dies gilt für einen Großteil des Ausstellungs- und Museumspublikums); sie dienen dem

Quellenstudium (etwa für Kritische Werkausgaben, auch für die Analyse); nicht zuletzt werden sie als Wertobjekte bzw. Kapitalanlage für Sammler gehandelt.

*

Im folgenden sollen nun mosaikhaft verschiedenste Sphären angesprochen werden. Der Begriff „Relikt“ wird hierbei (unter Berücksichtigung der oben genannten Problematik) bewußt weit gefaßt, um die Vielfältigkeit der musikhistorischen Überreste zu demonstrieren.

1. Vom technischen Detail zum Ornament – ein instrumentenkundliches Relikt

Das erste Beispiel stammt aus der Frühgeschichte der Tasteninstrumente und betrifft die Tastatur alter Orgeln. Auf Abbildungen, aber ebenso an erhaltenen Instrumenten sind in den Seitenkanten der Untertasten Kerben erkennbar, die ursprünglich mit großer Sicherheit zur technischen Konstruktion gehörten und auf den alten Aufbau der Tastatur – „Ober-“ und „Untertasten“ räumlich plazierte – verweisen: „Bei einem Instrument mit Stechermechanik, z. B. einem Portativ, mußte nämlich zwischen zwei nahe beisammenstehenden Untertasten eine Aussparung vorhanden sein, durch die der zu einer Obertaste gehörige Stecher hindurchragen konnte. Ein halbkreisförmiger Einschnitt an den Seitenkanten bestimmter Untertasten machte dies möglich.“ (Stradner, G. 1983, 72). In einer späteren Phase der Entwicklung wurden die Obertasten zwischen die Untertasten gesetzt, der „als typisch angesehene“ Einschnitt jedoch nicht aufgegeben. Er wurde einfach nach vorne plazierte und fungierte weiter nur mehr als Ornament. Die Tafeln XXIV und XXVII aus dem „Syntagma musicum“ II, der berühmten frühbarocken Instrumentenkunde von Michael Praetorius (1619/1958), dokumentieren diesen Prozeß deutlich (Abb. 1 und 2).

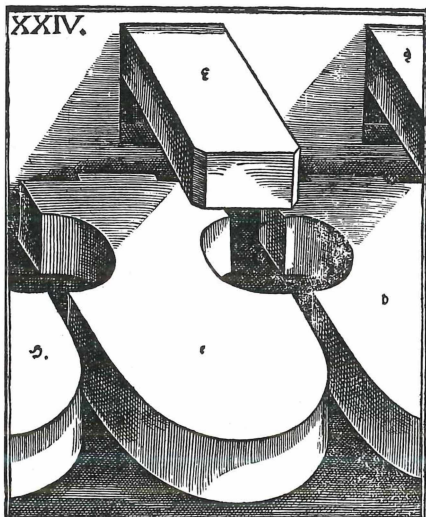
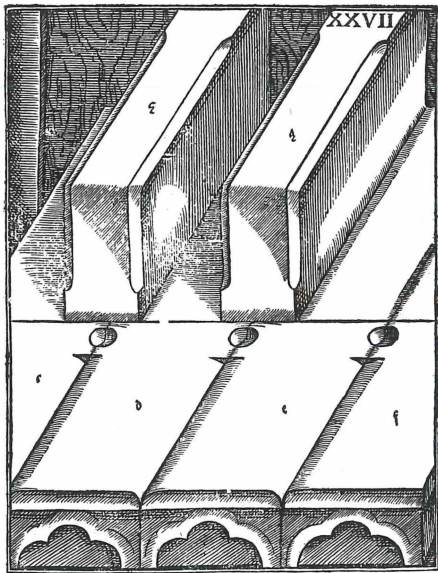


Abb. 1 Alte Orgel im Dom zu Halberstadt, Detail der Tastatur (Praetorius, M. 1619/1958)



Clavier zum Werk in der Alten Orgel zu S. Egidii in der Stadt Braunschweig.

Abb. 2 Alte Orgel der Ägydius-Kirche in Braunschweig, Detail der Tastatur (Praetorius, M. 1619/1958)

2. Relikthafes am Kontrabaß

In der Geschichte der Streichinstrumente gab es in Hinblick auf Spielhaltung und bauliche Details zwei Entwicklungsstränge. Als sogenannte „Viola da braccio“-Instrumente galten im 16. und 17. Jahrhundert alle Instrumente der Violinfamilie, die in Armhaltung gespielt wurden. Weitere wichtige Kennzeichen waren die Quintstimmung, das Fehlen von Bündeln, f-Löcher sowie die Corpusform. Die andere Gruppe waren die „violetta da gamba“ (Gamben) – also in

Kniehaltung gespielt –, die bis ins 18. Jahrhundert hinein eine weite Verbreitung besaßen. Sie hatten (bewegliche, aus Darm gefertigte) Bündel, Quartstimmung, C-förmige Schalllöcher und abweichende Corpusformen (sehr hohe Zargen, abfallende Schultern, flacher Boden u. a.).

