

Kontinuostimmen.

Ein Beitrag zur Typologie volksmusikalischer Mehrstimmigkeit in Österreich

Von Hermann Fritz, Wien

Wir finden im Volksgesang sehr verschiedene Arten von Mehrstimmigkeit. Welche Art von Mehrstimmigkeit von den Sängern jeweils realisiert wird, hängt einerseits von der Melodie ab, verschiedene Melodietypen legen verschiedene Arten von Mehrstimmigkeit nahe. Andererseits orientieren sich die Sänger an unterschiedlichen regionalen Gepflogenheiten, die sie als Hörgewohnheit und Singpraxis verinnerlicht haben. Die verschiedenen Arten von Mehrstimmigkeit unterscheiden sich nicht nur durch die Anzahl der zugesungenen Stimmen, sondern vor allem durch deren Stimmführung.

Je nach Stimmführung der zugesungenen Stimmen lassen sich die verschiedenen Arten von Mehrstimmigkeit in drei große Gruppen einteilen: So kann sich eine zugesungene Stimme mit der Melodie parallel mitbewegen (paralleler Überschlag, parallele Unterstimme, austerzende Überstimme). Sie kann sich zur Melodie in gegenläufiger Bewegung verhalten, wie es bei Jodlern oft vorkommt. Sie kann drittens als Kontinuostimme aus einem begrenzten Tonvorrat heraus die Melodie harmonisch ausdeuten, dabei orientiert sie sich vor allem am Baß als harmonischem Fundament (wobei es gleichgültig ist, ob der Baß auch realisiert wird, oder nicht). Mit der zuletzt genannten Art von Mehrstimmigkeit, der Kontinuopraxis, will ich mich im folgenden auseinandersetzen.

Als Quellen benütze ich Standardsammlungen, wie die von Anton *Anderlub*, *Gartner* — *Geutebrück*, Karl *Liebleitner*, Hans *Commenda*, Alfred *Quellmalz*, sowie Transkriptionen von Schallplatten und Tonaufnahmen aus dem Österreichischen Volksliedarchiv in Wien. Vier- und fünfstimmige Volkssätze sind in den Quellen spärlich zu finden, lassen aber doch einige Schlüsse auf die Gesetzmäßigkeiten der Kontinuopraxis zu. Für wertvolle Informationen danke ich Gerlinde *Haid*, Hermann *Derschmidt*, Volker *Derschmidt*, Manfred *Tischitz*, Hans *Pleschberger*, Manfred *Schneider* und Karl *Horak*.

Während die verschiedensten Arten von paralleler Mehrstimmigkeit überall in Österreich anzutreffen sind, findet sich ausgeprägte Kontinuopraxis nur in einigen Ländern, hauptsächlich in Kärnten, Oberösterreich und Tirol. Die Kontinuopraktiken in diesen drei Ländern unterscheiden sich wesentlich voneinander. Daher werde ich sie zunächst einzeln betrachten.

1. Kontinuopraxis in Kärnten

In der Kärntner Kontinuopraxis sind fünf Stimmen das Maximum, deshalb stelle ich die Analyse fünfstimmiger Volkssätze an den Anfang.

Das Gesamtwerk von Anton *Anderlub* enthält nur zwei fünfstimmige Sätze¹, sie sind der Sammeltätigkeit Karl *Liebleitners* zu verdanken. Ich verwende hier direkt die Aufzeichnungen *Liebleitners*² (Notenbeispiele 1 und 2), da in der *Anderlub*-Sammlung

von Liebleitner fehlerhaft abgeschrieben wurde. Das dritte Notenbeispiel ist der schon von Franz Eibner besprochene, von Thomas Koschat aufgezeichnete Volkssatz³.

sehr feierlich. *Wärm der Küasslufu hülzt.* . . .

Vorsänger

Chor p.

Wärm der Küasslufu hülzt auf un firshtanen Öß, so Liew,
 Küasslufu hülzt auf un firshtanen Öß, so Liew,
 küß dir di Dignit nit nafu, wienuß u firshtanen Öß, so Liew!
 küß dir di Dignit nit nafu, wienuß u firshtanen Öß, so Liew!

Notenbeispiel 1. Anmerkung Liebleitners: „Vorgesungen von Frau Rosa Kleß, Landesgerichtsrätin. Reifnitz im Juli 1897. Die vierstimmige Begleitung hörte ich von Arbeitern des Arsenal, größtenteils Ferlacher, in einem Gasthaus des 4. Bezirkes von Wien.“ Sammlung Liebleitner ÖVLA Kärnten I/370.

mäßig langsam *Du mai lieber Liew!*

ein Körn

Lyri ni ni i, u Du mai lieber Liew, Lyri ni ni i, firshtanen mir mai Wärm
 Das Wärmespiran u Du mai lieber Liew, firshtanen mir mai Wärm

zim! Jvo i vi i, füll mirs auf u yabru, Jvo i vi i, sing pfuiw mirs zim!
 zim! füll mirs auf u yabru, sing pfuiw mirs zim!

Notenbeispiel 2. St. Veit a. d. Glan 1906. Vorgesungen von Georg Rainer, dem „Zitherschorsch“, der es aus dem Gurktal heimgebracht hat. Sammlung Karl Liebleitner, ÖVLA Kärnten III/454.

Ruhig.

Überschlagstimme (Text wie Vorsänger.)
 Quint (Text wie Vorsänger.)
 Vorsängerstimme f *Kält, kält und kält kält geht der Lurn - sel - der* mf
 Tiefe Quint (Text wie Vorsänger.)
 Bass (Text wie Vorsänger.)

Wind und kält und kält, kält is mei D'ra, wann er kimmt.

Notenbeispiel 3. Aufzeichnung Thomas Koschat, in: Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Band Kärnten und Krain, Wien 1891, S. 174.

Der Vergleich zeigt, daß in allen drei Beispielen derselbe Typus von Mehrstimmigkeit vorliegt: Zur Melodie tritt ein Baß dazu und drei weitere Stimmen, die nicht bzw. nicht immer mit der Melodie parallel gehen, meist denselben Rhythmus wie der Baß haben und mit zwei bis vier verschiedenen Tönen das Auslangen finden. Diese drei Stimmen haben in Kärnten eigene Namen: tiefe oder untere „Quint“, „Quint“ bzw. hohe oder obere „Quint“, und „Überschlag“.

Franz *Eibner* schreibt über den von *Koschat* aufgezeichneten Satz (Nb 3), daß „die tiefe und hohe ‚Quint‘ als Kontinuostimmen zum Baß hinzutreten, um dem Satz harmonische Fülle zu geben“⁴. Er gebraucht hier erstmals die Begriffe „Kontinuostimme“ und „Kontinuosatz“ für diese Singpraxis und begründet das damit, daß die hohe und tiefe „Quint“ dieselbe Aufgabe erfüllen, wie der Continuo in der Barockmusik. Der Kontinuosatz besteht aus dem Baß und den Kontinuostimmen. Er tritt oft an Lautstärke hinter die Melodie zurück (siehe die Anmerkungen der Aufzeichner in Nb 1 „Chor p“ und in Nb 3 Vorsängerstimme „f“ und die anderen Stimmen „mf“).

Ich werde nun aus den Notenbeispielen einige Gesetzmäßigkeiten der Stimmführung von Kontinuostimmen herausdestillieren. Das hervorstechendste Merkmal ist ihr begrenzter Tonvorrat, siehe Nb 4:

Baß	„tiefe Quint“	„hohe Quint“	Überschlag
-----	---------------	--------------	------------

Durchgang,
Wechselnote

Notenbeispiel 4. Tonvorrat der Kontinuostimmen und Zuordnung zu den harmonischen Hauptstufen.

Die römischen Ziffern in Nb 4 geben die Harmonistufen an, für die die einzelnen Töne einer Kontinuostimme verwendet werden. Die in Klammer gesetzten Töne kommen seltener vor. Auch der nicht so selten vorkommende Wechselbaß der V. Stufe wurde in Klammer gesetzt, weil er nie selbständig erscheint, sondern immer im Zusammenhang mit dem Grundtonbaß von V (siehe Nb 1 und 2). Bei der Erstellung dieser Tabelle wurden auch die von *Gartner* – *Geutebrück* und von *Anderluh* veröffentlichten zwei- bis vierstimmigen Volkssätze berücksichtigt, deren Satzweise die Kontinuopraxis ist.

Franz *Eibner* hat in seiner Untersuchung nur die hohe und tiefe „Quint“ als Kontinuostimmen bezeichnet⁴, ich zähle jedoch auch den Überschlag dazu, wenn er wie in Nb 1 und Nb 2 sich rhythmisch und harmonisch am Baß orientiert und sich auf nur 2 Töne beschränkt: die Terz und die Quart. Auch der Überschlag in Nb 3 ist zeitweise eine Terz-Quart-Kontinuostimme, nämlich in Takt 3 und 4, 7 und 8. Jedoch in Takt 1 und 2, 5 und 6 verhält sich dieser Überschlag wie eine parallele Überstimme (siehe auch Nb 5). Anscheinend verläßt er hier deshalb seinen Continuo-Tonvorrat von Terz und Quart, weil er sonst mit der Vorsängerstimme in den Einklang fallen würde.

Vorsängerstimme
parallele Überstimme

Notenbeispiel 5. Kontinuosatz von Notenbeispiel 3.

Dieser Funktionswechsel zwischen Kontinuostimme und parallelem Mitgehen mit der Melodie ist bei Überschlägen in Kärnten häufig anzutreffen. Für meine Untersuchung besteht nun die Notwendigkeit, begrifflich genau zu unterscheiden. Deshalb werde ich jede Stimme, die zeitweise Kontinuostimme ist und zeitweise ihren begrenzten Kontinuo-Tonvorrat aus irgendeinem Grund verläßt, eine auf der Basis einer Kontinuostimme aufgebaute Stimme nennen! In Kärnten sind die Überschläge häufig auf der Basis einer Terz-Quart-Kontinuostimme aufgebaut (Nb 3 und Nb 8). In seltenen Fällen wird der Tonvorrat einer hohen „Quint“ zur Basis für einen Überschlag: siehe Nb 6 und den ersten Überschlag in Nb 7!

Notenbeispiel 6. Rennweg, Aufzeichnung Hans Pleschberger nach Wildsängern südlich des Katschberges.

Notenbeispiel 4 zeigt, daß zur vollständigen Darstellung der Drei- und Vierklänge von Tonika, Dominante und Subdominante der Baß und die drei Kontinuostimmen vollkommen ausreichen (daß im Subdominantklang die Terz im Tonvorrat der hohen „Quint“ fehlt, ist wahrscheinlich nur darauf zurückzuführen, daß das mir zugängliche Quellenmaterial an drei- und vierstimmigen Kontinuosätzen nicht sehr groß war, und daß die Subdominante überhaupt seltener vorkommt). Die Hinzufügung einer weiteren Kontinuostimme, einer sechsten Stimme, könnte zur Darstellung der Harmonien nichts mehr beitragen. Die Fünfstimmigkeit ist also nicht zufällig das Maximum in dieser Singpraxis.

Auf Grund des begrenzten Tonvorrats bleibt einer Kontinuostimme zu jeder harmonischen Hauptstufe die Auswahl von höchstens zwei Tönen (siehe Nb 4), was die Beweglichkeit ihrer Stimmführung von vornherein stark einschränkt. Parallelbewegung zur Melodie ist in dieser Singpraxis eher die Ausnahme als die Regel. Unter den drei Kontinuostimmen gibt es eine Rollenverteilung, die festlegt, welche Stimme für welche Drei- oder Vierklangstöne zuständig ist. Für die Terz auf dem Dominantbaß ist z. B. ausschließlich die hohe „Quint“ zuständig. Diese Rollenverteilung und die Begrenzung der Tonvorräte bedingen einander. Nb 4 zeigt, daß für die Terz nur der Überschlag zuständig ist, während die tiefe „Quint“ in ihrem Tonvorrat die Terz ausspart. Ebenso fällt die Dominantsept ausschließlich dem Überschlag zu, die tiefe „Quint“ verwendet den gleichen Ton (eine Oktave tiefer) nur in der Funktion IV. Daß Terz und Dominant-

sept nicht zufällig in die oberste Kontinuostimme gelegt sind, werde ich später zeigen, wenn ich den Zusammenhang von Kontinuopraxis und Obertonreihe studiere.

2. Kärnten. Hierarchie der Kontinuostimmen, verschiedene Spielarten der Kontinuopraxis, weitere Gesetzmäßigkeiten der Stimmführung.

Findet die parallele Mehrstimmigkeit in der Dreistimmigkeit ihr Maximum (mit Baß Vierstimmigkeit), so ist das Maximum in der Kontinuopraxis mit der Fünfstimmigkeit erreicht. Deshalb ist die Existenz von Fünfstimmigkeit in einer Landschaft immer als Indiz für die Existenz von Kontinuopraxis zu werten.

Nicht immer aber erreicht Kontinuopraxis das Maximum Fünfstimmigkeit. Das Sammelwerk von *Anderlub* enthält weit mehr zwei-, drei- und vierstimmige Volkssätze in Kontinuopraxis. Die zweistimmigen bestehen aus Melodie und Überschlag, die dreistimmigen aus Melodie, Überschlag und einer hohen „Quint“. Die vierstimmigen nehmen noch den Baß dazu, die fünfstimmigen zuletzt die tiefe „Quint“.

Koschat und *Pommer* geben die Reihenfolge allerdings anders an und setzen den Baß bereits an die 3. Stelle nach Melodie und Überschlag, und dann erst die beiden „Quinten“⁴⁵. Diese von *Koschat* angegebene Reihenfolge halte ich aus mehreren Gründen für die zutreffendere: Erstens ist ja der Baß die harmonische Basis für die Kontinuostimmen, zweitens erweist sich *Koschat* als guter Beschreiber der Kärntner Kontinuopraxis, wie ich noch zeigen werde, und drittens haben Volksliedaufzeichner häufig den Baß weggelassen (ich kenne diese Unart aus meiner eigenen Praxis als Volksliedaufzeichner. Vgl. auch die Aufzeichnung *Walter Hensels* mit der von ihm beigefügten Fußnote, Nb 7).

