

Kann man wissen, wie die Musik weitergeht? Eine Fallstudie aus der Volksmusik: Hubert von Goisern

1. Zur Prognostizierbarkeit musikalischer Verläufe

Was kann eine evolutionäre Kulturethologie zur Prognostizierbarkeit musikalischer Verläufe beitragen? Die Frage ist bewusst doppeldeutig und umfasst sowohl die Frage, wie es mit der Volksmusik (im Allgemeinen) weitergeht, als auch, wie ein begonnenes Musikstück (im Besonderen) weitergehen wird. Die letzte Fragestellung wird allerdings im Vordergrund stehen und damit die Möglichkeit von Prognosen – entgegen der üblichen langen Zeiträume, um die es in der Evolution gewöhnlich geht – eingeführt auf die nächsten Sekunden und Minuten.

Dass es musikalische Verlaufsformen gibt, ist unbestritten. Musik ist in hohem Maße akustisch geronnene Ordnung; sie wird überwiegend regelhaft und planmäßig produziert – sei es in Form einer schriftlichen Partitur eines Komponisten, sei es in Form der spontan erzeugten Musik eines Musikanten. Ab einem bestimmten Zeitpunkt ist deshalb der weitere Verlauf eines Musikstückes mehr oder weniger vorhersehbar. Hier gilt, in Anlehnung an Kant, „dass die Vernunft“ das einsieht, „was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt“. Musik kann deshalb eingesehen bzw. verstanden werden, weil sie nach einem Entwurf hervorgebracht wurde.

Beispiele: Jeder Studierende einer Musikhochschule lernt die Regeln des Kontrapunktes, der Harmonielehre; er erfährt etwas über Musikstile und Musikformen (z. B. Sinfonie, Konzert) und damit auch über die Verlaufsformen eines Musikstückes (z. B. dass Sinfonien meist viersätzig, Konzerte dreisätzig sind und der mittlere Teil in der Regel der langsame ist u. a. m.). Auch das Wissen über die Tonlage bzw. Tonika, den Rhythmus und die Instrumentalisierung lässt prognostische Aussagen über den weiteren Verlauf eines einmal begonnenen Musikstückes zu. Selbst die Freiheiten des Jazz und der Zwölftonmusik sind durch Regeln eingeschränkt, und deshalb ist auch hier der weitere Verlauf zumindest in seinen Umrissen (constraints) überwiegend vorhersehbar.

Ein weiteres Indiz für die hohe Ordnung, die in der Musik herrscht (und deshalb Prognosen über den weiteren Verlauf ermöglicht), findet sich in einer „Spiegel“-Notiz (Ausgabe 29/2007): Die Hamburger Softwarefirma ChessBase entwickelt ein Programm „Ludwig“, das in der Lage sein wird, in 20 Sekunden ein zweiminütiges Musikstück eines beliebigen Musikstils und eines beliebigen Komponisten zu komponieren. „Ludwig“ kann:

- Übungsstücke in beliebigen Schwierigkeitsgraden komponieren,
- Melodien passend zum ausgewählten Stil schreiben,
- Musikstücke arrangieren (von der Klavierbegleitung bis zum Orchester-satz),
- Partituren anzeigen und ausdrucken u. a. m.

All das ist nur möglich, weil Musik algorithmisch aufgebaut ist und ein Musikstück, einmal begonnen, einer (vorhersehbaren) Verlaufsform folgt, die (in begrenztem Maße) Voraussagen über den weiteren Verlauf ermöglicht.

2. Kulturethologische Feinanalyse am Beispiel der Volksmusik

Volksmusik eignet sich wegen ihrer transparenten und einfachen Struktur gut für eine kulturethologische Feinanalyse. Volksmusik gründet im Volkslied. Dessen wichtigste Elemente sind (vgl. *Lindlar, H. 1973, Bd. 1, 182ff.*):

- Es ist allgemein (d. h. in einer bestimmten Region) verbreitet. Der Begriff des „Volkes in der Wortzusammensetzung „Volkslied“ signalisiert diesen sozialen Horizont der Verbreitung.
- Volkslieder haben eine längere Überlieferungszeit; sie sind „alt“ im Gegensatz z. B. zum „neuen“ und „flüchtigen“ Schlager; sie sind so gesehen ein (in der Tradition) „abgesunkenes Kulturgut“.
- Sie sind singbar; ihre Melodie ist einfach und schlicht.
- Der Text ist allgemein verständlich.
- Text und Melodie haben periodische Wiederholungen („Refrains“).

