

- Ma* Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 20486. – Faksimile: L. Dittmer, *Madrid 20486*, Brooklyn (1957).
- OxR* Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510 (Texthandschrift). – Vergl. F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, I, Halle 1910 (/2, Hildesheim 1964), S. 323-324 und E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 2), S. 25-28.
- SG 383* St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 383.
- So* Solothurn, Zentralbibliothek, Cod. S 231.
- StV* Paris, Bibliothèque nationale, latin 15139. – Faksimile: E. Thurston, *The Music in the St. Victor Manuscript Paris lat 15139*, Toronto 1959 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Studies and Texts, 5).
- W₁* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 628. – Faksimile: J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, London 1931 (St Andrews University Publications, 30).
- W₂* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 1099. – Faksimile: *Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis-(1206) W₂*, mit einer Einleitung v. L. Dittmer, Brooklyn 1960.
- ZüC 58* Zürich, Zentralbibliothek, Cod. C 58 (olim 275). – Beschrieben bei L. C. Mohlberg, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich, I: Mittelalterliche Handschriften*, Zürich 1951, Nr. 88, S. 31-33 und bei J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, S. 111-112, mit weiterer Literatur.

Schein-Polyphonie in instrumentaler Volksmusik

von Christian Ahrens, Berlin

Ernst Kurth hat an einer Vielzahl von Kompositionen, insbesondere von Johann Sebastian Bach, aufgezeigt, daß in einer realiter einstimmigen Musik eine Form von Polyphonie latent vorhanden sein kann, die „. . . das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hörer anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklängen gelangt“¹. Kompositionsverfahren, deren Ziel es ist, den Verlauf von Melodielinien so zu gestalten, daß sich der Klangeindruck einer (Schein-) Polyphonie ergibt, sind in der abendländischen Kunstmusik bis in die Moderne nachzuweisen.

In der Volksmusik Europas und anderer Erdteile können ähnliche Techniken beobachtet werden. Es erscheint daher notwendig, neben der realen Mehrstimmigkeit auch das Phänomen der latenten, der „linearen Polyphonie“ (wie wir in Anlehnung an Ernst Kurth diese Erscheinung nennen wollen) zu betrachten². Das bisher untersuchte Material läßt zwei generalisierende Aussagen zu:

¹ Lit. 11, S. 263.

² Ein ähnlicher Problemkreis, die Frage nach der „linearen Harmonik“, begegnet bei Untersuchungen des alpenländischen Jodlers (Vgl. dazu u. a. Lit. 10, S. 27/28). Wir möchten jedoch klar unterscheiden zwischen einer Technik des sukzessiven Vortrags von Akkordtönen (die vom Ohr zu Akkordfolgen zusammengezogen werden) und der Technik des sukzessiven Ablaufs zweier linearer Melodiezüge, in der die Horizontale sehr stark betont ist. Die meisten Autoren, die das Problem der Mehrstimmigkeit behandeln, beschränken sich auf die Untersuchung der realen Polyphonie. Baines (Lit. 2, S. 81), Brömse (Lit. 6, S. 88) und v. Ficker (Lit. 10, S. 26/27) sprechen das hier zu erörternde Problem direkt an. R. v. Ficker scheint allerdings von der (zu widerlegenden) Vorstellung auszugehen, die lineare Polyphonie entstehe eher unbeabsichtigt, sozusagen als Zufallsprodukt.

1. Die lineare Mehrstimmigkeit scheint vor allem bei Blasinstrumenten Verwendung zu finden. Eine Erklärung hierfür dürfte darin liegen, daß in den für unsere Untersuchungen relevanten Kulturen die Chordophone mehrsaitig bezogen sind und damit eine Vielzahl von Möglichkeiten zur realen Polyphonie eröffnen. Der Spieler braucht daher nicht unbedingt auf Techniken zurückzugreifen, die eine echte Mehrstimmigkeit quasi „imitieren“ sollen. Die wenigen melodiefähigen Idiophone können ebenfalls mehrstimmig gespielt werden, wenn auch die Musiker, aufgrund der technischen Gegebenheiten, starken Einschränkungen unterliegen.