7. Altes Tagelied.¹⁾

(Aus Kärnten.)

Begleitstimmen.

1. Hät schon ans g'schlägn, hät schon jwa g'schlägn, Schlägt schon drei und oie re.
 2. Hät schon is . ge . lat²⁾ au . fe, Sing an schon di Schwät man.

1. Werst müal in auf steah, werst müal in ham geh, Pfiat di Got, mei fla . we!
 2. Soll schon länglt da . ham sei nan, pin no auf der Al . man.

1) Das Lied kann auch fünfstimmig gesungen werden, indem eine Baßstimme noch abwechselnd als Grundtöne c und g singt,

eine andere durchgehends g (logen. „falsche Quinte“) also:

Notenbeispiel 7. Gesungen vom Schuster *Dammberger* in Sörg (Kärnten), Aufzeichnung Jul. *Janiczek* (= *Walter Hensel*), Deutsche Liedlein aus Österreich, Leipzig 1913.

Wenn nun ein vielstimmiger Satz tatsächlich so zustande gekommen ist, daß einzelne Stimmen in einer bestimmten Reihenfolge zum Satz dazutreten, dann müßte man sie

beeinträchtigen. Erstaunlicherweise ist das aber nicht bei allen Kärntner Volkssätzen möglich. Versucht man z. B. Notenbeispiel 1 auf eine einfache Überschlags-Zweistimmigkeit zu reduzieren, so erhält man für alpenländischen Gesang ganz unübliche Ergebnisse: Der Terz-Quart-Überschlag liegt meist über eine Oktav über der Melodie, aber auch die hohe „Quint“ befriedigt nicht als Überschlag. Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich beim Versuch, den Satz Nb 2 auf Überschlagszweistimmigkeit zu reduzieren. Der von *Koschat* aufgezeichnete Satz Nb 3 hingegen ist ohne Probleme reduzierbar, und zwar genau in der umgekehrten wie der von *Koschat* selbst angegebenen Reihenfolge. Dasselbe gilt auch für Nb 8.

Fänget schuan der Fruahling ân

Ruhig fließend $\text{♩} = 60$

1. Fän - get schuan der Fruah - ling ân. Und dá hört man

schuan dá Vö - ge - lan - ge - sâng, á - ber

ál - les fângg zu grua - nen ân.

Notenbeispiel 8. Aufzeichnung Dr. Robert Geutebrück in Techendorf am Weißensee 1926, in: A. Anderlub, Kärntens Volksliedschatz I/4/444.

Es gibt also zwei Spielarten der Kärntner Kontinuopraxis: Die eine ist aus der Überschlagszweistimmigkeit entwickelt, wobei der Überschlag auf der Basis der Terz-Quart-Bewegung aufgebaut ist und die Melodie auf dem oberen Grundton endet, im Terzabstand zum Überschlag. Diese Satzart scheint mir die ursprünglichere zu sein. Die zweite Satzart hingegen, wo die Melodie auf dem unteren Grundton endet im Dezimabstand zum Terz-Quart-Überschlag, dürfte eine Weiterentwicklung sein, da sie die Fünfstimmigkeit nicht mehr schrittweise von der Überschlagszweistimmigkeit her entwickelt, sondern die voll entfaltete fünfstimmige Praxis bereits voraussetzt. (Diese Schlußfolgerung setzt allerdings voraus, daß sich die Kärntner Kontinuopraxis

als erwiesen gelten kann, da für die Zeit vor dem 19. Jhdt. keine Quellen vorliegen.)

Eine dritte Spielart von Kontinuopraxis zeigt Nb 7. Hier endet die Melodie zwar auf dem unteren Grundton, der Satz läßt sich dennoch auf Überschlagszweistimmigkeit reduzieren. In dieser Satzart ist der Überschlag auf der Basis einer hohen „Quint“ gebildet, indem der Tonvorrat der hohen „Quint“ nach oben und unten erweitert wird. Die Reihenfolge der dazutretenden Stimmen ist hier anders, als die von *Koschat* angegebene.

Ich will nun einige zwei- bis vierstimmige Kärntner Volkssätze in diese Untersuchung miteinbeziehen, um weitere Gesetzmäßigkeiten der Kontinuopraxis zu entdecken. Bei allen Sätzen, die mehr als zwei Stimmen haben, fällt auf, daß die Sänger nach einer möglichst lückenlosen Darstellung der Drei- und Vierklänge trachten. Die in der Hierarchie nächstfolgende Stimme füllt dabei noch bestehende Lücken im Drei- und Vierklang aus. Diese Aufgabe fällt vor allem der hohen und tiefen „Quint“ zu. Im vier- und fünfstimmigen Satz ergibt sich außerdem die Notwendigkeit der Tonverdopplung (im Einklang oder in der Oktav). Am weitaus häufigsten verdoppeln die Sänger die Baßtöne, also die Grundtöne der I., IV. und V. Stufe. Der Verdopplung aller anderen Töne im jeweiligen Drei- oder Vierklang weichen die beiden „Quinten“ oft aus, insbesondere auf betonter Zeit. Diese beiden Regeln, nämlich das Ergänzen von im Drei- oder Vierklang fehlenden Tönen und die Bevorzugung der Baßverdopplung vor anderen Tonverdopplungen, bestimmen die Bewegungen der hohen und tiefen „Quint“ ganz wesentlich. Im Unterschied zum Überschlagskontinuo haben die beiden „Quinten“ ihre Ausweichmöglichkeit innerhalb ihres Tonvorrats (Hin- und Herpendeln zwischen Baßtonverdopplung und Ergänzung fehlender Harmonietöne: siehe hohe „Quint“ in Nb 8 und in Nb 7 Takt 3; siehe hohe und tiefe „Quint“ in Nb 1 Takt 3). Manchmal erweitert die hohe „Quint“ ihren Tonvorrat nach oben um einen Ton, um einen Vierklangston zu ergänzen (Nb 9 Takt 5, 6 und 7). Diese vom Gang der Melodie ausgelösten Bewegungen der Kontinuostimmen können zu ihr auch in Gegenbewegung stehen, diese wird offenbar durch die Begrenzung der Tonvorräte erzwungen (siehe die hohe und tiefe „Quint“ in Nb 2 Takt 3, 5, 9, 11; die tiefe „Quint“ in Nb 3 Auftakt und Takt 1; die hohe „Quint“ in Nb 9 Takt 1 und 2).

8 Af da Älman steiht a Wettar, äber dunarn tuats net,
steig nar einar bän fenster, äber rumpln terfst net!

8 holdi e-di, hol di e-di, hol di e-di, hol djä!

Notenbeispiel 9. Aufzeichnung Roman Maier, Maltatal 1910. In: Anton Anderluh, Kärntens Volksliedschatz I/1/68 qu.

Übrigens verhält sich die zweite Unterstimme von Nb 9 wie ein um eine Oktav tiefer gelegter Überschlag auf der Basis einer Terz-Quart-Bewegung.

Der Terz-Quart-Überschlag hat keine Ausweichmöglichkeiten in seinem kleinen Kontinuo-Tonvorrat. Er muß diesen verlassen, wenn er Verdopplungen mit der Melodie vermeiden will. Dieser Fall ist dann gegeben, wenn die Melodie die Terz oder Quart (Dominantsept) bringt. Er wird dann oft zur parallelen Überstimme (Nb 3 Takt 1 und 2; Nb 7 im Auftakt wegen der Führung der hohen „Quint“), ebenso, wenn die Hauptstimme die Terz eine Oktave tiefer bringt (Nb 11 Takt 1), oder er weicht in Gegenbewegung durch Stimmkreuzung aus (siehe Nb 8 und Nb 10).

Rubio

1. Und a Schnee-le hät's g'schni-bm, ja, und a Schnee-le schnee - weiß.

und hiaz liab i zwa Dirn - dlan, an ält's und a nei's.

Notenbeispiel 10. Aufzeichnung Robert *Geutebrück*, Gatschach am Weißensee 1926, in: A. *Anderluh*, Kärntens Volksliedschatz I/1/159.

Andererseits finden wir Terz- und Dominantseptverdopplungen durch den Überschlag sehr häufig bei jenem Typus von Fünfstimmigkeit, wo die Melodie auf dem unteren Grundton endet (Nb 1 Takt 1 und 3; Nb 2 Takt 2, 3, 5, 6, 8, 9 und 11; Nb 7 Takt 1).

Viele Kärntner Melodien sind schon von vorherein auf den Terz-Quart-Überschlag hin angelegt, sie bringen Terz und Dominantsept vorwiegend auf unbetonter Zeit oder vermeiden diese Töne überhaupt (Nb 8 und Nb 10: Melodie ohne Terz, Nb 7 und Nb 11: Melodie ohne Quart).

Parallele Quinten, Oktaven und Primen sind in der fünfstimmigen Kontinuopraxis häufig anzutreffen (Nb 1 Takt 2–3, Nb 3 Takt 1 und 2 und Takt 2–3).

Wegen der vielen Stimmkreuzungen der Melodie mit den anderen Stimmen ist es oft schwierig, ja manchmal unmöglich, die aus der parallelen Mehrstimmigkeit stammenden Begriffe „Überstimme“ und „Unterstimme“ auf die Kontinuopraxis zu übertragen (siehe Notenbeispiele 1, 2, 3, 8, 10 und 34). Schon allein deshalb ist es zielführender, die einzelnen Kontinuostimmen durch ihren Tonvorrat zu definieren, und nicht durch die Lage, die sie zur Melodie einnehmen.

3. Kärnten: melodische Qualitäten der Kontinuostimmen

Trotz des kleinen Tonvorrats klingen Kontinuostimmen selten banal oder hölzern. Das darf uns nicht verwundern, denn das musikalische Denken dieser „aus dem Gehör“ singenden Sänger ist immer auch linear, melodisch orientiert. Die Aufgabe, die insbesondere ein „Quint“-Sänger zu bewältigen hat, gleicht der Lösung einer Kontrapunktaufgabe: Wie kann man den Stimmführungsregeln gehorchend zu einer Melodie eine melodisch wie harmonisch befriedigende Gegenstimme finden? Der Unterschied zwischen einem Lehrer des klassischen Tonsatzes und einem Kärntner „Wildsänger“ liegt haupt-

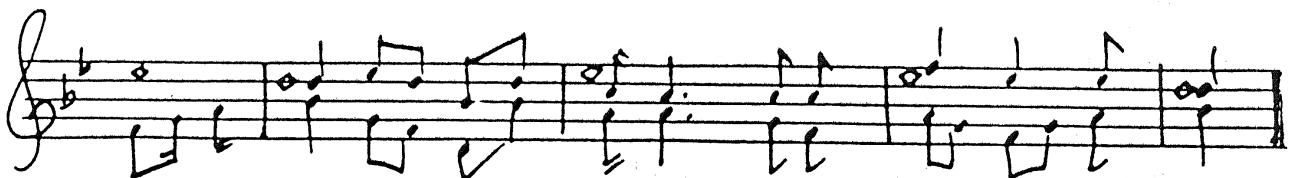
sächlich darin, daß der „Wildsänger“ die in seinem musikalischen Bewußtsein verankerten Regeln nicht verbal oder notenschriftlich formulieren kann. Die Regeln volkshafter Mehrstimmigkeit sind von denen des klassischen Tonsatzes zwar verschieden, aber keineswegs simpel.

Mich interessieren hier die Mittel, deren sich Sänger bedienen, um eine Kontinuostimme melodisch zu gestalten und die Aussage der Vorsängerstimme zu unterstützen.

Die Nebennotenbewegungen des Überschlags Terz — Quart — Terz ist schon die Basis für ein melodisches Ereignis, ebenso die Nebennotenbewegung der hohen „Quint“ Grundton — Leitton — Grundton, sowie der Schritt der tiefen „Quint“ von der Sekund in den Grundton. Diese Nebennotenbewegung wird meist nicht pur gebracht (wie vom Überschlag in Nb 1 und Nb 2), sondern sie wird diminuiert mit einem dritten Ton, oder mit mehreren weiteren Tönen. Diese zusätzlichen Töne mögen innerhalb des Tonvorrats (bei der hohen und tiefen „Quint“) oder außerhalb liegen (beim Terz-Quart-Überschlag). Die von den Sängern verinnerlichteten Stimmführungsregeln sind für sie kein strenges Korsett, sondern eine Anleitung zur Diminution, und sie lassen Möglichkeiten der Stimmführung offen. So kann eine Kontinuostimme die Diminutionen der Melodie im kleinen mitmachen oder auch nicht (Beschleunigung der Bewegung in der Schlußkadenz Takt 3: hohe und tiefe „Quint“ in Nb 1, Überschlag in Nb 10. Beruhigung der Bewegung in der Schlußkadenz Takt 3: siehe Überschlag in Nb 3). Obgleich die Hauptfunktion der Kontinuostimmen die harmonische Interpretation der Melodie ist, verwenden der Überschlag und die hohe „Quint“ mitunter harmoniefremde Töne als Vorhalt, im Durchgang oder als Wechselnote (hohe „Quint“ in Nb 7, a in Takt 1 und 3) als zusätzliches Mittel der Diminution.

Manchmal spielt eine Kontinuostimme noch eine zweite Nebennotenbewegung aus, die aber der oben beschriebenen führenden Nebennotenbewegung meist untergeordnet bleibt (die a-g-Bewegung in der hohen „Quint“ von Nb 7, die d-c-Bewegung in der hohen Quint von Nb 2, die Sekund-Terz-Bewegung im Überschlag von Nb 8).

Manchmal tritt eine Kontinuostimme aus ihrem Tonvorrat heraus, um eine sinnvollere melodische Gestalt zu erlangen, ohne daß ihr von den Stimmführungsregeln diese Erweiterung des Tonvorrats nahegelegt wäre: Der auf der Basis einer hohen „Quint“ aufgebaute Überschlag in Nb 7 diminuiert nicht nur die Nebennotenbewegung c — h — c, sondern auch den Terzfall e — d — c und wird damit melodisch so selbständig, daß man in Zweifel kommen könnte, welche Stimme hier die Hauptstimme ist. Ein weiteres Beispiel dieser Art erhielt ich durch die Mitteilung Hans Pleschbergers am Feldforscherseminar im Mai 1987 (Nb 11). Pleschbergers Gewährsmann, ein alter „Wildsänger“, sang die Vorsängerstimme, einige anwesende jüngere Männer, Mitglieder verschiedener Chöre, sangen dazu spontan den in den eckigen Noten angedeuteten Überschlag, eine nicht diminuierte Kontinuostimme, wie sie es in der Chorpraxis gelernt hatten, Kärntner Volkslieder zu begleiten. Der Gewährsmann war damit nicht zufrieden und sang ihnen darauf den in schwarzen Noten ausgeschriebenen Überschlag vor.