Die räumlich und zeitlich relativ große Verbreitung des Volkslieds deutet darauf hin, dass es grundlegende und weit verbreitete Bedürfnisse bedient, die sowohl angeboren als auch kulturell erworben sein können. Vermutlich bedient Volksmusik Appetenzen, die evolutionär stabilisiert sind. Aus diesem Grund ist Musik auch in der Lage, Emotionen zu wecken und zu kanali-

sieren, denn unsere Gefühlswelt ist evolutionär eines der ältesten angeborenen Bewertungsprogramme.

In der Evolutionsforschung finden sich zwei unterschiedliche Erklärungsansätze für die evolutionäre Entstehung von Musik:

- 1) Aus Sicht der **natürlichen Selektion** erfüllt Musik die Funktion der **Affiliation**, also der Gruppenkoordination und des sozialen Zusammenhalts (Eibl-Eibesfeldt, I. 1986, 850). Hier spielen die vier „K“ eine Rolle: Kommunikation, Kooperation, Koordination und Kohäsion. Der enge Zusammenhang von Sprache und Musik wird von der modernen Hirnforschung indirekt dadurch bestätigt, dass bei Sprache und bei Musik offenbar die gleichen Hirnareale aktiv sind (vgl. Koelsch, St./ Fritz, T. 2007).

Affiliation ist im Rahmen der natürlichen Selektion nützlich, weil sie den Selektionsvorteil von sozialen Systemen einstreicht. Es gibt einen engen, zerebral induzierten Zusammenhang von Musikperzeption und Handlungsplanung, was darauf hindeutet, dass die Herstellung von Bindung zwischen Individuen belohnt wird, weil sie nützlich ist. Der Körper belohnt das kooperative, gemeinschaftliche Musizieren durch positive Effekte auf das Immunsystem, weil Vergemeinschaftung einen evolutionären Selektionsvorteil schafft.

- 2) Aus Sicht der **sexuellen Selektion** erfüllt Musik die Funktion der **Signal Selektion**, die hier unter Umständen gerade im Gegensatz zur natürlichen Selektion stehen kann. Dieser liegt ja ein ökonomisches Sparprinzip zugrunde; es belohnt, was nützlich fürs Weiterleben ist. Musizieren aber ist oft alles andere als sparsam, es ist im Gegenteil meist eine hochgradige Form von teurer Verschwendung: von Lebenszeit, von Geld und anderen Ressourcen. Deshalb ist Musizieren auch nur in entspannten Situationen möglich, in denen die Grundbedürfnisbefriedigung nicht in Gefahr ist. Man kann daraus entnehmen, dass derjenige, der Musik macht, sich gerade nicht in Lebensgefahr befindet, sondern dass es ihm so gut geht, dass er sich dem "kulturellen Überbau" widmen kann.

Nicht selten bedeutet Musik sogar eine Art freiwillige Selbstbehinderung, weil sie sehr aufwändig und teuer ist, und zwar nicht nur bezogen auf die monetären Investitionen, sondern auch bezogen auf den hohen Zeitbedarf, ein Instrument zu lernen und zu beherrschen. Hinter der Beherrschung eines

Orchesterinstrumentes stehen tausende von Übungsstunden. Diese kann sich nur derjenige leisten, der es sich leisten kann. Das Signal, das hiervon im Rahmen der sexuellen Selektion ausgeht, ist also dies: Ich kann es mir leisten zu singen, zu musizieren! Ich bin also fit und leistungsfähig!¹

Potentielle Geschlechtspartner bekommen dadurch ein ehrliches Signal und können ihre Wahl daran ausrichten. Dass vor allem Mädchen die Fankultur in der Musikszene beherrschen („Udo, ich will ein Kind von Dir!“), dürfte empirisch nachweisbar sein. Das schließt nicht aus, dass auch Jungs ihre sexuelle Selektion nicht nur an der äußeren Schönheit, sondern auch an der inneren Schönheit der Musik festmachen, die ein angehimmelttes Mädchen zu produzieren in der Lage ist.