2. Es ist klar, daß die bei Blasinstrumenten verwendeten Techniken in erster Linie von den spieltechnischen Möglichkeiten des betreffenden Instruments abhängen und insoweit als Instrument-spezifisch angesehen werden müssen. Da Aerophone, insbesondere solche mit Rohrblatt, von der Technik her weit größeren Beschränkungen unterworfen sind als Chordophone, kann für die Art der linearen Polyphonie weniger eine bestimmte, allein in der Vorstellung des Spielers wurzelnde musikalische Intention, als vielmehr ein gewisser, aus den spieltechnischen Gegebenheiten des Instruments resultierender Zwang maßgebend sein.

Im folgenden sollen zwei verschiedene Typen linearer Polyphonie an Beispielen erläutert werden:

1. Imitation eines Bordunes. Dieser „Bordun“ kann
 - a gleichbleibend,
 - b wechselnd sein.

Der „Bordunton“ liegt im allgemeinen entweder direkt im Tonraum der Melodie oder doch verhältnismäßig dicht dabei.

2. Imitation zweier weitgehend selbständiger Stimmen in getrennten Tonräumen.

Der unter eins genannte Typ findet sich vor allem bei mechanisierten und Klarinetten-Instrumenten. Dies erklärt sich daraus, daß Klarinetten aufgrund ihrer akustischen Besonderheiten, mechanisierte Rohrblattinstrumente aufgrund ihrer konstruktionsbedingten Spieltechnik nicht überblasen werden³. Oboen- sowie vor allem Flöteninstrumente (mit Ausnahme einiger Sonderformen, wie etwa der Gefäßflöten) sind dagegen auch zur Ausführung des Typs zwei geeignet.

Der Eindruck eines latent vorhandenen Borduns kann am einfachsten durch die häufige Verwendung von in ihrer Tonhöhe unveränderlichen Vor- und Nachschlägen erzeugt werden. Eine weitere Technik besteht darin, in sehr kurzen Abständen entweder die meisten oder alle Löcher des Instruments gleichzeitig zu verschließen – „Bordun“ im unteren Tonraum – oder einen der zuoberst liegenden Finger (wenn ein Daumenloch vorhanden ist, übernimmt der Daumen meist diese Funktion) blitzartig abzuheben, so daß der „Bordun“ im oberen Tonraum liegt⁴.

³ Da originäre Klarinetten in der Volksmusik keine Klappen besitzen, ohne diese aber der Tonraum zwischen Grund- und erstem ansprechendem (d. i. der zweite) Oberton nicht lückenlos ausgefüllt werden kann, ist ein Überblasen, wenn es überhaupt möglich ist, musikalisch nicht von großem Nutzen.

⁴ Beschreibungen der letztgenannten Techniken sowie entsprechende Beispiele geben u. a.: Lit. 2 (S. 76, Bsp. 7 und S. 82, Bsp. 9), Lit. 4 (S. 20/21, Bsp. 548, 570, 578), Lit. 7 (S. 183) und Lit. 13 (S. 92, Bsp. 19).

Bsp. 1a

Sammlung Bose: Finnland, Karelien 1936. Signatur La 1509 (Transkription Verf.).

$\text{♩} = 128 - 138$ 1
rhythm. frei Tempo giusto

The musical score consists of 12 staves of music in G major. The first staff is marked 'rhythm. frei' and '1'. The tempo changes to 'Tempo giusto' for the remaining staves. The music is polyphonic, with each staff representing a different voice. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some staves have a '2' above them, indicating a second ending or a specific measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Über die Zahl der Grifflöcher der hier gespielten Schilfklarinette gibt es keine Angaben, doch wird in den beiden vorliegenden Aufnahmen die Sexte nicht überschritten, so daß von fünf Löchern ausgegangen werden kann. Der „Bordunton“ ist *fis'*, tiefster Ton des Instruments. Er tritt als Vor- und Nachschlag auf, wird aber rhythmisch auch direkt in den Melodieablauf integriert (vgl. z. Bsp. Takte 2, 5, 6, 7). Das verhältnismäßig hohe Tempo ($\text{♩} = 516$) trägt mit dazu bei, daß spätestens jede Sekunde, meist sogar alle 0,5 Sekunden der „Bordunton“ kurz erklingt und daher vom Hörer mühelos in der Zwischenzeit ergänzt wird. Daß es sich bei dieser Technik um eine bewußte Konzeption des Spielers handelt, läßt sich daran erkennen, daß er in dem zuvor gespielten Stück auf diese Art des „Bordunierens“ verzichtet.