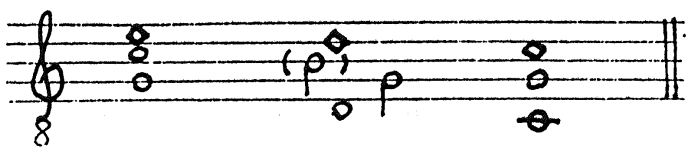


Notenbeispiel 11. Rennweg, Aufzeichnung Hans Pleschberger.

In diesem Überschlag wiegt die untere Nebennote der Terz mindestens so schwer wie die obere. Dasselbe findet sich übrigens auch im Überschlag von Nb 10 und in der 2. Unterstimme von Nb 9 (sie verhält sich wie ein um eine Oktave tiefer gelegter

Überschlag). Auffallend ist, daß alle drei Beispiele aus Oberkärnten stammen. Drei Beispiele sind natürlich zuwenig, um diese Gewichtigkeit der zweiten Melodistufe im Überschlagskontinuo einem Oberkärntner Regionalstil zuzuordnen. Ich kann hier die Frage nur aufwerfen und zu weiteren Forschungen anregen. Vielleicht ist auch in dieser zwei- bis vierstimmigen Kontinuopraxis mit reicher diminuiertem Überschlag der Vorläufer der Quintettpraxis zu suchen, vielleicht ist erst wegen der genaueren Rollenverteilung im Quintettensatz die Bewegungsfreiheit des Überschlags eingeschränkt worden.

In fünfstimmigen Sätzen läßt sich beobachten, daß die hohe und die tiefe „Quint“ den Spannungsverlauf der Melodie im großen mitmachen: in den Viertaktern von Nb 1 und Nb 3 bringen sie erst die hohen, dann die tiefen Töne des Tonvorrats. Der Spannungsverlauf dieser Melodien hängt mit dem immanenten Terzzug zusammen. Die Terz ist Spannung, das Absinken über die Sekund in den Grundton Entspannung. Franz *Eibner* spricht von einem „Axiom melodischer Gestaltung . . . : daß alles Melodische primär fällt.“ Hohe und tiefe Quint begleiten den Terzzug in Nb 1 und 3 folgendermaßen:

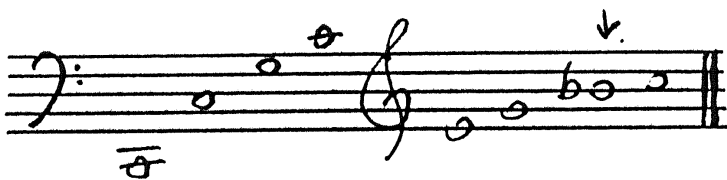


Sie machen so die fallende Bewegung mit. Eine Ausnahme von dieser Regel macht der Schluß (Takt 8) von Nb 1: Hier kommt offenbar das Streben nach möglichst vollem Schlußklang zur Geltung, hohe und tiefe „Quint“ springen entgegen der vorher eingeschlagenen Richtung hinauf in den Schlußton.

Ebenso verhalten sich die beiden „Quinten“ am Schluß von Nb 2. Diese Art von Schluß hängt mit der Satzweise zusammen, wo die Melodie auf dem unteren Grundton endet.

4. Der Zusammenhang des Kontinuosatzes mit der Obertonharmonie

Wenn man die Obertonreihe bis zum 8. Teilton betrachtet (siehe Nb 12), fällt auf, daß die Terz und die Natursept erst in der oberen Region dieser Reihe auftreten als 5. und 7. Teilton, die Oktav und die Quint jedoch schon in der unteren Region (2., 3. und 4. Teilton).



Notenbeispiel 12. Obertonreihe bis zum 8. Teilton.

Der Kärntner Kontinuosatz ist genau nach dieser Ordnung der Obertöne aufgebaut: Jeder Zusammenklang im Kontinuosatz bildet einen Ausschnitt aus der Obertonreihe der Tonika, der Dominante oder der Subdominante (siehe Nb 13). Das legt die Annahme nahe, daß die Sänger von Kontinuostimmen unbewußt ihre Zusammenklänge nach der Obertonreihe ausrichten. Dann wird auch verständlich, warum im Tonvorrat der tiefen „Quint“ die Terz nicht enthalten ist und warum die tiefe „Quint“ nie die Dominantsept bringt, obwohl sie den entsprechenden Ton im Tonvorrat hätte: Die

Orientierung an den Obertonreihen erlaubt es ihr nicht, denn Terz und Dominantsept erscheinen in den Obertonreihen erst eine Oktav höher.

Notenbeispiel 13. Kontinuossätze von Nb 1 und Nb 3 und die Obertonreihen der harmonischen Hauptstufen.

Die Orientierung an den Obertonreihen geht sogar noch weiter: Die oberen und unteren Begrenzungstöne der Tonvorräte sind mit der Obertonreihe der Tonika identisch! So liegt der Tonvorrat des Basses zwischen 1. und 2. Teilton, der der unteren „Quint“ zwischen 2. und 3., der der hohen „Quint“ zwischen 3. und 4., der des Überschlags zwischen 5. und 6. Teilton. Zwischen 4. und 5. Teilton liegt keine Kontinuostimme; dieser Bereich ist anscheinend dem Terzzug der Vorsängerstimme überlassen (wie in Nb 3). Dies ist ein weiterer Hinweis, daß jene Satzart die ursprünglichere ist, bei der die Melodie auf dem oberen Grundton endet.

Die Übereinstimmung der Kärntner Kontinuopraxis mit der Struktur der Obertonreihe ist so vollständig, daß man die Tonvorräte der Kontinuostimmen und die Zuordnung der einzelnen Töne zu den harmonischen Hauptstufen aus der Obertonreihe konstruieren kann, siehe Nb 14: Man nehme die ersten sechs Teiltöne der Tonika-Reihe, lege je zwei benachbarte Teiltöne als untersten und obersten Ton einer Kontinuostimme fest und füge dann dazwischen die Töne aus den Obertonreihen der Dominante und der Subdominante ein bis zum achten Teilton. Den 7. Teilton der Subdominante streiche man weg, weil er in der Tonleiter nicht vorkommt, den 7. Teilton der Dominante lasse man jedoch stehen, er wird als Dominantsept gehört, obgleich er ein kleinwenig zu tief ist. Die so konstruierten Tonvorräte sind nahezu identisch mit den empirisch ermittelten in Nb 5, ebenso die Zuordnung der einzelnen Töne zu den harmonischen Hauptstufen.

Notenbeispiel 14. Konstruktion der Tonvorräte von Baß und Kontinuostimmen aus den Obertonreihen von I, IV und V.

5. Schriftliche Quellen zur Kärntner Kontinuopraxis

Die ersten schriftlichen Quellen zur Kärntner Kontinuopraxis stammen, ebenso wie die ersten notenschriftlichen Aufzeichnungen derselben, aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während Josef *Pommer*⁸ bloß auf die Existenz einer volkshaften fünfstimmigen Singpraxis hinweist, beschreibt Thomas *Koschat* auch den Aufbau und die Stimmführungsgesetzmäßigkeiten dieser Fünfstimmigkeit. *Koschat* ist somit der erste Theoretiker volkshafter Kontinuopraxis.

Es darf jedoch nicht verwundern, daß die Kärntner Kontinuopraxis früher (1889) verbal beschrieben wurde, als etwa die tirolerische (erstmalig durch F. F. *Kohl* 1903⁹) oder die oberösterreichische (durch Hermann *Derschmidt* 1984¹⁰). Denn wie wir am Beispiel Tirol noch sehen werden, treten solche Beschreibungen volkshafter vielstimmiger Singpraktiken immer erst dann auf, wenn ein das Volkslied pflegendes Bürgertum bemüht ist, die bäuerliche Mehrstimmigkeit zu übernehmen und zu „veredeln“. Und diese Übernahme bäuerlicher Mehrstimmigkeit durch die bürgerliche Volksliedpflege setzt in Kärnten schon früher ein als in Tirol (wo sie eigentlich gescheitert ist: Die Tiroler Volksliedpflege ist heute nicht am Tiroler Kirchensänger-Satz, sondern an der aus Ostösterreich importierten engen Dreistimmigkeit orientiert). Und die Pflege des oberösterreichischen Landlergstanzeles ist eine Folge der erst in unserem Jahrhundert einsetzenden Volkstanzpflege.

Folgende Ausführungen *Koschats* sind seinem Aufsatz „Über Kärntnerlieder — Singen“ entnommen¹¹. Sie sind nicht immer als Beschreibungen der bäuerlichen Singpraxis zu verstehen, sondern vielmehr als Anweisungen an die bürgerlichen Volksliedsänger, wie der „veredelte“ Kärntner Quintettsatz seiner Ansicht nach zu realisieren sei:

„... Bezüglich der Qualität der fünf Stimmen und der Position derselben zueinander wäre Folgendes zu bemerken: Eine besondere Eigenthümlichkeit des Kärntner Volksliedes besteht darin, daß die Melodie nicht von der höchsten, sondern von der sogenannten Principal-, auch Vorsängerstimme genannt, gesungen wird. Hiezu eignet sich erfahrungsgemäß am besten ein Baryton- oder ein tiefes Tenor-Organ. Die Principalstimme ist gewissermaßen die „erste Geige“ im Quintett und ihrer Qualification haben sich darum die vier übrigen Stimmen unbedingt zu subordiniren.

Die zweitwichtigste Stimme ist die des Überschlager; sie bewegt sich mit wenigen Ausnahmen in der Regel in der Sext- und Terzlage über der Principalstimme, oder in der Terz- und Quartlage über dem oberen Grundton und ist darum genöthigt, sehr häufig in das Falsettenregister zu greifen...

Die in Kärnten allenthalben unter der nicht ganz zutreffenden Bezeichnung ‚obere und untere Quint‘ bekannten beiden Mittelstimmen haben die doppelte Bestimmung, theils im Accord bereits vorhandene Töne zu verstärken, theils die Harmonie voller und klangreicher zu gestalten...

... Figurationen und sogenannte Melodie-Imitationen in den Mittelstimmen, die man hin und wieder zu hören bekommt (angeblich, um der allzu einfachen Harmonie des Volksliedes mehr Abwechslung und Lebendigkeit zu geben), sind als durchwegs unkärntnerisch zu vermeiden...“

Koschat beschreibt also den Überschlag wie die beiden Mittelstimmen als Kontinuostimmen, wobei er für den Überschlag auch den Tonvorrat angibt. Seine Ablehnung von Figurationen in den beiden Mittelstimmen scheint gegen die Singart mancher bürgerlicher Volksliedsänger gerichtet zu sein. In einem anderen Aufsatz (siehe Anm. 5) deutet *Koschat* für die tiefe „Quint“ einen Tonvorrat an: „Das dringende Bedürfnis jedes stimmbegabten Kärntners, auch ‚mitzusingen‘, wo sein Nationallied gesungen wird, hat noch eine harmonische Stimme — die tiefe ‚Quint‘ erfunden, eine Stimmgat-

tung, deren Domäne eine bequem liegende Dominante und ihre unmittelbare Nachbarschaft ist . . .“

Folgende Zitate sind wieder aus dem Aufsatz „Über Kärntnerlieder — Singen“:
„. . . Das Kärntnerlied schließt in der Regel mit dem vollen Dur-Dreiklang ab, und zwar gewöhnlich derart, daß die Principalstimme von der Sensibilis in den Grundton, die Überschlagstimme von der Subdominante in die Terz und der Baß von der Dominante in den Grundton greift. Eine von den beiden Quinten bleibt auf der Dominante liegen, die zweite kann entweder diese in der Octav verdoppeln oder sie fällt von der zweiten Stufe ebenfalls in den Grundton ab.“

„. . . Melodie und Überschlagstimme dürfen absolut nicht verdoppelt werden. Gegen diese musicalische Grundregel wird leider von Natursängern viel gesündigt, und zwar in den Mittelstimmen bei gesperreter Harmonie.“

Das letzte Zitat ist eine der ganz wenigen Stellen, wo *Koschat* explizit die Singpraxis der „Wildsänger“ beschreibt, den ungepflegten, unveredelten Volkssatz. *Koschat* spricht hier offenbar von parallelen Einklängen und Oktaven. Hier wird klar, daß die Quellen die volkshafte Mehrstimmigkeit einseitig wiedergeben. Die Aufzeichner vermieden es offenbar, Sätze mit solch groben „Satzfehlern“ aufzuschreiben: Die beiden Aufzeichnungen *Liebleitners* enthalten keine parallelen Einklänge und Oktaven zwischen Melodie bzw. Überschlag und einer der beiden „Quinten“ (siehe Nb 1 und 2). Und die Einklangsparelle in dem von *Koschat* veröffentlichten Satz (Nb 3, Takt 2, drittes Viertel zwischen hoher „Quint“ und Vorsänger) ist nach klassischer Harmonielehre fast noch zu tolerieren, da die Melodie an dieser Stelle eine kleine Zäsur hat. Wahrscheinlich war das *Koschat* als klassisch ausgebildetem Musiker sogar bewußt.

Es ist das Verdienst slowenischer Musikethnologen, erstmals die Singpraxis von Kärntner Wildsängern auf Schallplatte dokumentiert und deren Sätze auch schriftlich aufgezeichnet zu haben¹². Hier zeigen sich in mehreren Sätzen Einklungs- und Oktavparallelen zwischen der Vorsängerstimme und einer der Begleitstimmen. Davon sei ein fünfstimmiger Satz herausgegriffen (Nb 15): Die drei im Violinschlüssel notierten Stimmen sind Frauenstimmen. Die Stimmtypen in diesem Satz sind, von unten nach oben: ein Baß, eine hohe „Quint“, eine Vorsängerstimme, ein Überschlag auf der Basis einer Terz-Quart-Nebennotenbewegung, und eine zweite hohe „Quint“ als zweiter Überschlag. Die untere von den beiden „Quinten“ verdoppelt zuerst die obere in Oktaven, dann aber fällt sie in Einklungsparallele mit der Vorsängerstimme.