Heute ist der Kontrabaß als größtes und tiefstes Streichinstrument längst der Violinen-Familie „zugehörig“, obwohl er von seiner Abstammung her den anderen Entwicklungsstrang repräsentiert. Er ging nämlich aus dem tiefsten Instrument der „Viola da gamba“-Familie hervor und stellt somit einen Mischtypus dar: Die hohen Zargen, der flache Boden, die Quartstimmung – all das weist auf die Gamben zurück; überdies besaßen die Kontrabässe bis ca. 1800 noch Bündel. Auf der anderen Seite gehören f-Löcher und Schnecke zum Merkmalsbereich der „da braccio“-Instrumente.

Am „modernen“ Kontrabaß haben sich somit in gewisser Weise Relikte einer nicht mehr (in lebendiger Tradition) existenten Instrumentenfamilie erhalten.

3. Der „Liebesfuß“

Hierbei handelt es sich um ein bautechnisches Detail an Rohrblattinstrumenten, das besonders im 18. Jahrhundert verbreitet war: eine birnenförmige

mige Ausbuchtung am Rohrende mit schmaler Schallöffnung. Durch diese Konstruktion ergibt sich akustisch eine Verstärkung bestimmter Teiltöne, was zu einer Klangveränderung führt. Instrumente mit Liebesfuß haben einen leicht gedämpften, „milderer“ Klang. Die entsprechenden Instrumentenbezeichnungen erhielten aufgrund dieser Klangcharakteristik den Zusatz „d’amore“: Clarinetto d’amore, Fagotto d’amore, Oboe d’amore. Diese Instrumente – besonders die Oboen – wurden im Spätbarock häufig eingesetzt. (Johann Sebastian Bachs Passionen sind dafür prominente Beispiele.)

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts verloren die d’amore-Instrumente infolge des tiefgreifenden soziokulturellen Wandels, der natürlich auch Konsequenzen in Musikästhetik und Geschmack nach sich zog, an Bedeutung und verschwanden von der Bildfläche. Aus der Oboe da caccia entwickelte sich jedoch um die Jahrhundertmitte das Englisch Horn mit geknicktem Rohr. Um 1830 erhielt es in Paris die gerade Form mit modernem Klappenmechanismus; der Liebesfuß als „altes“ charakteristisches Merkmal wurde beibehalten. So hat sich das Instrument (als Altoboe in F) bis heute im modernen Orchester erhalten, wobei der Liebesfuß eine wichtige Klangdifferenzierung im Kontext der Rohrblattinstrumente ermöglicht (Abb. 3). Bekannte Solostellen finden sich in Kompositionen von Hector Berlioz („Ouverture du Carnaval romain“), Antonín Dvořák (Neunte Symphonie „Aus der Neuen Welt“, langsamer Satz) oder Jean Sibelius (Tondichtung „Der Schwan von Tuonela“); daneben fand das Englisch Horn in der Kammermusik des 20. Jahrhunderts Verwendung (Paul Hindemith, Arthur Bliss).

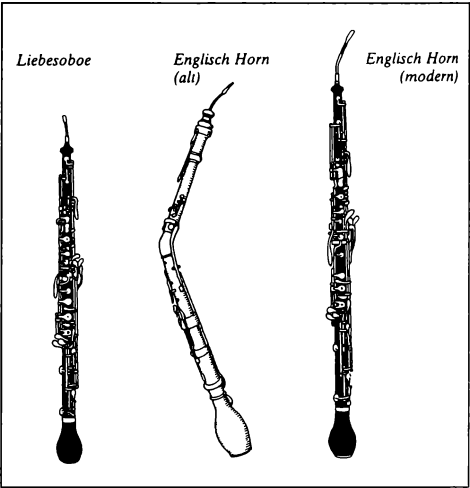


Abb. 3 Oboe d’amore, altes und modernes Englisch Horn im Vergleich (Reclams Musikinstrumentenführer 1998)

4. Gitarre – ein irreführender Name

Die Bezeichnung „Gitarre“ leitet sich aus dem Griechischen her: kithara (Κιθάρα). Die Kithara repräsentierte in der Antike – abgesehen von der