Bsp. 1b

Sammlung Bose: Finnland, Karelien 1936. Signatur La 1509 (Transkription Verf.).

Zwar finden sich auch in diesem Stück Vorschläge, jedoch wechseln sie in ihrer Tonhöhe und stellen den Normalfall des Verschleifens beim Übergang von einem Ton zum nächsten dar. Die Besonderheit des Typs eins liegt aber gerade darin, daß der Vorschlagston in deutlichem Abstand zum jeweiligen rhythmischen Hauptton steht und immer in einer Richtung erreicht wird – von oben, wenn es sich um den Tiefstton, von unten wenn es sich um den Spitzenton handelt. Im Unterschied zu den vorangehenden Beispielen erkennen wir im folgenden zwei verschiedene „Borduntöne“, die über der Melodie liegen⁵.

⁵ Wir gehen von zwei getrennten, wenn auch sehr eng beieinander liegenden „Borduntönen“ aus (*f'* und *ges'*).

Bsp. 2

Sammlung Reinhard: Türkei 1963. Signatur R 1103 (Transkription Verf.).

A3 ♩ = 200

Türkei

B3 ♩ = 246

Das erstaunlich hohe Tempo (A: ♩ = 800, B: ♩ = 984) führt dazu, daß das Ohr die Einzeltöne zu einem Bordun ergänzt, obwohl ihr Abstand untereinander vom visuellen Eindruck her verhältnismäßig groß erscheint.

Die Imitation zweier selbständiger, auch räumlich getrennter Stimmen (Typ zwei) zeigen die nächsten Stücke⁶.

⁶ Dem Plattenkommentar ist nicht zu entnehmen, welcher Instrumententyp gespielt wird. Sicher ist nur, daß es sich um ein oktavierendes Instrument handelt, daher scheidet eine Klarinette aus. Der Klangeindruck, der ebenfalls keine absolute Klarheit verschaffen kann, spricht eher für eine Flöte als eine Oboe, zumal gelegentlich der Ton in der Grundlage gleichzeitig mit seiner oberen Oktave erklingt – eine akustische Erscheinung, die bei Flöten häufiger zu bemerken ist.

Bsp. 3a

Schallplatte: Anthology of Portuguese Music II, Algarve. (Ethnic Folkways Library, FE 4538 C/D), S. 1, Cut 3 (Transkription Verf.).



(1. Str. ohne Einleitung)



Die beiden Melodieebenen liegen eine Quarte bis Sexte auseinander, der Gesamtumfang beträgt eine kleine Dezime. Beide Stimmen sind, zumindest im „Zusammenklang“, rhythmisch unterschiedlich strukturiert und werden überdies durch starke Akzentuierung der oberen voneinander abgesetzt. Der akustische Eindruck ist:

Bsp. 3b

Schallplatte: Anthology of Portuguese Music II, Algarve. (Ethnic Folkways Library, FE 4538 C/D), S. 1, Cut 3 (Transkription Verf.).



Es fällt auf, daß beide Typen der linearen Polyphonie auch bei solchen Aerophonen Verwendung finden, die von der Konstruktion her bereits die Möglichkeit zur Ausführung realer Mehrstimmigkeit bieten: einerseits Instrumente mit einer oder mehreren Bordunröhren – hierzu zählen vor allem bestimmte Dudelsacktypen –, andererseits gedoppelte Instrumente mit verschoben symmetrischer Lochdeckung (bei der die Hände zwar symmetrisch korrespondierend geführt werden, jedoch die Skalen der beiden Röhren um ein konstantes Intervall gegeneinander verschoben sind) – so einige Doppelflöten des Balkans⁷.