Je pa davi swanca padwa

Obirsko, 8. 12. 1979

Musical score for the song 'Je pa davi swanca padwa'. The score is written for three voices (Solo, 1. voice, and a lower voice) and a bass line. The tempo is marked as 86 (Rubato). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'Solo: - an - ca pa - dwa - a - wan - ce - e, 1. Je pa da - vi swan - ca pa - dwa, na ze - le - ne tra - wan - ce - e, - an - ca pa - dwa - a - wan - ce - e,'.

- o - mo - ri - wa - o - zi - ce - e.
je vso traw-co po - mo - ri - wa, vse te zwahtne ro - zi - ce e.
- o - mo - ri - wa - o - zi - ce - e.

Notenbeispiel 15. Transkription Julijan *Strajnar*, Obirsko 1979.

Einklangs- und Oktavparallelen einer Kontinuostimme mit Melodie oder Überschlag finden sich auch in der Tiroler und in der oberösterreichischen Kontinuopraxis (OO: Nb 25 Takt 7–8, Nb 26 Takt 13–14 zwischen Übersänger und 1. Baß, Nb 26 Landlerweise Takt 3–4 und 5–6; in den Tiroler Notenbeispielen 31 und 32 immer dann, wenn der „Grade“ die obere Nebennote der Quint ergreift.)

6. Die Kontinuopraxis in Oberösterreich, Typus 1

Es mag verwundern, Kontinuopraxis auch außerhalb Kärntens anzutreffen, indes findet man beim Landlergstanzl eine Vielzahl solcher Beispiele, und zwar in Oberösterreich und den angrenzenden Landlerlandschaften. Wie in Kärnten steht Kontinuopraxis in Verbindung mit dem Zwei- und Vierzeiler im Schnaderhüpfelrhythmus, also mit der Gattung Ländler.

Normalerweise wird ja in Oberösterreich in paralleler Zweistimmigkeit gesungen, außer im Salzkammergut, wo schon in den älteren Quellen die parallele 3. Stimme auftaucht¹³. Vier- und Fünfstimmigkeit tritt sonst nur beim Gstanzlsingen auf, und nur hier ist Kontinuopraxis zu finden. Das legt den Schluß nahe, daß es die Jungmännerbünde waren, die Zechen, Ruden und Passen, die außer den komplizierten Landlerformen auch den Kontinuosatz entwickelten, oder aber eine ältere Singpraxis konservierten (?).


Kontinuopraxis tritt in Oberösterreich in zwei Typen auf, die sich vor allem im Überschlag unterscheiden. Zuerst die Beispiele vom ersten Typus (Nb 16 bis 21):

Nb. 16: *Wohrbach* *mühlviertel*

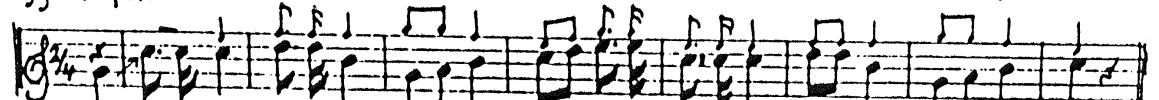
Nb. 17: *Ruberg*

Nb. 18: *Altenberg bei Linz* *mühlviertel*

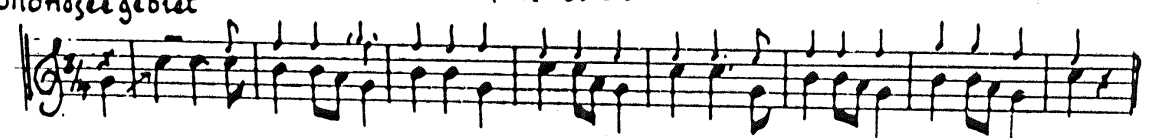
St. Georgen b. Obernberg

Nb. 19: 

Meggenghofen

Nb. 20: 

Mondseegebiet

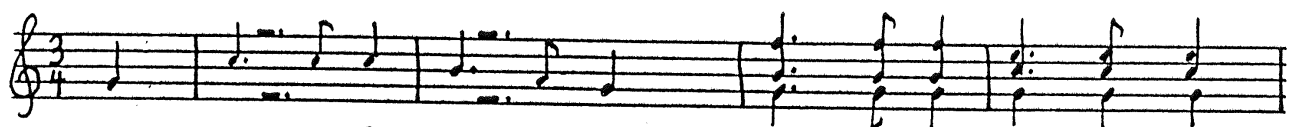
Nb. 21: 

Notenbeispiel 16 bis 21. Aufzeichnungen Hermann *Derschmidt*, JÖVLW, Bd. 32/33, 1984, S. 189 ff.

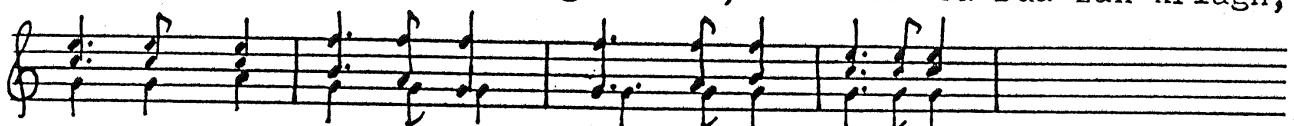
Die Stimmführung der Übersängerstimme ist ähnlich wie in Kärnten: Der Übersänger hat die Quart und die Terz im Tonvorrat, er geht nach oben in paralleler Zweistimmigkeit aus seinem Tonvorrat heraus, sobald die Hauptstimme die Terz erklimmt (siehe Nb 16, 18, 20). Der Unterschied zum Kärntner Überschlag liegt darin, daß zum Tonvorrat in Oberösterreich auch die Quint dazugehört, und zwar in der Schlußkadenz (Nb 17, 18, 20, 21, Takt 7), seltener in der Kadenz zum Halbschluß (Nb 20 Takt 3). Diese „Baßverdopplungskadenz“ tritt auch in der parallelen Mehrstimmigkeit auf, *Josefine Gartner* bringt Beispiele aus Niederösterreich, Steiermark, Oberösterreich¹⁴, nur in Kärnten scheint sie nicht üblich zu sein (Das einzige mir bekannte Beispiel ist Nb 11.).

Hermann *Derschmidt* beschreibt die zu dieser Zweistimmigkeit dazutretenden Stimmen und ihre Hierarchie folgendermaßen: „Zur Hauptstimme gesellt sich als nächst-wichtigste eine Überstimme, dann der Baß. Diese Dreistimmigkeit ist häufig. Bei sangesfreudigen Tänzern kommt für den vollen Klang eine dritte Stimme dazu. Weil sie sehr wenig Tonumfang hat oder gar nur die Quinte bringt, heißt sie die ‚grade‘ oder ‚broate‘ Stimm¹⁵.“ Die Kontinuopraxis von diesem Typus findet also in der Vierstimmigkeit ihr Maximum. Die Bezeichnungen „grade Stimm“ bzw. „broate Stimm“ hörte Hermann *Derschmidt*, wie er mir mündlich mitteilte, von Musikanten und Sängern im Raum Rohrbach und Arnreit im Mühlviertel. Leider habe ich für diese Mittelstimme nur ein Beispiel zur Verfügung (Nb 22). Sie verweilt hier hauptsächlich auf der Quint, verwendet aber auch deren obere Nebennote. In dieser Wirtshausrunde waren nur drei Sänger, der Baß war instrumental vertreten in der Gitarrebegleitung, die der 3. Stimme - Sänger besorgte.

Die „grade Stimm“ in Nb 22 ist keineswegs einer hohen „Quint“ in Kärnten gleich, die ja einen größeren Tonvorrat zur Verfügung hat und damit mehr Möglichkeiten der Diminution.



Und s Diandl hāt Juchhe gschrian, is denn koa Bua zan kriagn,



is denn koa Bua so guat, der ma s heit awatuat,



d Zwetschkn vam Bam, ja wei s scho lang zeidi han!

Notenbeispiel 22. Sänger aus Feldkirchen und Lacken, Mühlviertel, der Sänger der 3. Stimme begleitete auf der Gitarre. Aufzeichnung Hermann Fritz 1986, ÖVLA T 289.

7. Oberösterreich, Kontinuopraxis Typus 2

Wie schon gesagt, gibt es in Oberösterreich einen zweiten Typus von Kontinuopraxis. Er unterscheidet sich dadurch, daß die Übersängerstimme nicht aus dem Terz-Quart-Kontinuo gebildet wird, sondern aus dem Halteton Quint (siehe Nb 23). Im Gegensatz zur „graden Stimm“ als Unterstimme endet dieser Überschlag immer auf der Terz.

zwegn a raufn, zwegn a saufn, zwegn a Rauf - eish - tragn, zwegn a
 lustinga Leb'n hants ins Oaschprigl geb'n.

Notenbeispiel 23. Aufzeichnung Karl Liebleitner, ÖVLA Sammlung Liebleitner OÖ 95.

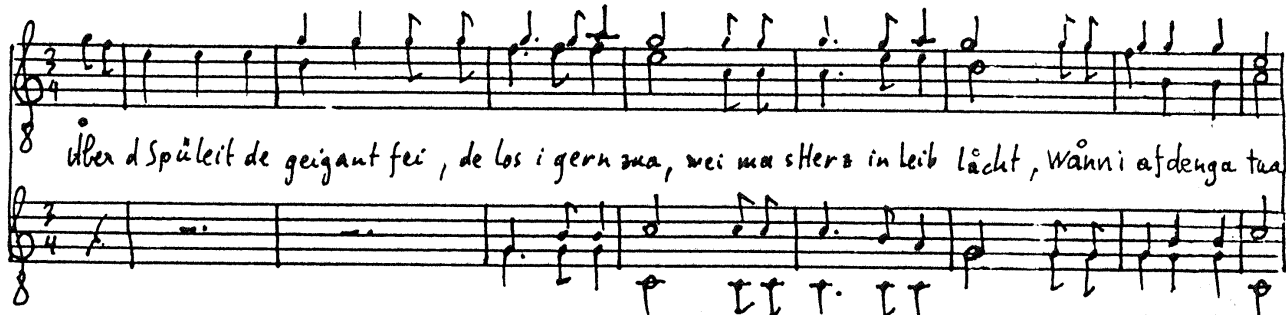
Im Landlergstanzl der Siedlberger Zech (Nb 24) treten zur Ansängerstimme und Übersängerstimme zwei Bässe, die sich auf Tonika und Dominante setzen, ein hoher und ein tiefer Baß.

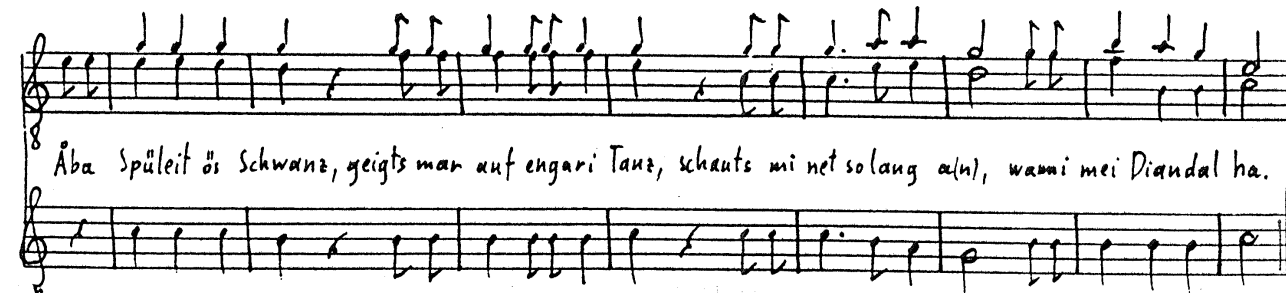
Frauen:
 An-sänger:
 Wannst mar an recht an s'chen Landla auf-schlägst, dann derfst amái kemma in an Samstag auf d'Nacht.
 Bässe:

Notenbeispiel 24. Siedlberger Zech, Innviertel 1978, Transkription Hermann Fritz, ÖVLA T 184.

Den gleichen Aufbau der Mehrstimmigkeit zeigen die Landlergstanzn der Atzinger Zech (Nb 25). Ein Unterschied zum vorherigen Beispiel liegt darin, daß einer der beiden Bässe hier figuriert ist. Diese Stimme benützt zwar denselben Tonvorrat wie eine hohe „Quint“ in Kärnten, aber daß sie am Niederstreich eines jeden Taktes den Akkordgrundton setzt und die Art, wie sie diese Akkordgrundtöne miteinander verbindet, weist sie im 2. Gstanzl als figurierten Baß aus. In den ersten vier Takten des fünften Gstanzls jedoch verändert diese Stimme ihre Funktion: Sie verzichtet auf die Baßtöne der Dominante sowie auf dissonante Durchgänge, statt dessen vervollständigt sie die Drei- und

Vierklänge, — ihre Funktion gleicht hier der einer hohen Kärntner „Quint“. Solche Begleitstimmen, die zwei oder mehrere Funktionen (Baß, figurierter Baß, Kontinuostimme, parallele 3. Stimme, Verdopplung von 1. oder 2. Stimme) miteinander kombinieren, treten auch häufig als dritte Stimme zu parallel zweistimmigem Gesang, ich werde im Rahmen dieser Abhandlung noch darauf eingehen, soweit das Thema, die Kontinuostimmen, davon berührt wird.

2.  *Über d Spüleit de geigant fei, de los i gern zua, mei ma s Herz in leib lächt, wänni afdenga tua.*

5.  *Äba Spüleit ös Schwanz, geigts man auf engari Tanz, schauts mi net solang a(n), wanni mei Diandal ha.*

Notenbeispiel 25. 2. und 5. Landlergstanzl der Atzinger Zech, Innviertel, Schallplatte „Fein sein, beinander bleibm“, Hrsg. Walter *Deutsch*, Transkription Hermann *Fritz*.