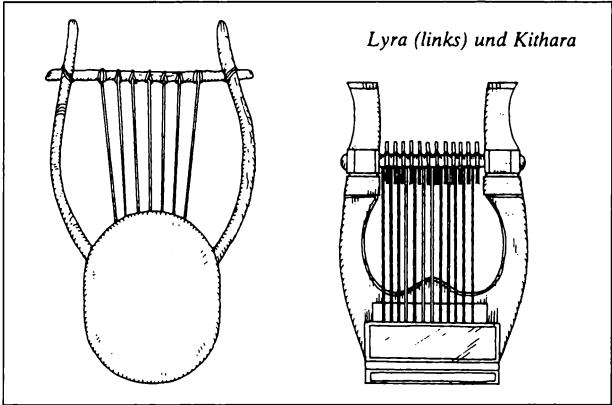


Abb. 4 *Lyra und Kithara* (Reclams Musikinstrumentenfürer 1998)

Lyra – das wichtigste Saiteninstrument (Abb. 4). Sie besaß ein großes, kastenförmiges Holzcorpus mit breiten Jocharmen. Diese Arme waren durch ein Querholz (Joeh) miteinander verbunden, auf dem die meist sieben Saiten angebracht waren. Es handelt sich hierbei um den Grundtypus einer Leier, bei dem die Saitenebene parallel zur Ebene der Resonanzdecke verläuft. Die Anschlagstechnik konnte auf zweierlei Arten erfolgen: Der Spieler zupfte die Saiten entweder mit den Fingern oder verwendete ein Plektrum.

Während nun die Kithara, die bald zu einem Virtuoseninstrument avanciert war, nach der Spätantike verschwand bzw. in einige mittelalterliche Leierformen aufging, hielt sich der Name beharrlich weiter und wurde auf verschiedene Saiteninstrumente übertragen. Für ein Zupfinstrument mit 8-förmigem Corpus und Schalloch ist die Bezeichnung erst ab dem 16. Jahrhundert klar belegbar. So hat sich der Name – und nur dieser – für die moderne Gitarre erhalten, obwohl sie mit dem altgriechischen Instrument nicht verwandt ist.

5. Rückzugsgebiete

Einige Instrumente, die in früheren Zeiten weit verbreitet und bedeutsam waren, sind heute nur mehr in eng begrenzten Gebieten vorhanden. Ein Beispiel dafür liefern (nochmals) die Leiern, die seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. nachweisbar sind. Die in der Antike umfangreiche Instrumentengruppe besaß den höchsten Status, da mittels Saiten auch die antike Intervalltheorie demonstriert werden konnte. Symbolisch zählten Lyra und Kithara zum Apollo-Kult. (Es ist auch bemerkenswert, daß Orpheus, dessen Spiel bekanntlich magische Fähigkeiten zugeschrieben wurden, Kithara spielte.)

Formal sind Kasten- und Schalenleier voneinander unterscheidbar. Die Kastenleier hielt sich nur bis in die Spätantike, die Schalenleier hingegen ist bis heute besonders in Afrika weit verbreitet (Ägypten, Äthiopien, Uganda, Sudan). Sehr berühmt ist die ostafrikanische „kissar“ (deren Bezeichnung im übrigen auf die Kithara verweist).

Auch eine Form der Kastenleier hat sich in einem Gebiet erhalten: „Äthiopien ist das einzige Land der Welt, wo die große Kastenleier – hier begena genannt – in einer heute noch lebendigen Tradition begegnet. Für den Rahmen des Resonanzkastens verwendet man meist Holz von Eukalyptus- oder Wacholderbaum. Dieser Rahmen wird dann mit Pergament aus Ochsenhaut bedeckt. Manchmal besteht der Resonator auch aus einem ausgehöhlten Holzstück. [...] Die Saiten werden traditionell aus Ochsen- oder Kuhdärmen hergestellt. [...] In den Händen des Solisten spielt die begena eine halbsakrale Rolle.“ (zit. nach Kubik, G. 1982, 64).