3. Veranschaulichung an Liedern des Alpenrockers Hubert von Goisern

Exemplarisch will ich an Liedern des österreichischen Folk-Sängers Hubert von Goisern diese aus der Theorie abgeleiteten Funktionen veranschaulichen und gleichzeitig im Detail das Vorauswissen (die Prognostizierbarkeit des weiteren Verlaufs) interpretieren. Die Struktur des traditionellen Volkslieds kann man am ersten Beispiel veranschaulichen: „*A ganze Weil*“ (aus dem Album „Wie die Zeit vergeht“ 1995).

Deutlich wird hier, dass die *Affiliationsfunktion* im Mittelpunkt steht, und zwar sowohl in der Melodie als auch im Text: In der Musik signalisiert die einfache und langsame Melodieführung den entspannten Kontext (Feierabend, nach getaner Arbeit) und die Polyphonie in Terzen und Quinten die Harmonie der Zusammengehörigkeit. Der Text feiert das Beieinandersein, das durch den Kreis der Singenden symbolisiert wird. Man beschwört und verdichtet im „mir san beinand“ und im „Singan“ im „Kroas“ die Gemein-

¹ Das gilt selbst für passives Musikhören, etwa in Form eines Konzertbesuchs. So kann z. B. der ritualisierte Ablauf eines klassischen Konzerts als eine Form der Selbstbehinderung interpretiert werden. Wer lange Zeit freiwillig still sitzt, nicht redet, nicht isst, nicht hustet, sich nicht bewegt usw., behindert sich selbst. Im Übrigen lohnt ein Blick in die Tierethologie: Bei Singvögeln finden wir eine analoge Funktion bedient: aufwändige, „teure“, energievereschlingende Gesänge werden nicht nur für die territoriale Abgrenzung, sondern auch für die sexuelle Selektion eingesetzt.

schaft, die das einzelne Individuum übergreift und über die Zeit hinweg Bestand hat. Nachdem das Stück einmal begonnen ist und man den Refrain gehört hat, weiß man, wie es weitergeht. Der Text variiert nur zwischen dem Refrain.

*Jetzt habn mar a Weil g'sunga
und habn mar a Weil g'spielt
Und g'spürt, daß a sunst alles stimmt.
Die Zeit hat Bestand, wo mir san beinand,
Des alls von da Musi herkimmt.*

*Und weil ma die Zeit halt net aufhalten kann,
Drum müaßt ma halt do ausanand;
Mir stelln uns in Kroas und singan nu oans
Uns gebn uns zum Abschied nu d' Hand.*

*Drum liabe Leut, g'frein ma uns aufs nächste Mal,
Mir kemman ganz gwiß wieder zsamm;
Für heut guade Nacht, roasts hoam mit Bedacht,
Vergeßt net die Stund miteinand.*

Der Titel veranschaulicht auch sehr schön, wie aus dem Volkslied die Volksmusik heraus entsteht. Zunächst sitzen vielleicht ein paar Leute abends nach Feierabend im Garten (entspannte Situation!); zwei oder drei beginnen zu singen, und erst dann setzen im Verlaufe des Liedes die Instrumente ein und begleiten das Lied instrumental.

Wie wird diese traditionelle Struktur verändert? Lässt sich eine Weiterentwicklung vorhersehen? Wie in der Evolution üblich, setzen alle Veränderungen („Mutationen“) am Bestehenden („Stabilisierten“) an. So auch hier. Und variieren es. Trägergruppen der Neuerungen, der „Mutationen“, sind wahrscheinlich die Jungen – und nicht die Alten, die sich gerne an die überkommenen Muster halten und diese stabilisieren.

Nächstes Beispiel: „*Hiatamadl*“ (aus dem Album „Aufgeigen statt niederschiasen“ 1992). Das Musikstück beginnt mit einem archaischen Schrei, mit der verballhornten Variation einiger Textfragmente; hier, zu Beginn, kommt es offenbar nicht auf Verständlichkeit, sondern auf die zu erzeugende Aufmerksamkeit, also auf die Signalwirkung, an, die sich zu Beginn des Liedes entfalten soll.

*Esgrausaugatenschiaschaurignschachtlotigenhoiwangedenweiwer,
huldioeoeidei, mogst mi Du ned, mog i di...*

*Jo mei, jo mei,
wann i mer um a dirndl schau,
dann woas i schon genau,
rund muß sei und a wengerl resch,
ju mei.*

*Jo mei, jo mei,
die meißten Weiber ham a Gstell,
san dürr und mager wie der Wöll
mei, jo mei, a solch eine, die kunts nie sei.*

*(Refrain:) Koa Hiataamadl mog i ned,
hoat koana dickn Wadl net,
i mog a Madl aus der Stadt,
was dicke Wadln hat.*

Jodler..