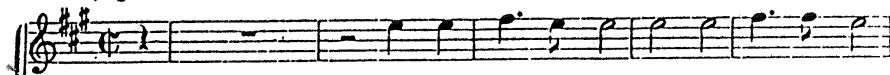
Bei der Übersängerstimme in Nb 25 fällt die Verwendung der oberen Nebennoten der Quint vor dem Harmoniewechsel V—I oder I—V auf. Josefine *Gartner* bringt ähnliche Beispiele aus Kärnten, der Steiermark und Niederösterreich für die parallele Mehrstimmigkeit¹⁶, allerdings noch ohne Hinweis auf die musikalische Funktion: Die Über- und Unterstimme kontrapunktiert mit dieser Nebennote wichtige melodische Schritte der Hauptstimme, nämlich solche, die den Baß zum Funktionswechsel veranlassen, wie in unserem Beispiel. Oder diese Nebennote erklingt einfach beim Mitgehen mit der Melodie in parallelen Terzen. Es scheint mir am Kern der Sache vorbeizugehen, hier von Nonenakkorden oder der Ergreifung der VI. harmonischen Stufe bzw. von „Moll mit Terz im Baß“¹⁷ zu sprechen, wie Josefine *Gartner* und Hermann *Der Schmidt*. Man kann den Sinn der Ergreifung der sechsten Tonleiterstufe viel besser begreifen, wenn man sie als melodisch motivierte Dissonanz auffaßt. — Also nicht VI. Stufe, sondern I. Stufe mit der Sext als Dissonanz im Durchgang oder als Nebennote, wobei die melodische Motivierung der Dissonanz im Einzelfall ermittelt werden muß.

In den Gstanzl der Atzinger Zech ist das Ergreifen der oberen Nebennote durch die Übersängerstimme außerdem durch den Text motiviert: Der Übersänger betont mit der Nebennote bestimmte Worte, darum kommen diese Nebennoten nicht in jedem Gstanzl an derselben Stelle (man vergleiche das 2. mit dem 5. Gstanzl). Ebenso ist das Eintreten der Übersängerstimme in eine besondere Schlußkadenz auf den Text bezogen (vergleiche Takt 7 im 2. und 5. Gstanzl). Ähnliche Textbezogenheit gilt übrigens auch für das Eintreten der Baßverdopplungskadenz im Überschlag vom Typus 1.

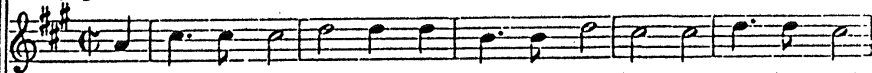
Im Traunviertel tritt zu diesen vier Stimmen noch eine fünfte hinzu (siehe Nb 26 und 27). Hans *Commenda* hat in seiner Aufzeichnung Nb 26 auch die Namen dieser

Landlied der jungen Rothmüllern.

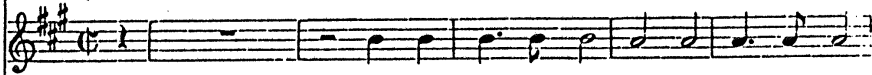
Übersinger.



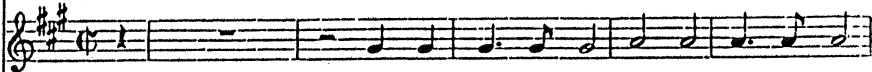
Ansinger.



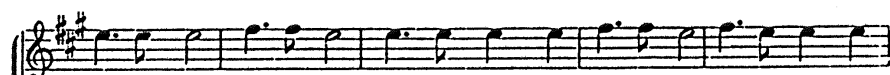
Kreuz-lu - sti, ha - lo san mir Roth-müll-ler dá, a je - der voll
Mittelstimme oder Halbton.



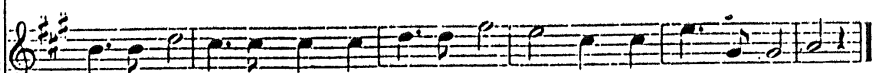
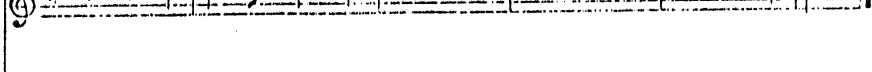
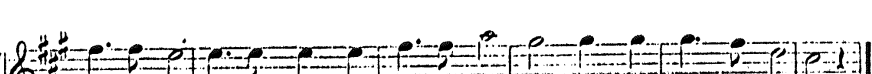
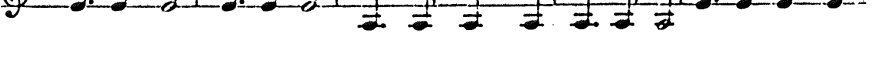
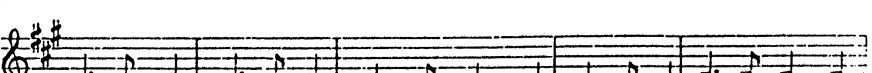
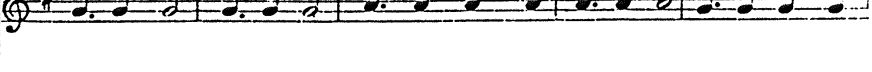
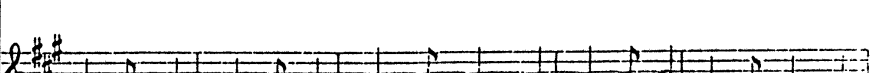
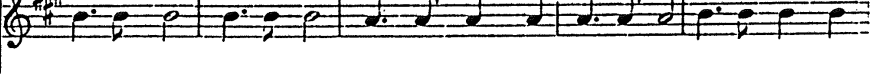
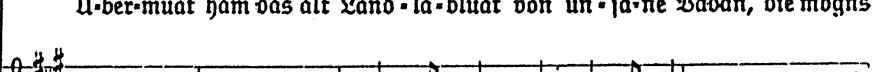
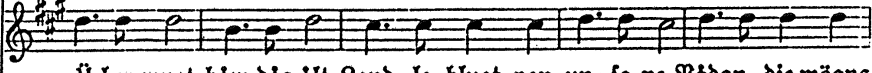
1. Bass.



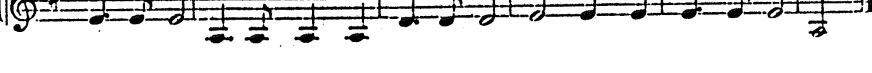
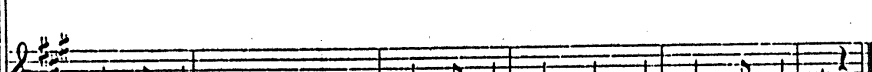
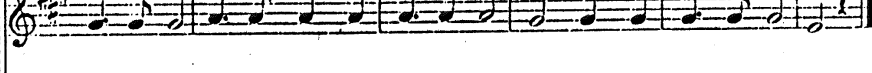
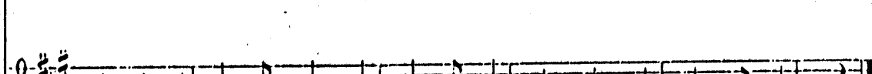
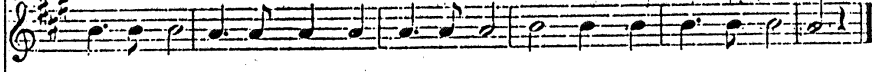
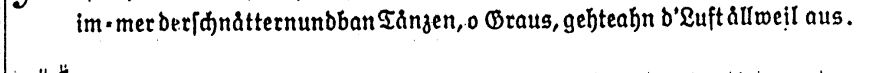
2. Bass.



Ü-ber-muat hám dá's ált Land - la - bluat von un - sa - ne Bádán, die mögns



im - mer der schnättern und ban Tánzen, o Graus, geh'teahn d'Luft állweil aus.



Landlerweise der jungen Rothmüllern.

Überfinger.

Anfinger.

Die al - la lá dia dá hálli ä i di hui - há da

Mittelfstimme oder Halbton.

1. Baß.

2. Baß.

wi da wi da rai hálla ri di ai há.

Notenbeispiel 26. Landlerlied und Landlerweis der jungen *Kothmüllern*, Aufzeichnung Hans *Commenda*, Sierning 1935, in: *Heimatgaue*, 15. Jg. 1934.

fünf Stimmen überliefert. Die fünfte Stimme hat den seltsamen Namen „Halbton“. Die Übersängerstimme hat wiederum den Halteton Quint und dessen obere Nebennote. In der Schlußkadenz ab Takt 13 steigt sie in Parallelbewegung mit der Ansängerstimme aus ihrem Tonvorrat heraus, sie verhält sich also analog dem Kärntner Terz-Quart-Überschlag und ist nach der im 1. Kapitel formulierten Definition ein auf der Basis einer Quint-Sext-Kontinuostimme aufgebauter Überschlag. Der 1. Baß ist hier nicht mehr ein figurierter Baß wie im 2. Gstanzl der Atzinger Zech, sondern eine Kontinuostimme, deren Tonvorrat und Funktion der hohen Kärntner „Quint“ ähnlich ist. Die Existenz dieser Kontinuostimme im Traunviertel ist für das Jahr 1918 durch eine Aufzeichnung von *Pommer* belegt; hier tritt sie als Übersängerstimme auf (Nb 28). Der Verlauf der Melodie ist am Schluß verbogen, sie endet auf der Terz statt auf dem Grundton.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Ländlerisch tanzn paßt im Großn und Gänzn zain Singa recht schen, ma muußshäutver-stein: Be-

9 9

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

gibt si a Gschicht, wird a Liedl gsammricht, weißbar Ländlatanz Bwiß schen zain an-bringa is!

9

Notenbeispiel 27. Waldneukirchner Kameradschaft, Traunviertel. Aufzeichnung Hermann Derschmidt 1977, in: JÖVLW 32/33, 1984.

2 Tanzl. (Ober-Österreich.)

1. Aus ü-wa d'Heh und a Lump bin i eh, wäs fräg i nã'n

Leut-gschmaz, dös tuet ma nõt weh.

Notenbeispiel 28. Aus den Welser Aufzeichnungen des Dr. Josef Pommer 1918. In: Das deutsche Volkslied 23, Wien 1921.

8. Vergleich zwischen der kärntnerischen und der oberösterreichischen Kontinuopraxis Typus 2

Ich werde nun wiederum, wie für den Kärntner Kontinuosatz, die Tonvorräte der einzelnen Kontinuostimmen ermitteln, sowie die Zuordnung der einzelnen Töne zu den harmonischen Hauptstufen (Nb 29). Dabei verwende ich als Quelle alle hier angeführten Kontinuosätze vom zweiten Typus, sowohl die Innviertler als auch die Traunviertler, ferner die Bässe und Übersängerstimmen von Nb 36 und Nb 37.

Notenbeispiel 29. Kontinuopraxis OÖ Typus 2, Tonvorräte und Funktionen der einzelnen Stimmen.

Ein Vergleich dieser Tabelle mit der Kärntner Tabelle (Nb 5) zeigt verblüffende Ähnlichkeiten: Der 1. Baß entspricht einer hohen „Quint“, der „Halbton“ einer tiefen „Quint“, die um eine Oktave höher gelegt wurde. Übrigens liegt auch der 2. Baß eine Oktav höher als der Baß in der Kärntner Fünfstimmigkeit. Die oberösterreichische Kontinuopraxis entspricht der kärntnerischen nicht nur in den Tonvorräten, sondern auch in den harmonischen Funktionen der einzelnen Töne und in der Hierarchie der zugesungenen Stimmen. So ist der „Halbton“, wie in Kärnten die tiefe „Quint“, in der Reihenfolge die letzte dazutretende Stimme und der 1. Baß wie in Kärnten die hohe „Quint“ die vorletzte. Dadurch, daß der „Halbton“ eine Oktave höher liegt als die tiefe „Quint“, ist in der oberösterreichischen Fünfstimmigkeit die enge Lage vorherrschend und die weite unmöglich, während der Kärntner Kontinuosatz die enge und die weite Lage zuläßt.

Der zweite Unterschied zur Kärntner Kontinuopraxis liegt darin, daß in Oberösterreich die einzelnen Kontinuostimmen ihre Nebennotenbewegung viel weniger diminuiert; eine Ursache dafür mag im geringen Tonumfang der oberösterreichischen Ländlermelodien liegen.

Der dritte Unterschied liegt, wie schon erwähnt, darin, daß der Kärntner Kontinuo-Überschlag die Terz-Quart-Nebennotenbewegung zur Basis hat, der oberösterreichische vom Typus 2 aber den Halteton Quint und dessen obere Nebennote.

Die letzten zwei Takte von Notenbeispiel 27 wurden in der Tabelle Nb 29 nicht berücksichtigt, weil die Stimmen hier ihre Funktionen vertauschen: Der Überschlag wird zur Hauptstimme und endet auf dem Grundton, die Ansängerstimme wird zur auf der Quint schließenden 3. Stimme und der „Halbton“ zur auf der Terz schließenden 2. Stimme. Damit haben die Sänger in den beiden Schlußtakten nicht nur die Überschlags-Zweistimmigkeit, sondern auch den Kontinuosatz verlassen und in den drei oberen Stimmen die parallele Dreistimmigkeit eingeführt. Daß die Mehrstimmigkeit in dieser Schlußkadenz ursprünglich anders strukturiert war, geht schon aus dem Vergleich mit dem Ländlerlied der jungen *Kothmüllern* hervor. In der Landlause der jungen *Kothmüllern* (Nb 26) wird ebenfalls der Überschlag zur Hauptstimme, der Kontinuosatz der beiden Mittelstimmen wird jedoch bis zum Schluß durchgeführt, deshalb wurde er auch in die Tabelle (Nb 29) einbezogen.

9. Oberösterreich, Kontinuopraxis mit zwei Überschlägen

In Oberösterreich gibt es also zwei Typen von Überschlags-Kontinuo, beim einen pendelt der Überschlag hauptsächlich zwischen Terz und Quart, beim anderen wird die Quint als Halteton benutzt. Theoretisch wäre es möglich, beide Überschläge übereinandergelagert gleichzeitig zu verwenden. Tatsächlich habe ich ein solches Beispiel gefunden (Nb 30).