Im ersten Jahrtausend n. Chr. veränderte sich die Situation in Europa. Nördlich der Alpen wurde die Leier vorwiegend zum Instrument der Spielleute, bis sie verschwand. Im Norden haben sich allerdings noch Überreste erhalten: So existiert in Finnland die Streichleier „jouhikko“ (auch „jouhikantele“), die eine Verwandtschaft mit der „tallharpa“ der schwedischen Küstenbevölkerung Estlands aufweist. Überdies bestehen höchstwahrscheinlich auch genetische Verbindungen mit der walisischen erwth (allgemein dazu Oramo, I. 1995, 494). (Abb. 5) Auch das Sistrum, von der Instrumentensystematik her ein sogenanntes Schüttelidophon, gehört in den vorliegenden Bereich. Nach der

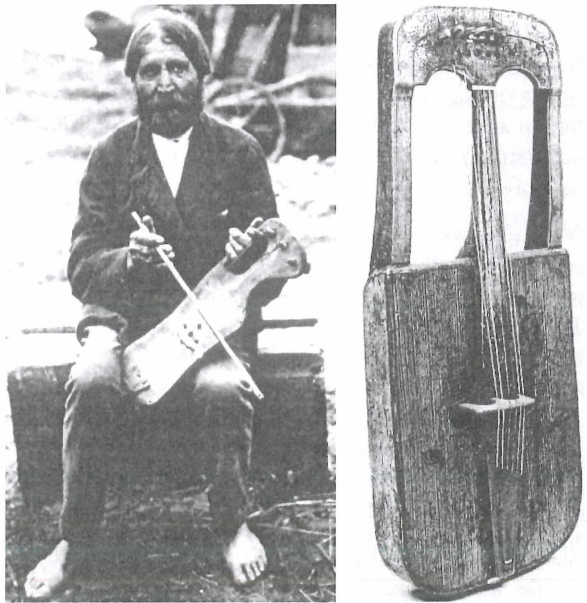


Abb. 5 Jouhikko (Finnland) und Crwth (Wales) (The New Grove 1980)

Form lassen sich Stab- und Rahmenrassel voneinander unterscheiden. Die ältesten bildlichen Darstellungen stammen aus Mesopotamien (ca. 2500 v. Chr.), das Instrument war aber sicher schon in der Urgeschichte existent.

Eine besondere Rolle spielte das Sistrum in Ägypten, wo es schon im Alten Reich eine große Bedeutung im Kult besaß. (In Giza wurde beispielsweise ein Wandrelief aus dem Grab des Nunuter aus der 6. Dynastie entdeckt, das einen Tanz mit Sistrumspiel und Fingerschnalzen zeigt.) Zunächst als heiliges Instrument der Göttin Hathor bestimmt, wurde es schon bald für Kult-handlungen im Dienste weiterer Gottheiten eingesetzt. Die Symbolik kreiste dabei um Leben, Wasser, Fruchtbarkeit (allgemein dazu Hickmann, II. 1961, 46 f.).

Im 20. Jahrhundert wurde das Sistrum als sakrales Instrument noch im koptisch-christlichen Gottesdienst verwendet; überdies stellt es für die äthiopischen Christen ein Kultinstrument dar. Auch bei einigen Völkern Schwarzafrikas und den Malaien hat es sich bis heute erhalten.

Betrachtet man heute im übrigen eine der vielartigen Babyrasseln, lassen sich unschwer Rückbezüge zu den antiken Formen finden. In diesem Bereich leben sie ebenfalls weiter – nur mit völlig veränderter Funktion.

6. Beispiele aus der Notation

In unserer (traditionellen) musikalischen Notenschrift und -bezeichnung haben sich ebenfalls einzelne Merkmale erhalten, die auf frühere Entwicklungsstufen verweisen und – zumindest in gewissem Sinne – Reliktcharakter aufweisen.

Abgesehen vom Punkt, der in der Mensuralnotation des Spätmittelalters und der Renaissance weit mehr bedeuten konnte als die bloße Verlängerung um die Hälfte des Notenwerts (Funktionseinschränkung), hat sich das Taktzeichen C für eine Unterteilung in vier Viertel (4/4) erhalten. Es stellt nicht – wie immer wieder fälschlich angenommen – den Buchstaben C dar, sondern einen Halbkreis, der in der Mensuralnotation das sogenannte „Tempus imperfectum“ (Zweizeitigkeit, d. h. alle Notenwerte sind zweigeteilt aufzufassen) anzeigte. In diesem Notationssystem war nämlich nach göttlicher Symbolik die Unterteilung in drei Werte („Tempus perfectum“, durch den Kreis O dargestellt) das beherrschende Maß.

Als sich im 17. Jahrhundert die „neue“ Notationsweise für die dur-moll-tonale Musik durchsetzte, wurden dabei auch die Bezeichnungen für den „Takt“ als neuartiges Gliederungs- und Betonungssystem erfaßt. So entstand die bekannte Kennzeichnung durch einen Zahlenbruch ohne Bruch-

streich am Beginn jedes Musikstückes. Eine wesentliche Neuerung war, daß es nur mehr Zweizeitigkeit gab. Das alte Mensurzeichen C blieb jedoch bis heute erhalten. Bezogen auf die Bedeutung handelt es sich natürlich um kein Relikt, aber als graphisches Symbol (Bild) stellt es einen Überrest aus dem vorhergegangenen Notationssystem dar.