⁷ Baines teilt nur den (nach Kuba zitierten) Beginn des Stückes mit, dementsprechend können die Aussagen nur für die angeführten Takte gelten. Die originale Besetzung umfaßt neben dem Dudelsack noch clarinet und husla. Ein ähnliches Beispiel findet sich bei Brömse (Lit. 6, S. 86).

Bsp. 4

Lit. 2, S. 82, Ex. 9.

Polka

Böhmen

The image shows a musical score for a Polka in Bohemia. It consists of four systems of music, each with a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The melody in the treble staff is a simple, rhythmic pattern. The bass staff features a drone note (h') on the lowest line, which is sustained throughout the piece. The score is labeled 'Polka' and 'Böhmen'.

Das *h'*, eine Terz unter dem Tiefstton der Melodie in diesem Stück liegend, wird als Schein-Bordun eingesetzt. Mit dem realen Bordunton ergibt sich, wie auch im folgenden Beispiel, eine Duodezime. Zum Klangeindruck des Stückes sagt Baines, das *h'* „... is so constantly employed that its sound persists in the ear as a dominant drone“⁸.

⁸ Lit. 2, S. 81.

Die angeführten Beispiele lassen übereinstimmend erkennen, daß der reale Bordunton weit außerhalb des Melodieraumes liegt und weisen auf ein entwickeltes Distanzbewußtsein bei Spielern und Zuhörern hin⁹. Die Imitation eines weiteren, jedoch innerhalb des Tonraumes der Melodie liegenden Borduns läßt demgegenüber die Tendenz erkennen, Melodie und Bordun enger zusammenzuführen, d. h. die Distanz zu überbrücken und damit die von der Konstruktion des Instruments her gegebene Trennung in gewissem Sinne wieder aufzuheben. Da die Entwicklung, die zur Verlängerung der Bordunröhre und damit zum Auseinanderwachsen der beiden Ebenen führte, sich zweifellos erst in jüngerer Zeit vollzog, andererseits die Technik des Schein-Borduns vor allem auch bei solchen Instrumenten Verwendung findet, die den zweifellos älteren, technisch einfacheren Entwicklungsstand repräsentieren, kann diese Technik als eine alte, aus der Zeit vor dieser bautechnischen Erweiterung datierende Spielweise angesehen werden. Wir hätten demnach hier einen interessanten Beleg dafür, daß sich Spielpraktiken bestimmter Instrumente auch dann noch behaupten, wenn sich die musikalischen Gegebenheiten (zum Teil sehr wesentlich) verändern. Zugleich ist diese Erscheinung ein Hinweis darauf, daß die heute anzutreffende, auf der Trennung von Melodie- und Bordunebene beruhende Form der Mehrstimmigkeit auch von den Spielern selbst nicht als die ausschließliche angesehen wird.

Den Typ zwei der linearen Polyphonie erkennen wir in einem von Brömse mitgeteilten Stück aus Bosnien.

Bsp. 5a

Lit. 6, S. 44.

Povratuška. ♩ = MM 116

rechte Pfeife

Skala

linke Pfeife

⁹ Vgl. Lit. 5, S. 175.

Auch in diesem Stück tritt zur realen Zweistimmigkeit (Sekundparallelen) noch eine lineare hinzu¹⁰. Im Takt 10 läuft in der unteren Ebene der Oberstimme das Hauptmotiv (Takt 2) notengetreu, lediglich rhythmisch vereinfacht, ab, während es in der oberen Ebene in einer „Verkürzung“ erscheint. (Gleiches gilt für die konsequent parallel geführte Unterstimme.)

Bsp. 5b

Lit. 6, S. 44.

Abschließend sei noch ein Stück aus Sambia zitiert, das beide Typen der linearen Polyphonie vereint und in dem darüber hinaus noch das Mittel der Akkordzerlegung Verwendung findet. Dies ist umso erstaunlicher, als das Instrument (ein Zupfidiophon vom Typ der afrikanischen „Klimper“-zanza) nur über insgesamt acht Töne im Rahmen einer Oktave verfügt.