*Jo mei, jo mei,
die Moni mit de rotn (grianen) Hoar
is scheener no wia vorigs Joahr,
hoat a grad net wenig auf der woag.*

*Mei o mei,
die andern medl kenn i schon,
da renn i lieber glei davon,
is nix dran, net hind und net voran.*

*(Refrain:) Koa Hiataamadl mog i ned,
hoat koana dickn Wadl net,
i mog a Madl aus der Stadt,
was dicke Wadln hat.*

*(Coda:) Schee san dia, Landleranz,
schee san dia, Almenkranz,
drom auf'm Huat wo's schee quickgizen duat.*

*Hipduliö, hipduliö, hipduliö, hipduliö,
Hipduliö, hipduliö, hipduliö, hipduliö*

Sie wird durch das harte Gitarrenriff und die Lautstärke erreicht (Hört her! Seht her! Jetzt komm ich!) und signalisiert, dass jetzt eine andere Funktion im Vordergrund steht. Spätestens, wenn man den Text versteht, wird klar, welche: Es geht primär um die *sexuelle Selektion*. In der dem Vortrag zugrunde liegenden Aufnahme (Live-Aufnahme!), wird deutlich, dass gleichwohl auch die Affiliationsfunktion mit bedient wird, wenngleich nur am Rande: durch den dialogischen Gesang mit dem Publikum wird dieses mit eingebunden. Im Vordergrund aber steht eindeutig die sexuelle Selektion: Ein Mann singt von „hohlwangigen Weibern“ und stellt die uralte Frage: „mogst mi Du net?“ und im Chor antworten die überwiegend weiblichen Zuhörer: "mog i Di!".

In Text und Musik finden sich Vertrautes und Überraschendes, Redundanz und Veränderung: Die beiden Elemente sind die Elemente der Evolution schlechthin, und vermutlich überwiegt – wie in der Evolution – das Vertraute erheblich, während das Neue nur sparsam eingesetzt wird:

Vertrautes:

- Der Text wird im Dialekt gesungen. Es ist die Sprache der Region, der engeren Gemeinschaft, des "Volks", nicht die der anglophilen Welt des Rock und Pop.
- Es wird ein Jodler eingebaut, ein für die alpine Volksmusik charakteristisches und unverwechselbares Element.
- Es wird ein altes Instrument der Volksmusik gebraucht, das aus der gängigen Radiomusik fast vollständig verschwunden ist: Ziehharmonika.
- Wie in der Volksmusik üblich, wird ein Rhythmus gewählt, der die Affiliationsfunktion erfüllt: es muss mitklatsch- oder mitschunkelbar sein.
- Man findet einen Refrain und den Einbau vieler Wiederholungen.

Neues/Überraschendes:

- Die Instrumentierung ist originell und verlässt deutlich die gewohnten Pfade der überkommenen Volksmusik; insbesondere mit dem Keyboard, elektronisch verstärkter Gitarre und Bässe sowie dem Schlagzeug werden Elemente der jugendlichen Popmusik übernommen und eingebaut.
- Der Textinhalt kehrt die traditionelle Bevorzugung schlanker Mädchen bei der heutigen sexuellen Selektion ironisch um (und partizipiert damit an der Affiliation, die Humor gewöhnlich bewirkt) und schmeichelt dem überwiegend weiblichen Publikum, weil die Mädchen (im Publikum)

überwiegend a) sicher keine „Hirtenmadl“ sind und b) überwiegend glauben, „dicke Wadln“ zu haben (der Wahrheitsgehalt spielt hier keine Rolle!) und c) überwiegend auch „aus der Stadt“ sein dürften.

Immer wieder wird die Affiliationsfunktion bedient, z. B. dort, wo mitgesungen wird oder Sänger und Publikum im Dialog singen. Offenbar ist der Text bekannt. Gleichwertig wird allerdings immer wieder und deutlich auf die sexuelle Selektion Bezug genommen, z. B. wenn in der Musik zuerst die männliche, dann die weibliche Stimme eingesetzt wird, um dann im Duett zum Höhepunkt zu finden, oder wenn im Text permanent die Werbung (das „mogst mi du nit, mog i di!“) und ihre äußeren Signale thematisiert werden und die Steigerung schließlich in einen orgiastischen Schrei mündet.