Das andere Beispiel betrifft unsere Notenbezeichnung. In der mittelalterlichen Tonschrift verwendete man lateinische Buchstaben, von A beginnend. B stellte somit die zweite Stufe dar. Mit vermehrter Verwendung von Halbtönen und verschiedenen Folgen von Ganz- und Halbtonschritten in Skalen wurde eine Aufspaltung dieses B nötig: „b molle“ („b rotundum“) bezeichnete den Halbton über A, unser heutiges b; „b durum“ („b quadratum“) den Ganzton über A, unser heutiges h. Die Zeichen hatten die Formen b und b̄. Aus ihnen sind die heutigen Akzidentien b und #, hervorgegangen.

Allerdings blieb aufgrund einer technikgeschichtlichen Besonderheit die eigentümliche, nach dem Alphabet unlogische Reihenfolge der Töne A – II – C – D usw. im deutschsprachigen Raum bestehen. Im Deutschland des 16. Jahrhunderts wurde nämlich die Drucktype II für das „b durum“ verwendet. Nach der Einführung des modernen Oktavsystems und dem damit verbundenen Beginn auf Ton C blieb II als siebente Stufe erhalten.

In anglo-amerikanischen Ländern hat sich – geschichtlich folgerichtig – b gehalten (B / B flat). Auch in Italien und Frankreich ist das II unbekannt; hier wird die alte Solmisationssilbe si verwendet (ital. si / si bemolle bzw. franz. si / si bémol).

7. Turmmusik

Die in städtischen Diensten befindlichen Türmer hatten schon im 16. Jahrhundert genaue Aufgaben vorgeschrieben, die auch musikalische miteinschlossen. So heißt es in Halle um 1550: „[...] soll er alwege wie vor alters, auff zwene ortho oder gegent blasen.“ (zit. nach Serauky, W. 1935, 312). Gemeint ist das „Abblasen“ vom Turm. Dieses Turmblasen erfüllte zu dieser Zeit vielfältige Funktionen: Es diente der Verkündung der Stunden, der Andacht, repräsentativen Zwecken (für Feiern oder bei der Ankunft von Fremden), nicht zuletzt der Sicherheit (Feuer). Horn, Trompete und Posaune waren dabei die Hauptinstrumente. Musiksprachlich wurden diese „Botschaften“ mit Hilfe bestimmter Signale und Fanfaren ausgedrückt. Daneben entwickelte sich ein eigenes Repertoire an Choralsätzen und freien Stücken („Turmsonaten“).

Das heutige Turmblasen – vor allem zu Weihnachten und Neujahr – kann in gewisser Weise als Relikt dieser seit dem Spätmittelalter existierenden Pra-

xis gelten, allerdings reduziert auf vorwiegend repräsentative (zum Teil auch religiöse) Funktionen.

LITERATUR

- HICKMANN, H. (1961): Ägypten. Leipzig.
- KÖSTLIN, K. (1973): Relikte: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. In: Kieler Blätter zur Volkskunde 5. Kiel, S. 135-157.
- KUBIK, G. u. a. (1982): Ostafrika. Leipzig.
- LISSA, Zofia (1975): Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik. Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38. Wilhelmshaven.
- ORAMO, I. (1995): Finnland. / Die Instrumente und die Instrumentalmusik. In.: Finscher, L. (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 3. Zweite, neubearbeitete Auflage. Kassel etc., S. 494.
- PARTSCH, E. W. (1999): Evolution in der abendländischen Musikgeschichte? Gedanken zu einem komplexen Thema. In: Liedtke, M. (Hg.), Ton, Gesang, Musik – Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte. Graz, S. 72-88.
- PRAETORIUS, M. (1619/1958): Syntagma musicum II. Faksimile der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Gurlitt, W. (Hg.). Kassel.
- RIEDL, R. (1994): Ordnungsmuster der Evolution. In: Liedtke, M. (Hg.), Kulturethologie. Über die Grundlagen kultureller Entwicklungen. München, S. 18-25.
- SERAUKY, W. (1935): Musikgeschichte der Stadt Halle I. Beiträge zur Musikforschung I. Halle und Berlin.
- STRADNER, G. (1983): Spielpraxis und Instrumentarium um 1500, dargestellt an Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (Basel 1511). (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 4/1,2). Wien.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: [2000](#)

Autor(en)/Author(s): Partsch Erich Wolfgang

Artikel/Article: [Über Anwendungsmöglichkeiten des Begriffs "Relikt" in der Musikgeschichte 260-270](#)