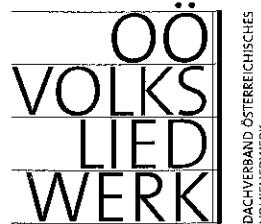


• Vierteltakt

Das Kommunikationsinstrument des Oberösterreichischen Volksliedwerkes

© 2001 DACHVERBAND ÖSTERREICHISCHES VOLKSLIEDWERK
P. B. VERLAGSPOSTAMT 4020 LINZ GZ 01Z022845V
www.volksliedwerk.at



DACHVERBAND ÖSTERREICHISCHES
VOLKSLIEDWERK

Nr. 3 September 2001



Auftakt

Vorwort, Leserbriefe,
Kontaktadressen
Impressum

1

Thema

VolksTanz im Reservat? Jugend
tanzt – auf ihre Weise. Überlie-
ferter Kindertanz. Warum klingt
ein 2. Teil „wie ein 2. Teil“?

2

Menschen

Die Attergauer Krauthäupi-Musi
Siegfried Rosmann +
Oskar Buchegger t

3

Schatzkammer

Landler aus Feldkirchen
a. d. Donau

4

Aufgeklappt

Kärnten und seine Nachbarn
Musik für Kinder: Zither & Hackbrett
CD's: Zauchenseer Viergsang,
Fuchsbartl-Banda

5

Übern Zaun gschaudt

Forum Aussee 2001

6

Resonanzen

Projekte „Mit allen Sinnen“
Kindervolkstanzabend
24. VM-Woche Burgkirchen
Harmonika-WM. Bordun-Fest

7

In Dur & Moll

Lustige Leut
(aus „Fröhliches Salzkammergut“)

8

VolksTanz im Reservat?

Von Klaus Fillafer

Warum „volkstanzen“ wir?

Die Geschichte der Volkstanzbewegung beginnt mit dem Wort „Volkstanz“, als zur Wende des 20. Jahrhunderts die freie, meist unbewusste Tanzüberlieferung in eine pflegegebundene Form einmündete. Das Wort „Volkstanz“ wurde bewusst verankert, um dieser Tanzgattung einen begrifflichen Namen zu geben und um diese Formen vom neuen bürgerlichen Gesellschaftstanz abzugrenzen.

Wenn man von Volkstanz spricht, meint man in der Regel den ehemals überliefer-

ten, bäuerlichen, also ländlichen Tanz, im Gegensatz zum ehemaligen bürgerlichen und höfischen Tanz, heute global als historischer Tanz oder in seiner weiteren Entwicklung als traditionelles Ballett benannt.

In der folgenden Betrachtung (siehe Register 2, Seiten 2.1, 2.2 und 2.3; Anm. d. Red.) wird weder der kultische Tanz, noch Tanzformen im Brauchgeschehen angesprochen, sondern allein der gesellige Paartanz im Volkstanz. Dass die primäre Existenz ganz wesentlich von der sekundären Form abweicht, ergibt sich aus der folgenden Gegenüberstellung: Fortsetzung Seite 2.1 >>>

Sammelsurium

Wer kennt sie noch? Alte
Kinderspiele – neu entdeckt
Gesucht – gefunden

10

Notiert

Ca. alle 2000 Jahr. Pertholzer
Tramplan. Alles sollt traurig sein.
Der Steirische Walzer. Tanz ma
oan rund um d'Scheibm.

11

Kalendarium

Veranstaltungen, Seminare
Vorankündigungen
VLW-Beitrittserklärungskarten

12

Warum klingt ein 2. Teil „wie ein 2. Teil“?

... und andere Betrachtungen zum musikalischen Aufbau von Tanzmelodien, speziell des „Bairischen“.

Von Volker Derschmidt.

VORBEMERKUNG:

Man kann diese paar Seiten als nutzlose (?) sommerliche Grillen eines „notorisch unterbeschäftigt“ Pensionisten abtun – oder sich hinsetzen und praktisch durchprobierend nachvollziehen, was man vielleicht „immer schon irgendwie gefühlt“ hat, und sich so einen besseren eigenen Reim drauf machen

...