Die Struktur ist durchsichtig und baut dementsprechend Erwartungen auf, die einer erfolgreichen Prognose nahekommen:

- Das Lied beginnt und endet mit der Tonika.
- Das Lied besteht aus „neuen“ Versen, die sich abwechseln mit einem „alten“ (sprich: vertrauten) Refrain. Refrains ermöglichen das Mitsingen selbst für diejenigen, die das Lied zum ersten Mal hören.
- Dort, wo Wiederholungen wiederholt werden, finden sich leichte Variationen (etwa bei der Instrumentierung).
- Dort, wo die Wiederholung der Wiederholung wiederholt wird, deutet sich eine Überraschung an.
- Die Überraschung bzw. der Höhepunkt kann – wie in einem raffinierten Liebesspiel – verzögert werden, um den Spannungsaufbau zu vergrößern bzw. zu verlängern (z. B. durch Wiederholung, Wiederholung der Wiederholung, durch eine Art Coda u. a. m.).
- Überraschungen implementieren Neues (harte Gitarrenriffs) in Vertrautem (Volksmusikstruktur). Selbst in den Improvisationen der E-Gitarre in ihrem Solo spiegelt sich das Vertraute: Während sich im Basslauf der Tonika-Dominant-Wechsel gleichbleibend erhält, wird im Cantus firmus die ursprüngliche Melodie variiert (bis hinein in den Jodler). Die Signalgebung wird zu Beginn durch mehrfache Oktavierungen und den Einbau einer harten Sekund (die normalerweise als dissonant empfunden wird) verstärkt.

Kann man Voraussagen machen über das nächste Lied auf der CD? Man kann, wenn man die Struktur der Ordnung bei Aufführungen und der Rei-

hung kennt, vermuten: Nach einem Lied, das schnell und laut war und primär die Signalselektion der sexuellen Selektion bediente, wird es (wahrscheinlich) ein Lied sein, das langsam und getragen ist und nicht die sexuelle Selektion anspricht. Ist das der Fall?

Letztes Beispiel: „*Hearst as nit?*“ (aus dem Album „Aufgeigen statt niederschiasen“ 1992).

*Heast as nit
wia die Zeit vergeht
Huidiei jodleiri Huidiridi*

*Gestern nu'
ham d'leut ganz anders g'redt
Huidiei jodleiri Huidiridi*

*Die Jungen san oid wordn
und dia oid'n san g'storbn*

Duliei Jodleiridldudieiouiri

*Und Gestern is' heit wordn
und heit is' boid morgn
Huidiei jodleiri Huidiridi*

*Heast as nit
Heast as nit
Huidieridiri
Hollareiridiridldoueio hallouri*

*Heast as nit, wia die Zeit vergeht
Heast as nit, wia die Zeit vergeht...*

"Passt" dieses Lied zu einer Funktionsbestimmung? Affiliation und sexuelle Selektion scheinen, zumindest auf den ersten Blick, hier keine Rolle zu spielen. Versuchen wir zunächst die Details herauszuarbeiten:

- Die Melodie ist langsam und getragen – in legato. Die Instrumentierung beginnt mit „geperlten“, gleichmäßig verlaufenden, nervösen Apeccotönen: Der Akkord wird "gebrochen" und in seine Elemente aufgelöst, die hintereinander gespielt werden. Ist der Akkord gewissermaßen die Stunde, so sind die Apeccotöne die Minuten; die Zeit wird dadurch hörbar gemacht, dass jeder Ton, der entsteht, sofort wieder vergeht und durch einen anderen ersetzt wird.