Ein anderer schleuniger Steyerischer.

Auf Clarinett und Flautn gespielt von Franz Angerer, vulgo
Sader Franzl ban Weanan und dem Holznecht Rudolf Grill,
vulgo Wimmer Hub von Artkogl.

1. En - tas Haus bren - tas Haus
pa - hent ma d Haus - buam aus, weil sa fi
all - weil graht, s Rentisch macht mar auf. Ausgang.

The musical score consists of four systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system includes the lyrics '1. En - tas Haus bren - tas Haus'. The second system includes 'pa - hent ma d Haus - buam aus, weil sa fi'. The third system includes 'all - weil graht, s Rentisch macht mar auf. Ausgang.'. The fourth system is a single staff of piano accompaniment.

Notenbeispiel 30. Schleuniger Steirischer. Konrad Mautner, Alte Lieder und Weisen aus dem Steirischen Salzkammergute, S. 360, Graz 1918.

10. Kontinuopraxis in Tirol

Alle, die sich eingehender mit der Mehrstimmigkeit in Tirol befaßt haben, nämlich F. F. Kohl, Karl Horak und Manfred Schneider, berichten über den „Gradn“, eine Begleitstimme, die hauptsächlich auf der Quint verweilt und die Lage zwischen dem Baß und der in paralleler Zweistimmigkeit gesungenen Melodie einnimmt. Nb 31 und Nb 32, Transkriptionen der Mehrstimmigkeit von Tiroler Kirchensängern, weisen genau diese Mehrstimmigkeit auf.

Weihnachtsdoppellied

Prettau

1. Fürch - tet nicht, ihr gu - ten Hir - ten!
um zu su - chen die Ver - irr - ten,
1. Auf, lie - be Hir - ten, und freut euch mit mir!
Dort in dem Stal - le, da soll er jetzt sein

The musical score is for a Christmas double song. It features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are in German and describe the birth of Jesus in a stable.

Freu - de brin - gen wir zu euch,
steigt Gott - Sohn vom Him - mel reich.

En - gel er - zäh - len: „Der Hei - land ist hier___!“
als ein liebs Kind - lein, recht her - zig und klein___.

Dort___ im Stal - le kalt___ und wild,
fin - det ihr ein klei - nes Kind,

Dank sei dem Va - ter, der Je - sum ge - schickt,
der uns von Sün - den und Schul - den be - freit

hübsch in Win - de - lein ein - ge - hüllt,
schö - ner als___ die En - gel sind.

der uns mit Wahr - heit und Tu - gend be - glückt,
und uns er - lan - get die Glück - se - lig - keit.

Notenbeispiel 31. Weihnachtsdoppellied aus Prettau, in: Südtiroler Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Alfred Quellmalz, Bd 3, S. 173 f.

Manfred Schneider gibt in seiner Transkription (Nb 32) auch die Namen der vier Stimmen an. Daß die auf dem Grundton schließende Hauptstimme „Sekund“ genannt wird und die Überstimme „Vorstim“, darf nicht verwundern, gerade in der austerzenden Zweistimmigkeit wird die klanglich reizvollere Überstimme von den Sängern oft als die wichtigere empfunden. Der „Grade“ hat denselben Tonvorrat wie die Unterstimme in Nb 22 („grade Stimm“), nämlich die Quint und ihre obere Nebennote. Die Motivation zur Ergreifung dieser Nebennote ist jedoch im oberösterreichischen Landlergstanzl und in diesen Tiroler Kirchensänger-Sätzen verschieden: In Oberösterreich wird sie gesetzt, um wichtige Worte hervorzuheben, bzw. um wichtige Melodieschritte der Ansängerstimme zu kontrapunktieren. Hier hingegen wird sie gesetzt, um mit der Überstimme oktavierend mitzugehen, wenn diese die Sext erklimmt (siehe Nb 31 Takte 1, 3, 5, 6 und 7, der Baß deutet diese Sext als Nebennote und Durchgangsnote im Tonikaklang, er ergreift keineswegs die Subdominante), oder wenn sich der Baß auf die Subdominante setzt (Nb 32 Takt 11 und 12).

Sopran = Vorstimme
Alt = Sekund

1 O Mz sus, du siegreich erstandener

Grader

Baß

Held, du schwingst dich zum Himmel empor von der Welt.

Aus ist dein Lebenslauf, du fährst zum Himmel auf, zu deines

Vaters Thron, göttlicher Sohn.

Notenbeispiel 32. Kirchenchor Mühlbach, Südtirol, Aufzeichnung Manfred Schneider, in: ÖMZ 9/1987.

Die älteste Quelle für die Existenz des „Gradn“ in Tirol ist der Streit zwischen Franz Friedrich Kohl und Josef Pommer, in dem es darum ging, ob man diese nicht-parallele Füllstimme der Volksliedpflege durch die Chöre zugänglich machen sollte. Dieser Streit führte 1903 zum Austritt Kohls aus dem Deutschen Volksgesangsverein, dem Pommer vorstand. Im Verlauf des Streits gab Kohl eine Schrift heraus, worin er fünf Grundsätze für den Satz eines Tirolerliedes aufstellte. Die drei wesentlichsten seien hier zitiert:

- „I. Die beiden Oberstimmen sollen, soweit es angeht, so bleiben, wie das Volk sie zweistimmig singt, die Bewegung erfolgt vorwiegend in Terzen.
- II. Der zweite Baß bediene sich keiner anderen Intervalle als der Dominante und der Tonika und nur in Ausnahmefällen der Subdominante.
- III. Der Tenor (beziehungsweise 1. Baß) singt keine figurierte Stimme, sondern hält sich, soweit es eben tunlich ist, auf einer Tonhöhe, meistens der Dominante; man sagt im Volke: Er singt den ‚Gradn‘, den ‚Aushalter‘. Daher ist im Satz eine Bewegung auf der Grundlage der Regeln des strengen Satzes nicht absichtlich herbeizuführen¹⁸.“

Pommer ließ daraufhin ebenfalls eine Streitschrift drucken, in der er auf *Kohls* Grundsätze Bezug nimmt: „. . ., ich stimme den Punkten II und namentlich III Deiner Grundsätze eben nicht zu — . . .“¹⁹. „Das Volk singt in Tirol ebenso wie in der Steiermark, Ober- und Niederösterreich, Salzburg und Bayern seine Lieder zumeist nicht vier- sondern zweistimmig. Nur Kärnten macht mit seiner Gepflogenheit, fünfstimmig zu singen, eine Ausnahme. Zu diesen zwei Stimmen tritt, etwa seit dem Anfange der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, ab und zu noch ein einfacher Baß auf Tonika und Dominante. Finden sich zum Singen viele Sänger ein, die natürlich alle mitsingen wollen, so kommt es in den letzten Jahrzehnten wohl auch vor, daß der eine oder der andere eine ‚vierte‘ Stimme hinzuzufügen versucht, die dann etwa dem 1. Baß im Männerquartett oder dem Tenor im gemischten Quartett entspricht. Dieses äußerliche Hinzufügen einer dritten und mitunter auch vierten ‚Stimme‘ zu einem zweistimmigen Gesange findet sich in allen oben angegebenen Ländern, nicht nur in Tirol. Diese ‚vierstimmige‘ Sangesweise mit all ihrer Unzulänglichkeit und Unvollkommenheit sich zum Muster nehmen zu wollen . . . ist ein verhängnisvoller Irrtum . . . Die dreistimmigen (und mehrstimmigen) Jodler, wie sie sich in Tirol, und auch in Nieder- und Oberösterreich, namentlich aber in der Steiermark in reicher Fülle finden, lehren uns anschaulich, wie eine Mittelstimme zu führen sei . . . Dieser Jodlersatz zeigt diese Füllstimme aber nicht etwa starr und unbeweglich an die Dominante gebunden, wie *Kohl* es will, sondern in freier, lebhafter Bewegung²⁰“

Pommer empfiehlt also der Volksliedpflege die aus dem Jodler kommende parallele Dreistimmigkeit, die ja tatsächlich, auch in der Tiroler Volksliedpflege, zur heute herrschenden Mode wurde. *Pommer* denkt nicht über die musikalischen Gründe nach, warum das Volk in Tirol, anstatt Jodlerdreistimmigkeit auf die Lieder zu übertragen, hierfür eine andere Art der Vielstimmigkeit entwickelt hat. Die ganz anders geartete Melodik der geistlichen Volkslieder führte zu einem anderen Typus der Vielstimmigkeit, die genau dieser Melodik angepaßt ist.

Pommer schreibt ferner: „Diese oben beschriebene äußerliche, ‚uneigentliche‘ Vierstimmigkeit machte sich in den letzten Jahren mehr und mehr geltend, aber sie bedeutet einen Rückschritt und ist höchstwahrscheinlich auf den Einfluß der Männergesangsvereine zurückzuführen, die seit 1860 von den größeren Städten auch bereits in die Märkte und Dörfer vorgedrungen sind. Wenn die ‚Herren‘ vierstimmig singen, wills der Bauer eben auch, hält die Vierstimmigkeit für etwas besonders Schönes und sucht sie äußerlich nachzuahmen, so gut es eben gehen will und vergißt darob, wie trefflich drei- und mehrstimmig er selber in seinen Jodlern zu singen versteht²¹.“ Es ist fraglich, ob *Kohl* und *Pommer* hier überhaupt von derselben Sache sprechen, ob der „Grade“ dasselbe ist, wie die von *Pommer* beobachtete Füllstimme. Aber selbst wenn Baß und „Grader“ tatsächlich auf die von *Pommer* erwähnten Modeerscheinung der Imitation von Männergesangsvereinen zurückgingen, täte das der Qualität dieser Satzart keinen Abbruch. *Kohl* selbst schreibt nichts über die Herkunft des „Gradn“.

Möglicherweise können hier weitere Forschungen zu diesen Fragen Aufklärung verschaffen, ebenso, was die fünfte Stimme anlangt, die interessanterweise von *Kohl*

noch gar nicht erwähnt wird. Laut *Schneiders* und *Horaks* Beschreibungen tritt diese fünfte Stimme als Bariton zwischen den Baß und den „Gradn“. Name und Führung dieser Stimme werden von den beiden Forschern aber unterschiedlich beschrieben: Der „Schelche“ heißt sie bei *Horaks* Gewährsleuten²², sie beschränkt sich auf die Terz und ihre obere oder die Terz und ihre untere Nebennote, wie mir Karl *Horak* freundlicherweise mitteilte. Dieser Schelche wäre demnach eine Kontinuostimme. *Schneiders* Gewährsleute hingegen nennen die 5. Stimme die „tiefe Sekund“, sie verstärkt eine der beiden Melodiestimmen in parallelen Oktaven²³. *Schneider* berichtet ferner über die Praxis des Stimmentauschs zwischen „Gradn“ und „tiefer Sekund“: „An gewissen Stellen übernimmt der Bariton den ‚Gradn‘, während der Tenor in die Baritonlage fällt, eine eigentümliche Praktik, die dem Chorklang seine unvergleichliche Charakteristik verleiht. Der ‚Grade‘ ist somit keineswegs mit der Tenorstimme gleichzusetzen, sondern eine spezielle Technik der Klangfarbendifferenzierung, in der auch zuweilen weltliche Lieder gesungen werden²⁴.“

In der *Quellmalz*-Sammlung findet sich auch ein weltliches vierstimmig gesungenes Lied, nämlich die Ballade vom Schwarzengelschmiedsgsell (Nb 33). Die Melodie wird zweimal übersungen, einmal durch die austerzende Überstimme, ein zweitesmal durch einen „Gradn“. Die Unterstimme ist multifunktional, bald ist sie parallele Unterstimme, bald geht sie im Einklang mit der Hauptstimme mit, manchmal weist sie Eigenschaften eines Basses auf.

Der Schwarzengelschmiedsgsell

Schalder's

1. Es war ein-mal ein Schwarz-en-gl-schmieds-gsell, der

hat ein jung-frisch Blut. Er bau-te dem jun-gen Mark-

gra-fen ein Schloß, sein Kunst-stück war sehr

groß, juch-he. Er bau-te dem jun-gen Mark-

Str. 1-10 | Str. 11

gra - fen ein Schloß, sein Kunststück war sehr groß. bei mir.

Notenbeispiel 33. Aus Schalders. Südtiroler Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Alfred Quellmalz, Bd. 1, S. 98.

Leider unterscheidet diese Transkription zuwenig die Stimmführung der einzelnen Stimmen, diese ist erst ab Takt 4 zuverlässig zu erschließen. Die fettgedruckte Stimme ist die terzparallele Überstimme.

11. Der „Grade“ in Kärnten

Hans Pleschberger berichtete am Feldforscher-Seminar im Mai 1987 über einen Gewährsmann, der den Überschlag zu seinen Liedern den „Gradn“ nennt (es ist derselbe Mann, der die Melodien und Überschläge Nb 6 und Nb 11 sang), obgleich diese Überschläge figurierte Stimmen sind und oft nicht einmal die Quint als Zentralton benutzen. Hingegen existieren andere Aufzeichnungen von Kärntner Mehrstimmigkeit, wo eine Stimme zwar auf den Halteton Quint beschränkt bleibt, jedoch nicht „Grader“ genannt wird: Das Lied Nb 34 hat Karl Liebleitner aufgezeichnet mit der Benennung der Stimmen und der Anmerkung: „Wie es in den sechziger Jahren im Läfntal gesungen wurde“ (Lavanttal, 1860er Jahre). Es ist somit eine der frühesten Quellen für volkshafte Vielstimmigkeit in Kärnten. Die hier „Quint“ genannte Stimme verhält sich wie der Überschlag vom Typus 2 in Oberösterreich (Vgl. mit Nb 23): Sie setzt sich auf den Halteton Quint, sie liegt (fast durchwegs) über der Vorsängerstimme, und sie endet in klassischer Überschlagsmanier auf der Terz.

Hauptstimme

Überstimmung

Hörstimm

Die Menschen hauff auf und freud: Lue, was yaußst für kullin, boi hülle: wi hime geizri, wi Merit bin i kuni pfühli, unger dindt is mei tim, kullin, für - i - i - i - i

Notenbeispiel 34. Aufzeichnung Liebleitner, ÖVLA Kärnten III/8.