Ich habe mir eine Reihe von dreiteiligen Bairisch-Melodien – vorwiegend traditionelle aus öö. Quellen plus ein paar neu gestrickte – vorgenommen, um sie daraufhin zu durchleuchten,

- warum man 2. Teile meist schon an ihrem Charakter als solche erkennt,
- was es denn ausmacht, dass eine Melodie als „Bairischer“ („Bairisch-Polka“, „Polka Bairisch“ u.a.) gelten kann und
- wie es um die Tonumfänge (den „Ambitus“) der einzelnen Teile im Bezug zueinander bestellt ist.

Alle 27 Beispiele weisen die üblichen drei Teile in drei benachbarten Tonarten (A - B[+1#] - Trio=C[-1#]) auf, was im Musikanternjargon oft mit dem Ausdruck „böhmische Sonatenform“ karikiert wird. Es sind davon jeweils nur die ersten zwei Takte zitiert; aus der Quellenangabe (A-K)¹ können die vollständigen Melodien in der veröffentlichten Literatur aufgesucht werden.

Der harmonische „Code“

Am deutlichsten fällt der harmonische Aufbau der einzelnen Teile ins Auge – bzw. ins Ohr –, wenn man nur die „harmonischen Sigel“² betrachtet: Zwei Drittel aller 2. Teile (=18) beginnen „verkehrt“ – also im °3er-Modell –, was in Verbindung mit der ohnedies um ein # aufgehöhlten Tonart eine verdoppelte Wirkung erzeugt. Dagegen stehen nur zwei 1. Teile im °3er-Modell, bezeichnenderweise jeweils im 2. Teil gefolgt von einem °2er-Modell, der durch seine beiden ersten Takte (I-I-V-I) besonders „grundständig“ wirkt, somit wieder einen Kontrast mit umgekehrten Vorzeichen bildet. Mit nur einem Beispiel (24) ist die sonst allenthalben vorkommende Verwendung

der parallelen Molltonart (*) im 2. Teil vertreten.

Bei den 3. Teilen (Trios) findet man hingegen keinen einzigen „verkehrten“ Beginn, es wechseln °1er-, °2er- und °4er-Model – auch kombiniert – ab. Von den elf hier vertretenen 16-Taktern (s.u.!) haben immerhin sieben einen °6er- oder (großen) °6er-Modell zur Grundlage!

Der formale Code

Charakteristisch für altüberlieferte Bairisch-Melodien ist die Achttaktigkeit, aufgegliedert in zwei- und eintaktige Motive und meistens periodisch gebaut (was durch die „Faulenzer“ nach dem Schrägstreich ange deutet wird: ..~/; soll heißen: das Gleiche

1 (A) = Meine Tanzheftlin II, VD. (B) = Spielheft Burgkirchen 1991, nach Slg. Julius Derschmidt, Arnett. (C) = „Sel'm gstrickt“, VD. (D) = Spielheft Burgkirchen 1993, nach Karl Diesenberger, Rainbach b.Sch. (E) = Tanzmusik aus den Alpenländern, Hg. Walter Kolneder, Styria/Stanberg. (F) = ÖÖVLA - M III/01, nach Franz Rammerstorfer, Obernberg a.l. (G) = Geigerische Tanzmusik (Spielheft Burgkirchen 1990+2000), nach Mathias Koller, Esternberg. (H) = Spielheft Burgkirchen 1991, nach Hans Baumgartner, Kollerschlag. (I) = ÖÖVLW, Spielheft, Hg. Blöchl/Fochler. (J) = Spielheft Burgkirchen 1996, Slg. Theodor Berger, Kimppling. (K) = ÖÖVLA, Slg. Hermann Derschmidt, nach Joseph Schönmayr, Krenglbach.

>>>

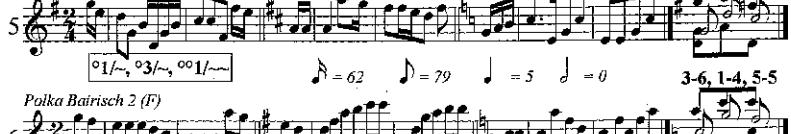
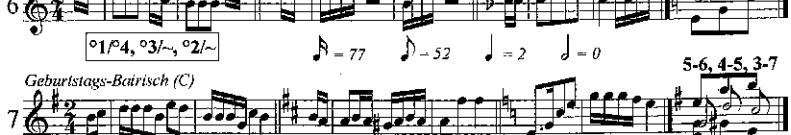
Harmonisches Sigel (Kürzel): Rhythmische Werte: Ambitus:

P.B. "Stehaufmanderl" (A) 2-3, 5-5, 1-2

 Justl-Bairisch (B) 1-1, 5-4, 5-4

 Flori-Bairisch (C) 3-5, 5-1, 1-5

 Bairisch-Polka (D) 7-7, 7-4, 2-5

 B-P nach G. Windhofer (E) 5-1, 5-5, 2-4

 Polka Bairisch (F) 3-6, 1-4, 5-5

 Geburtstags-Bairisch (G) 5-6, 4-5, 3-7

 Bairisch-Polka (H) 7-3, 7-1, 7-1


Harmonisches Sigel (Kürzel): Rhythmische Werte: Ambitus:

Ausraster-Bairisch (G) 7-1, 1-3, 5-5
 10
 4/~, 3/~, 6/~ 3-5, 1-2, 6-2
 4/~, 3/~, 4/~ 4-5, 5-1, 5-3
 4/~, 3/~, 6/~ 7-1, 3-5, 5-5
 4/~, 3/~, 6/~ 5-6, 5-7, 5-1
 4/~, 3/~, 2/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 4/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Draufgab-Bairisch (H)
 11
 4/~, 3/~, 4/~ 4-5, 5-1, 5-3
 4/~, 3/~, 6/~ 7-1, 3-5, 5-5
 4/~, 3/~, 2/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 4/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Drahdiwaberl-Bairisch (C)
 12
 4/~, 3/~, 6/~ 7-1, 3-5, 5-5
 4/~, 3/~, 6/~ 5-6, 5-7, 5-1
 4/~, 3/~, 2/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 4/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Meinoachlin, Buam-B. (C)
 13
 4/~, 3/~, 6/~ 7-1, 3-5, 5-5
 4/~, 3/~, 6/~ 5-6, 5-7, 5-1
 4/~, 3/~, 2/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 4/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Bairisch-Polka (I)
 14
 4/~, 3/~, 2/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 6/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Kuddimudi-Bairisch (H)
 15
 12a/~, 3/~, 4/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 6/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Bairisch-Polka (D)
 16
 12a/~, 3/~, 6/~ 7-1, 5-5, 5-7
 12a/~, 3/~, 6/~ 5-6, 7-1, 3-6
 12a/~, 3/~, 6/~ 3-6, 7-1, 1-1
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

s Rosl tanzt sein, Bairisch (H)
 17
 3/~, 2/~, 1/~ 7-4, 5-1, 5-1

Bairisch Polca (J)
 18
 4/~, 1/4, 12a/14 7-4, 5-1, 5-1

2 Die von mir erstellte Systematik der „harmonischen Modelle“ ist im Anhang von Heft 15 „Ländler = Polka = Walzer etc. aus Pabneukirchen/Königswiesen“ (= Spielheft Burgkirchen 1994) vollständig abgedruckt. Hier auszugsweise die vorkommenden Model:

“1 = I V VI / ...
 “2 = I I VI / ...
 “3 = VI VI / ...
 “4 = I IV VI / ...
 “5 = IV I VI / ...
 “6 = I I I IV / ...
 “6a = V V V I / ...
 “6b = V V V V I / ...
 “12a = I VI VI / ...
 “1 = I I V V V V I / ...
 “4 = I I I IV V V V I / ...
 “6 = I I I V V V V I / ...

noch einmal!). Das entspricht einem zweimaligen Durchtanzen der Grundform oder einmal eine erweiterte Form (wie etwa Tuschbairisch etc.). Besonders in den Trio-Teilen hat sich – sicher unter dem Einfluss anderer ähnlicher Polkaformen (P. française, P. tremblante, ...) – zunehmend eine Tendenz zur 16-Taktigkeit bemerkbar gemacht (hier 11 von 27; im 1. Teil nur 1x). So mancher jüngere selbst gestrickte (vermeintliche) Bairische weist hier – schon von der Länge seiner Teile her – eher atypische Eigenschaften auf!