- Auch der Text thematisiert das „Vergehen der Zeit“, und die Musik versucht genau das hörbar zu machen: Hinter den „getupften“, nervösen Tönen klingt eine langgezogene, immer wiederkehrende, klagend-süße Melodie. Diese sollte das schnelle Verklingen der getupften Töne bald überlagern und dominieren. Erst auf der Basis des „Immer-wieder-Gleichen“ kann das Vergehen des Neuen hörbar gemacht werden.
- Im Text geht es jetzt nicht mehr um „sexuelle Selektion“, sondern um das Gegenteil, um dessen Bedingung: das Sterben der Leute. Das „oid wordn“ der Jungen und das Sterben der „Oidn“ sind das Gleichbleibende, das sich durch alle Generationen zieht und das musikalisch durch die iterative Wiederholung der Melodie hörbar gemacht wird.
- Man kann das Stück analog zur Ontogenese in drei Teile einteilen: Den ersten Teil kann man als Jugend interpretieren; zunächst dominieren die Apeccotöne, also die schnellen Elemente, während die tragende Melodie, die das Vergehen der Zeit symbolisieren, im Hintergrund bleiben. Im zweiten Teil wird der Erwachsenenstatus kräftig gesungen, das Flüstern geht in die volle und laute Stimmführung über, um dann in der Instrumentierung mit einer Phase des "Und-so-weiter" abzuschließen. Der Übergang zum dritten Teil, zum Alter, wirkt, wie die Pensionierung, abrupt. Mit einem flüsternd gesungenen "Heast as nit" wird wieder an die alte Frage erinnert; die Apeccotöne treten nun zurück und die Legato-Melodie tritt in den Vordergrund; zunächst mit im Keyboard, dann wird die Melodie von der Ziehharmonika aufgegriffen. Die Antwort wird schließlich gemeinsam gegeben, und sie signalisiert eine eindeutige Zustimmung: Ja, die Zeit vergeht, und wir akzeptieren das, wir fügen uns in das Unvermeidliche. Dann kommen Schleifen wiederholender Wiederholungen, die das abrupte Ende umso stärker hervorheben lassen.
- Wie wird dieses Musikstück wohl enden? Es endet durch einen Vorhalt-Septimakkord! Dadurch, dass er sich nicht zur Tonika auflöst, erhält er die Spannung, die noch eine ganze Weile weiter klingt und uns sagt: Trotz des Aufhörens, des irreversiblen Endes (denn alles geht einmal zu Ende!) bleibt etwas: „Immer werden die Jungen geboren, alt werden und die Alten werden sterben“, auch in Zukunft. Irgendwann wird einer im Kreise fehlen (auch bei uns in Matrei!). Sein Platz bleibt leer, und es wird einmal auch der eigene sein.

Wie ein verklingender Septimakkord werden wir dann vielleicht noch eine Weile in der Erinnerung der anderen „weiterleben“ – um dann ein zweites

Mal, und nun aber endgültig zu sterben, wenn keiner mehr unser gedenkt. Und wahrscheinlich wird alles sehr plötzlich und unerwartet kommen, ohne harmonische Auflösung in der abschließenden Tonika. Stattdessen bleibt ein Septimakkord offen und verklingt ohne Erlösung. Der vorausgehende Tonika-Dominant-Wechsel erinnert an das Ein- und Ausatmen und das Ende, und dass es nach einem letzten Einatmen irgendwann einmal kein Ausatmen (oder vice versa) mehr geben wird.

Das Lied, das man selbst nicht mehr zu Ende singen durfte, werden andere weiter singen. Es wird immer wieder Junge und Alte geben, und die Jungen werden alt werden, und die Alten werden sterben. Wie ein Orgelpunkt bleibt, wenn alles vergeht, in der Sinfonie des Lebens dieser Basston im Grundton oder in der Quint erhalten, wird schneller als wir ahnen auch die Spannung der nicht aufgelösten Septim überlagern.

4. Literatur

- BECKER, Alexander/ VOGEL, Matthias (Hg. 2007): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. – Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a. M.
- EIBL, Karl (2004): Animal Poeta. – Mentis. Paderborn.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus (²1986): Die Biologie menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie. – Piper. München.
- KLAUSMEIER, Friedrich (1977): Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten. – Rowohlt. Reinbek.
- KOELSCH, Stefan/ FRITZ, Tom (2007): Musik verstehen. Eine neuro-wissenschaftliche Perspektive. – In: Alexander Becker/ Mathias Vogel (Hg.), Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. – Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a.M., 237-264.
- LINDLAR, Heinrich (Hg. 1973): rororo-Musikhandbuch in 2 Bänden. – Rowohlt. Reinbek.
- MOTTE-HABER, Helga de la/ RÖTTER, Günther (2005): Musikpsychologie. – Laaber. Laaber.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 2007

Band/Volume: [2007](#)

Autor(en)/Author(s): Tremel Alfred K.

Artikel/Article: [Kann man wissen, wie die Musik weitergeht? Eine Fallstudie
aus der Volksmusik: Hubert von Goisern 185-195](#)