Den Halteton Quint trifft man in Kärnten auch als Unterstimme an, wie aus Walter Hensels Fußnote zu dem Tagelied Nb 7 hervorgeht. Diese Stimme heißt dort „falsche Quint“, was nichts anderes ist als eine Namensvariante der tiefen bzw. unteren „Quint“. Ein weiteres Beispiel dieser Art zeigt Nb 40: genauso wie der „Grade“ im Tiroler Notenbeispiel 32 ergreift die dritte Stimme die obere Nebennote der Quint, wenn sich der Baß auf die Subdominante setzt (Takt 5).

Ich habe bisher soweit wie möglich die vom Volk selber verwendeten Namen der Kontinuostimmen verwendet. Die in diesem Kapitel besprochenen Beispiele zeigen aber, daß die im Volk gebräuchlichen Begriffe nicht immer eindeutig sind, daß gleiche Begriffe in verschiedenen Landschaften Verschiedenes bedeuten können. So würde ich gerne den in Kärnten vorkommenden Halteton Quint einen „Gradn“ nennen, um ihn davon zu unterscheiden, was ich im ersten Kapitel unter „hoher“ und „tiefer“ „Quint“ verstanden habe. Das würde mich aber in Widerspruch setzen zu der Weise, wie die Kärntner Wildsänger selbst ihre Stimmen benennen. Ich werde dieses terminologische Problem dadurch lösen, daß ich neue und eindeutige Begriffe für die Kontinuostimmen vorschlagen werde, die eine genaue Unterscheidung ermöglichen (siehe letztes Kapitel).

12. Mischform von paralleler Dreistimmigkeit und Kontinuopraxis in Kärnten

Aufzeichnungen fünfstimmiger Kärntner Volkssätze zeigen mitunter die Struktur: parallele Dreistimmigkeit mit Baß und einer Kontinuostimme, wobei die Kontinuostimme eine tiefe oder eine hohe „Quint“ oder eine Terz-Quart-Stimme ist. In allen mir bekannten Sätzen dieses Mischtypus tritt die Kontinuostimme als Unterstimme zwischen den Baß und die drei parallel geführten Stimmen. Manchmal läßt eine der drei parallelen Stimmen Merkmale einer weiteren Kontinuostimme erkennen.

Man kann hier vom Zusingen einer Kontinuostimme und eines Basses zum parallelen dreistimmigen Satz sprechen, oder von Eindringen der parallelen Dreistimmigkeit in den traditionellen fünfstimmigen Kärntner Kontinuosatz. Letztere Auffassung könnte man auch historisch verstehen, denn die älteren Berichte und Aufzeichnungen 1889 bis 1910 zeigen die Fünfstimmigkeit nur im Kontinuosatz, während die Quellen ab 1935 vor allem Mischformen zwischen paralleler Dreistimmigkeit und Kontinuopraxis zeigen. Der 1935 von David *Pließnig* aufgezeichnete fünfstimmige Satz (Nb 35) setzt jedoch eine solche historische Deutung in Zweifel, denn *Josefine Gartner* hat D. *Pließnig* befragt und schreibt folgendes: „... die ... fünfstimmige Singweise dieses Liedes ist diejenige der Singgemeinschaft des Urgroßvaters *Jakob Kalt* (1826—1919), die von Generation zu Generation im Familien- und Freundeskreis mündlich überliefert wurde und schließlich von D. *Pließnig* aus dem Munde seines Vaters *David Pließnig*, Bauer vgl. *Menthans* am Hühnersberg, der ihm alle diese Stimmen vorsingen konnte, aufgezeichnet wurde²⁵“.

Lustig und treuzfidel!

Mit Schwung, aber gebunden. 3. Stimme führt.

Männerchor

1. Buab-man, hiaz geab mar ham, wäs nuht däs U-mar-lahn;

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are written below the treble staff: "was muß das Alma(r)-stahn, ham müaß ma(r) giahn!". The music features a mix of parallel motion and voice crossing between the two parts.

Notenbeispiel 35. Aufzeichnung David Pließnig, in: *Das deutsche Volkslied*, 39. Jg., 1937. „Dieses Lied, das ich 1935 aufzeichnete, ist in der Umgebung des Lurnfeldes sehr verbreitet. Die Melodie kann ich bis vor 1800 nachweisen. D. P.“

In diesem Satz treten zu den drei parallelgeführten Stimmen (Melodie mit zwei Überschlägen) ein Baß und eine Kontinuostimme, die die Terz und deren obere und untere Nebennote verwendet und sich in dauernder Stimmkreuzung mit der Melodie befindet.

Zwei weitere Beispiele dieses Mischtypus finden sich in dem schon zitierten Aufsatz von Franz *Eibner*²⁶: „Und die Kugel muß grad aussigeahn“ (Aufzeichnung *Gartner-Geutebrück* 1940) mit paralleler Dreistimmigkeit, hoher „Quint“ und Baß, und „Was fliegst denn, liabs Täubele“ (Aufz. Hans *Pleschberger* 1970) mit paralleler Dreistimmigkeit, tiefer „Quint“ und Baß.

13. Mischform von paralleler Zweistimmigkeit und Kontinuopraxis in Oberösterreich

Hermann und Volker *Derschmidt* verdanke ich die mündliche Mitteilung, daß in Oberösterreich statt der „gradn Stimm“ und anderer oben beschriebener Kontinuopraktiken neuerdings immer mehr „alpenländisch standardisierte Mehrstimmigkeit“ beim Landlergstanzl zu hören sei. Damit ist die parallele Dreistimmigkeit gemeint, die in der Volksliedpflege seit den 30er Jahren große Mode wurde, von der auch traditionelle Sänger oft nicht unbeeinflusst geblieben sind.

Es gibt aber in Oberösterreich noch eine weitere vielstimmige Praxis, die mit der parallelen Dreistimmigkeit nichts zu tun hat, und zwar die Mischform: Melodie + Halteton Quint als Überschlag + parallele Unterstimme. Diese Mischform läßt sich schon in einer Quelle aus dem Jahr 1920 nachweisen (Nb 36). Die parallele Zweistimmigkeit besteht hier aus einer Hauptstimme und einer Unterstimme. Das legt die Vermutung nahe, daß die Unterstimme in der Reihenfolge erst als dritte oder vierte dazutritt, denn wie sich bisher gezeigt hat, kommt nach der Melodie immer zuerst der Überschlag. Die Struktur dieser Mehrstimmigkeit ist somit anders, als die in den Tiroler Beispielen, wo zwar auch parallele Zweistimmigkeit auftritt, aber die parallele Stimme eine Überstimme ist, und der Halteton Quint die Unterstimme bzw. die 2. Überstimme.

Von derselben Struktur wie in Nb 36 ist die Mehrstimmigkeit in Nb 37. Die Unterstimme verläuft hier in parallelen Terzen und Quinten, der Überschlag hat den Halteton Quint und die obere Nebennote.


Gstanzln.

1920. Franz Suemer, Magerhoferberg.



Setz Spiel-leut, spielt's af, läßt's die
Geig-na sin-ga, wann ma heunt ta Geld
hãm, werd'n ma's mo-rign briu-ga.

Notenbeispiel 36. Sammlung Hans *Commenda*, OÖVLA VIII/3/114.



drei Männer: *MM ♩ = 52*
Buama, stehts zamm in Kroas, i säg enk, was i woaß, zindts enk a Pfeiferl a, des rauka ko!

Notenbeispiel 37. Wolfgangsee, Salzkammergut, ca. 1983. Transkription Hermann *Fritz*, von der Kassette „Volksweisen rund um den Schwarzensee“, Tyrolis C 353.

14. Jodler und Kontinuopraxis

Mehrstimmige Jodler haben hauptsächlich die Satzart des Gegeneinander und der parallelen Stimmführung. Jodler mit Kontinuostimmenbegleitung sind hingegen selten. In einigen Notenbeispielen läßt sich beobachten, daß die Sänger den Kontinuosatz gerade im Jodlerteil eines Liedes ganz oder teilweise verlassen: In Nb 2 sind die Jodlereinschübe überhaupt einstimmig, in Nb 34 verläßt der „Überschlag“ seine Lage rund um die Terz und begleitet in Takt 5 und 6 den Jodler als parallele Unterstimme, wandelt in Takt 7 abermals seine Funktion und wird zum Halteton Quint. Einen ähnlichen Funktionswechsel zeigt das ebenfalls aus Kärnten stammende Notenbeispiel 9: Die vier Stimmen sind ein Baß, eine Unterstimme, eine hohe „Quint“ und zuoberst die Hauptstimme. Die Unterstimme verhält sich in den ersten vier Takten wie ein um eine Oktav tiefer gelegter Überschlag auf der Basis eines Terz-Quart-Sekund-Kontinuos, im darauffolgenden Jodler wie eine um eine Oktav tiefer gelegte terzparallele Überstimme. Die hohe „Quint“ muß zwar im Jodlerteil ihren Tonvorrat nach oben um einen Ton vergrößern, sie bleibt aber bei ihrer Funktion als Kontinuostimme, was man nicht nur aus der Gegenbewegung und Stimmkreuzung mit der Unterstimme ersehen kann, sondern vor allem daraus, daß ihr Ton h um 2. Achtel von Takt 6 und 7 harmonisch auf den Baß bezogen ist und nicht auf die beiden parallelen Stimmen, zu denen sie hier in harter Dissonanz steht.

Oberösterreichische Beispiele zeigen noch krasser das Abgehen von der Kontinuopraxis im Jodlerteil eines Liedes: Die Atzinger Zech jodelt nach ihren Gstanzn (siehe Nb 25) zweistimmige Gegeneinander-„Almerer“ mit Baß. Die Waldneukirchner Kameradschaft singt zu ihren Landlerliedern in fünfstimmiger Kontinuopraxis (Nb 27) achttaktige Weisen (das landlerische Gegenstück zum älpnerischen Jodler) in paralleler Dreistimmigkeit mit Baß (man findet diese Weisen in Hermann *Derschmidts* Aufsatz im JÖVLW 32/33, 1984, S. 188). Dieses Beispiel ist ein weiterer Hinweis darauf, daß die enge Dreistimmigkeit vom Jodler herkommt, die Kontinuopraxis hingegen vom Lied. Lieder in paralleler Dreistimmigkeit findet man ja hauptsächlich in Jodlerlandschaften ersten Ranges, also in der Obersteiermark mit den angrenzenden Gebirgslandschaften Niederösterreichs, Oberösterreichs (Salzkammergut), darüberhinaus auch in Kärnten.

Es kommt aber auch in Oberösterreich vor, daß die Sänger den Kontinuosatz nicht oder nicht ganz verlassen, wenn sie vom Lied auf den Jodler übergehen: so wird die zweistimmige Landlerweise der jungen *Kothmüllern* (Nb 26) von einem Baß und zwei Kontinuostimmen begleitet. In dem Tiroler Satz (Nb 38) setzen Baß und Kontinuostimme sogar erst am Beginn des Jodlers ein, wobei sie keine Jodlersilben mitsingen, sondern den Text des Liedes fortsetzen.

Das älpnerische Grasl

Martelltal

1. Das älp - me - ri - sche Gra - sl wächst au - fi ban Stuan.

Ho - le ro - - ri ho - le ro - - ri ho - le
Und däs älp - me - ri - sche Duan - - dle känn

ri - a ri - a - ho - - ho - a ho.
aa so schian tuan _____.
1. ho - - ho - a ho.
2. ho - a - ho - a ho.

Notenbeispiel 38. Aus dem Martelltal. Südtiroler Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Alfred *Quellmalz*, 2. Bd., S. 146f.

In allen bisher besprochenen Beispielen steht der Jodler in loser oder enger Verbindung mit einem Lied. Selbständige Jodler mit Kontinuo-begleitung habe ich in den mir zur Verfügung stehenden Quellen nur zwei gefunden. Notenbeispiel 39 stammt aus einer Region, wo sich die obersteirische Jodlerlandschaft und die oberösterreichische

Ländlerlandschaft überkreuzen, nämlich aus dem Salzkammergut: Die zweite Variante des Überschlags ist der Halteton Quint mit Terzschluß. Aus Kärnten stammt das Notenbeispiel 40: Zum zweistimmigen Gegeneinander treten ein Baß und der Halteton Quint mit oberer Nebennote.

„Auf dem Eiern“ zwischen Schladming und Hallstatt.

Je i bi je i bi je i bi je i bi

je i bi je i bi je i bi je i bi je.

Der Überschlag klang ein zweitesmal so:

u. s. w.

5. September 1899. Niedergeschrieben auf dem Gipfel des Sinewel's (Sinabel!) wohin dieser und andere Jodler aus der Tiefe, von nicht zu erspähenden Sängerinnen, wahrscheinlich Schwoagerinnen der Stäbnerhütte auf dem „Stoan“, gesungen, kaum hörbar erklangen.

Notenbeispiel 39. Aufzeichnung Josef Pommer 1899, in: 444 Jodler und Juchezer, Wien 1901, S. 147 f.

Der Holada-re-i-ti

Vorsänger

Tri - i - da tri-id - djä, tri - i - da tri - id - djä,

Ho - la - da - re - i - ti, ho - la - da - re - i - ti, ho - la - da - re - i - ti,

Tri - i - da - tri - id - djä, tri - i - da tri - id - djä

tri - i - da tri - id - djä, tri - i tri - id - djä, tri - i - tri - id - djä tr - i - da

ho - la - da - re - i - ti ho - la - re - i - ti, ho - la - re - i - ti, ho - la - da -

tri - i - da - tri - id - djä, tri - i - tri - id - djä, tri - i - tri - id - djä, tri - i - da

1. re - id - djã, tri - id - djã. tri - id - djã, tri - id - djã.

2. re - i - ti ho - la - djã. re - i - di, wohl auf der Alm.

re - id - djã, tri - id - djã. tri - id - djã, tri - id - djã.

Notenbeispiel 40. Aufzeichnung Roman Maier im Maltatal 1912. In: Anton Anderluh, Kärntens Volksliedschatz, Bd. I/7, J. 53.