¹⁰ Dies könnte als Beleg für die Vermutung Brömses angesehen werden, daß für die Spieler die beiden parallelen Stimmen „... zu einer einheitlichen Gestalt (verschmelzen), nämlich zu dem komplexen Klang der gleichmäßig fortschwirrenden Sekunde.“ (Lit. 6, S. 101), daß also die Sekundparallelen gar nicht als eigentliche Mehrstimmigkeit angesehen werden.

Bsp. 6 Lit. 9, S. 107 / 108.

Sambia

Fig. I

Fig. II

Fig. III

Fig. IV

a b

cadential repetition link

b a

b cadential

repetition link b

cadential repetition link b

a

b Fig. V

Das Beispiel beginnt mit einer Folge von Quartparallelen, zwischen die als Schein-Bordun das c'' geschoben ist. Auch in den weiteren Varianten des Grundmotivs fügt der Spieler diesen Ton immer wieder in den Melodieablauf ein, während gleichzeitig der Quartklang aufgelöst und in die Horizontale verlegt wird (vgl. Notenbeispiel 5 a + b). Da die beiden Melodieebenen sich nur in einem Ton überschneiden (unterer Tonraum $c'-g'$, oberer $g'-c''$), kann man von zwei getrennten Stimmen sprechen, deren Einzeltöne zwar nacheinander verlaufen und unseren Typ zwei repräsentieren. Daß es sich auch hier um eine vom Spieler bewußt eingesetzte Technik handelt, geht aus der Gesamtanlage des Stückes eindeutig hervor¹¹.

Unser Ziel war es aufzuzeigen, daß es auch in der Volksmusik neben der realen eine Schein-Polyphonie gibt, die, linear konzipiert, dem Hörer in einstimmiger Musik den Eindruck von Mehrstimmigkeit vermittelt, in real mehrstimmiger Musik die Polyphonie ergänzt und teilweise modifiziert. Daß diese Erscheinung bisher wenig beachtet und meist nur am Rande behandelt worden ist, mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß der Notentext gerade in Bezug auf dieses Problem eine stark eingeschränkte Aussagekraft besitzt und im Grunde allein die Klangquelle einen vollkommenen Eindruck von dieser Art der Polyphonie vermitteln kann. Erst die Bearbeitung eines umfangreichen Klangmaterials wird daher darüber Auskunft geben können, in welchen Kulturen wir lineare Polyphonie antreffen und welches ggf. ihre Beziehungen zur dort gebräuchlichen Mehrstimmigkeit sind.

¹¹ Unklar bleibt allerdings, ob und inwieweit fremde musikalische Einflüsse wirksam gewesen sind.

Literaturverzeichnis:

- Lit. 1 Christian Ahrens, *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemence und tulum*, München 1970.
- Lit. 2 Anthony Baines, *Bagpipes*, Oxford 1960.
- Lit. 3 Dénes v. Bartha, *Die avarische Doppelschalmee von Jánoshida*, Budapest 1934.
- Lit. 4 Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Vol. I: Instrumental Music, Den Haag 1967.
- Lit. 5 Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966.
- Lit. 6 Peter Brömse, *Flöten, Schalmeeien und Sackpfeifen Südslawiens*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1937.
- Lit. 7 Francis Collinson, *The Traditional and National Music of Scotland*, London 1966.
- Lit. 8 Marjorie Davidson, *A Lunda Kalendi*, in: *African Music*, Vol. 3, Nr. 2, 1963 (S. 15-16).
- Lit. 9 Marjorie Davidson, *The Music of a Lunda Kalendi*, in: *African Music*, Vol. 3, Nr. 3, 1964 (S. 107-108).
- Lit. 10 Rudolf v. Ficker, *Primäre Klangformen*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1929 (S. 21-34).
- Lit. 11 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 2. Auflage, Berlin 1922.
- Lit. 12 Ladislav Leng, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967.
- Lit. 13 Bálint Sarosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* (Handbuch der europäischen Volksinstrumente, Bd. 1), Leipzig o. J.
- Lit. 14 Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2., erweiterte Auflage, Tutzing 1969.
- Lit. 15 K. Wertkow / G. Blagodatow / E. Jasowickaja, *Atlas musikalnich instrumentow narodow SSSR* (Atlas der Musikinstrumente der Völker der UdSSR), Moskau 1963.