Der rhythmische Code

Schon beim Betrachten des Notenbilds fallen einem die vielen kleinen schwarzen Noten und Balken auf. Die beigelegte Aufzählung der Häufigkeit der vorkommenden Notenwerte bestätigt dann vollends das

ganz grasse Überwiegen der kleinen Notenwerte: In Summe wird der rhythmische Ablauf zu 38 % mit Sechzehntelwerten, zu 47 % mit Achtelwerten und zu 15 % mit Viertelwerten bestritten. Ganz auffällig und typisch: der Totalausfall der Halben Noten – Null-Komma-Josef! Die Halben sind offensichtlich mit dem Bairisch-Rhythmus „nicht kompatibel“! Beim Boarischen muss es nicht nur im Blut der Tänzer, sondern auch in den Tönen der Musikanten „so richtig wurln“, wie mir einmal der 94-jährige Erz-musikant und Kapellmeister Franz Frühwirth aus Schönau i. M. die Besonderheit des „Häpsl“, wie er den Bairischen nannte, erläuterte und dabei in seliger Erinnerung fast „ausflippte“! Auch in dieser Beziehung kann bei vielen neueren „Bairisch“-Kompositionen der gegenteilige Trend beobachtet werden: Durch Übernahme von Charakte-
 >>>

Harmonisches Sigel (Kürzel): Rhythmische Werte: Ambitus:

Schmeesesen-Bairisch (C) 3-3, 7-5, 3-4

19 

Bairisch-Polka (D) 3-6, 5-4, 5-4

20 

Bairisch-Polka (D) 5-5, 7-1, 3-4

21 

Bairisch (E) 7-6, 5-5, 1-6

22 

Digi-digl-Bairisch (G) 5-4, 5-6, 4-7

23 

Dickschädl-Bairisch (G) 5-3, 3-4, 2-4

24 

Polka Bairisch 3 (F) 5-6, 5-6, 3-4

25 

Polka Bairisch 4 (F) 5-3, 5-3, 5-6

26 

Schottisch oder Bairisch (K)

27 

ristika anderer Polkaformen (Böhmisches, Französische, ...) sind sie oft mit großen Notenwerten bis über Halbe hinaus gespickt; das „rhythmische Kleingeld“, das zum „Wurln“ führen soll, wird auf weite Strecken ausschließlich der Begleitung anheim gestellt; den Melodien selbst haftet der typische Bairisch-Charakter gar nicht mehr an.

Der Tonumfang (Ambitus)

Am Ende jeder Zeile sind die Tonumfänge der drei Teile kurz zusammengefasst. Die hohle Note markiert den jeweiligen Grundton des Teils, die beiden anderen die oberen und unteren Grenzwerte. Dabei fällt auf, dass trotz dreier verschiedener Tonarten das Tonmaterial meist etwa aus dem gleichen Höhenbereich stammt – und nicht etwa beim 2. Teil, der ja in der Dominant-Tonart steht, insgesamt auch um eine Quint

höher (oder eine Quart tiefer) liegt. Dies trifft eigentlich nur bei einigen „Ausreißern“ zu (gegen Ende der Liste: 26, 27, 7), einseitig (z.B. nur die untere Grenze betreffend) auch dort und da (4, 5, 8, 11, 14, 24). Sonst liegen die Außenwerte im kleinen Abstand beisammen oder sind überhaupt gleich. Das bedeutet, dass etwa im 2. Teil ein anderer Ausschnitt aus der Skala (oberhalb bezeichnet mit arabischen Ziffern für die jeweiligen Tonleiterstufen) verwendet wird als beim 1. Teil (in dessen Tonart). Besonders signifikant sticht bei den 2. Teilen der beiläufige Bereich 5-5 hervor, was fast immer – no na! – auch mit dem harmonischen °3er-Modell korrespondiert! Wie immer bestätigen die Ausnahmen auch diese „Regel“ (10, 16, 25). Und bei den beiden umgekehrten Fällen (17, 22) – 1. Teil = °3er, 2. Teil = °2er-Modell – liegt der Fall auch ambitusmäßig konträr: 7-1!

NACHBEMERKUNG:

Vielleicht haben diese Betrachtungen dort und da Erstaunen („Was ma si net oiss zsammdengá kann!“) ausgelöst, vielleicht anderswo ein Nach- und Mitdenken. Auf jeden Fall sollen sie der Freude beim Aufspielen zum Tanz keinesfalls im Weg stehen, sondern sie steigern, weil bewusster gespielt wird!