15. Zwei Versuche einer Typologie der Kontinuostimmen

Trotz ihrer Verschiedenheit sind die Kontinuopraktiken in den drei untersuchten Ländern durchaus miteinander vergleichbar. Nicht nur die Tonvorräte der in den drei Ländern gebräuchlichen Kontinuostimmen entsprechen einander weitgehend, sondern auch die Reihenfolge der dazutretenden Stimmen, wie der Vergleich der Traunviertler mit der Kärntner Kontinuopraxis erkennen ließ.

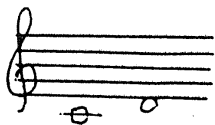
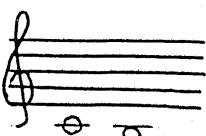
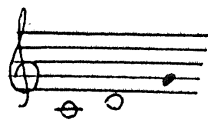
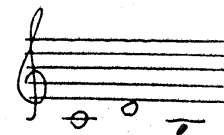
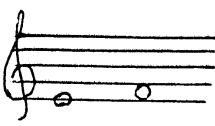
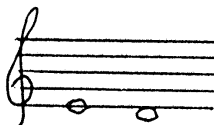
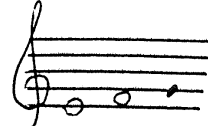
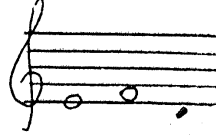
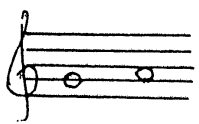
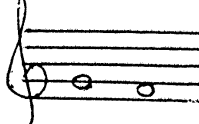
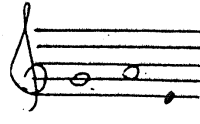
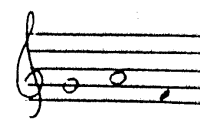
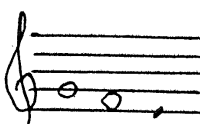
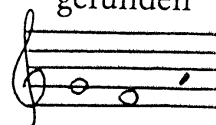
Ich habe für die Kärntner Kontinuopraxis ein Modell aus der Obertonreihe konstruiert, das auch für die oberösterreichischen Kontinuopraktiken annähernd stimmt. Jedoch hat eine in allen drei Ländern vorgefundene Kontinuostimme in diesem Modell keine Entsprechung, nämlich den Halteton Quint mit der oberen Nebennote oder ohne sie, also die „grade Stimm“ in Oberösterreich, der oberösterreichische Überschlag vom Typus 2, der „Grade“ in Tirol sowie die entsprechenden in Kärnten vorgefundenen Stimmen. Zwar kann man in manchen Sätzen diese Stimme als Sonderfall einer tiefen „Quint“ verstehen, die den im Modell Nb 14 für sie vorgesehenen Tonvorrat nicht zur Gänze ausnützt, die Struktur der Mehrstimmigkeit in Nb 7 („falsche Quint“) und in Nb 43 legt ein solches Verständnis nahe.

In allen anderen Sätzen versagt jedoch diese Möglichkeit der Zuordnung. Von einer hohen „Quint“ unterscheidet sich der Halteton Quint nicht nur durch den kleineren Tonvorrat, sondern auch in der führenden Nebennotenbewegung. Daß hier ein eigenständiger Typus von Kontinuostimme vorliegt, wird noch deutlicher beim Betrachten der Traunviertler Fünfstimmigkeit, wo er neben 1. Baß und „Halbton“ (die im Tonvorrat einer hohen und tiefen „Quint“ entsprechen) als eigenständige Kontinuostimme im Überschlag auftritt.

Durch eine kleine Erweiterung des Modells Nb 14 läßt sich nun auch der Halteton Quint darstellen samt der oberen Nebennote: man erweitere die Obertonreihe der Tonika bis zum 7. Teilton und erhält so einen sechsten Tonvorrat im Raum zwischen 6. und 7. Teilton. Den siebten Teilton streiche man als nicht leitereigen wieder weg, — und übrig bleibt die Quint und ihre obere Nebennote (siehe Nb 41).

der Nebennotenbewegung, nicht als Anfangston einer Kontinuostimme), wie in Nb 2 bei der hohen „Quint“, — in solchen Fällen ist oft schwer zu entscheiden, welche von beiden Nebennoten die wichtigere ist und welche zur Diminution dient. In der Tabelle Nb 42 sind alle so gebauten Tonvorräte mit ein bis drei Tönen aufgelistet.

Eine Ausnahme macht der Halteton Quint: Er verwendet oft zur Diminution die Terz, wenn er als Überschlagskontinuo auftritt.

Dreiklangston	führende Nebennote		Ton, der zur Diminution der Nebennotenbewegung dient	
	obere	untere	Quint	zweite Nebennote
Grundton	 Nb 26 Lied	 Nb 25	 Nb 2, 3, 26 Weise	 Nb 2 (?)
Terz	 Nb 2, 3, 19	 noch nicht gefunden	 Nb 17, 18, 20, 21, 38	 Nb 35
Quint	 Nb 22, 31, 32, 40	 noch nicht gefunden	 Terz Nb 25, 37	 zweite Nebennote noch nicht gefunden
			 noch nicht gefunden	 Nb 43

Notenbeispiel 42. Tabelle der Tonvorräte von Kontinuostimmen mit ein bis drei Tönen (dargestellt in C-Dur).

Oft treten zum Tonvorrat noch weitere der Diminution dienende Töne hinzu. Seltener reduziert sich der Tonvorrat auf den Ausgangston und den Diminutionston, ohne Nebennote (siehe die hohe Quint in Nb.3 und den Überschlag in Nb 24). Der Halteton Quint ist die einzige Kontinuostimme, die ohne Nebennote und Diminutionston vorkommt (Nb 7, 33).

Die meisten der in der Tabelle Nb 42 aufgelisteten neunzehn Tonvorräte habe ich den Notenbeispielen entnommen. Einige habe ich zusätzlich durch Analogie auf dem Papier konstruiert und muß nun fragen, ob sie auch in Wirklichkeit vorkommen. Tatsächlich konnte ich für zwei davon Beispiele finden, und zwar für die Quint-Quart-Nebennotenbewegung mit Diminutionston Sext und für die Terz-Sekund-Nebennotenbewegung mit Diminutionston Quint (siehe Nb 43 und Nb 44). Die Stimmführung

Zdravje, srečo, do(b)r večir

Gorce/St. Vid, 7. 12. 1979

The image shows a musical score for a piece titled "Zdravje, srečo, do(b)r večir". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 86. The first system includes the lyrics: "Zdravje, sre - čo, do(b)r ve - čir, vam ma - ma in vsem lju - dem!". The second system includes the lyrics: "Mi smo vas pri - šli po - i - skat, zdravje sre - čo vuj - še - vat.". Both systems feature a "rit." (ritardando) marking at the end. The music is in 4/4 time and G major.

Notenbeispiel 43. Transkription Igor Cvetko, auf der Schallplatte „Slovenska glasba, Koroška“, siehe Fußnote 12.

The image shows a musical score for a piece titled "Notenbeispiel 44". It consists of four staves of music. The first two staves are for the violin (labeled "2. Geige" and "1. Geige"), the third is for the right hand of the zither (labeled "Zug" and "rechte Hand:"), and the fourth is for the bass zither (labeled "Baß-geige"). The music is in 3/4 time and G major. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents), and a "rit." marking. The piece is a fast, rhythmic dance.

Notenbeispiel 44. Ausschnitt aus einem Schleunigen, Musikanten aus Ischl, Goisern, Bad Aussee, 1979, ÖVLA T 165, Transkription Hermann Fritz.

der 2. Geige in Nb 44 ist eines der seltenen Beispiele von Kontinuopraxis einer instrumentalen Überstimme. In der Tanzmusik ist Kontinuopraxis ja normalerweise auf den Nachschlag beschränkt (siehe Begleitung der Ziehharmonika).

Ich habe nun mit zwei völlig verschiedenen Konstruktionen die Wirklichkeit der Kontinuopraxis angenähert, einmal bin ich von der Obertonreihe ausgegangen, das zweite Mal von den Nebennotenbewegungen. Beide Konstruktionen nähern verschiedene Aspekte der Kontinuopraxis verschieden gut an. Das aus den Obertonreihen konstruierte Modell bezieht auch den Baß und den Terzfall der Hauptstimme mit ein, es ordnet die einzelnen Töne den Baßfunktionen zu, es gibt die Lage an, die die Kontinuostimmen im Tonraum in der Praxis meist einnehmen, und es enthält einen Hinweis auf die Reihenfolge der dazutretenden Stimmen. Es ist aber ungenau hinsichtlich der in der Praxis auftretenden verschiedenen Tonvorräte.

Die von den Nebennotenbewegungen ausgehende Abstraktion bzw. Konstruktion fängt mit viel größerer Genauigkeit die verschiedenen in der Praxis vorgefundenen Tonvorräte ein, sie unterscheidet ferner die melodischen Funktionen der einzelnen Töne eines Tonvorrats, aber sie enthält keinen Hinweis auf die Reihenfolge der dazutretenden Stimmen und die Lage, die sie im Tonraum übereinander einnehmen. Ich kann nur aus Erfahrung sagen, daß Kontinuostimmen mit Terz im Tonvorrat vor allem als Überstimmen zu finden sind, und daß die Reihenfolge der dazutretenden Kontinuostimmen in Kärnten und Oberösterreich im allgemeinen folgende ist: 1. Terz + Nebennote, 2. Halteton Quint, 3. Grundton + Leitton, 4. Grundton + Sekund.

Wegen der Genauigkeit in der Unterscheidung ist die Tabelle Nb 42 ein Schlüssel zur exakten Benennung der verschiedenen Kontinuostimmen, nämlich nach der führenden Nebennotenbewegung und den zur Diminution der Nebennotenbewegung dienenden Tönen. Ich möchte an Hand einiger Beispiele darstellen, wie ich mir die Benennung der einzelnen Stimmen sowie die Beschreibung ihrer Lage im Satz vorstelle. Die einzelnen Stimmen eines Kontinuosatzes werden von unten nach oben aufgezählt. Der Tonvorrat einer Kontinuostimme wird in Ziffern ausgedrückt, die einzelnen Töne von unten nach oben aufgezählt, die führende Nebennotenbewegung unterstrichen. In Kärntner Sätzen wird angegeben, ob die Melodie auf dem oberen oder unteren Grundton endet, um die zwei verschiedenen Satztypen zu unterscheiden.

- Nb 2: Kontinuosatz: Baß, 1-2-5- Stimme, 7-1-2- Stimme, 3-4- Stimme, Melodie endet auf dem unteren Grundton.
- Nb 3: Kontinuosatz: Baß, 1-2-4-5- Stimme, 5-8- Stimme, Überschlag auf der Basis von 3-4, Melodie endet auf dem oberen Grundton.
- Nb 7: Kontinuosatz: Baß, 5- Stimme, Überschlag auf der Basis von 5-7-8, 3-4- Stimme, Melodie endet auf dem unteren Grundton.
- Nb 9: Kontinuosatz: Baß, Unterstimme auf der Basis von 3-4, 5-7-1-2- Stimme,
- Nb 35: Melodie mit 2 parallelen Überschlägen, dazu ein Kontinuosatz mit Baß und einer 2-3-4- Stimme. Melodie endet auf dem unteren Grundton.
- Nb 22: Kontinuosatz zur Melodie: Baß (instrumental), 5-6- Stimme, 3-4- Stimme.
- Nb 26: Landlerlied: Kontinuosatz zur Melodie: Baß, 5-7-1- Stimme, 1-2- Stimme, Überschlag auf der Basis 3-5-6.
- Nb 31: Zur Melodie und ihrer parallelen Überstimme tritt ein Kontinuosatz mit Baß und 5-6- Stimme.
- Nb 33: 4st. Satz von unten nach oben: multifunktionale Stimme (Baß, parallele Unterstimme, Einklangsfortschreitung mit der Melodie), Melodie, terzparallele Überstimme, 5- Kontinuostimme.
- Nb 36: 4st. Satz von unten nach oben: Baß, parallele Unterstimme, Melodie, 3-5- Kontinuostimme.

16. Schlußbemerkungen

Außer der überall in Österreich anzutreffenden parallelen Zweistimmigkeit (austezende Zweistimmigkeit, Überschlagszweistimmigkeit und Unterstimmzweistimmigkeit) gibt es in einigen Landschaften darüberhinaus noch andere, komplexere Arten von Mehrstimmigkeit, und zwar die parallele Dreistimmigkeit und die Kontinuopraktiken. Eine weitere, bislang noch nicht erforschte Art der Vielstimmigkeit ist die, wo zu Melodie und Überstimme zwei Bässe treten, wobei einer höhere Lage einnimmt als der andere: zwei einfache Bässe, oder ein einfacher und ein figurierter, oder es sind beide auf verschiedene Weise figuriert (siehe Nb 24, Nb 25 2. Gstanzl, ich kenne auch einige Beispiele aus Tirol).

Während die parallele Dreistimmigkeit vor allem in der Obersteiermark und den angrenzenden Jodlerlandschaften, sowie in Kärnten beheimatet ist, findet man unterschiedliche Kontinuopraktiken in Kärnten und in Oberösterreich samt den angrenzenden Landlerlandschaften. In diesen beiden Ländern gibt es auch Mischformen von paralleler Mehrstimmigkeit und Kontinuopraxis. Auch die Tiroler Kirchensängerpraxis, wie sie heute nur noch in wenigen Tälern Südtirols existiert, ist eine Mischform.

Die parallele Dreistimmigkeit tritt vor allem bei Liedern in alpenländischer Melodik auf, die durch großen Tonumfang und Dreiklangsbrechungen gekennzeichnet ist. Sie ist höchstwahrscheinlich am Jodler entwickelt und dann aufs Lied übertragen worden. Die Kontinuopraxis hingegen ist an keinen besonderen Melodietypus gebunden, man findet sie in Kärnten bei Liedern in alpenländischer Melodik, in Tirol aber bei Liedern, die einen kleinen Tonumfang haben und deren Melodik vorwiegend in Sekundschriften verläuft. Auch die oberösterreichischen Landlerlieder haben meist einen kleinen Tonumfang von nicht mehr als fünf bis sechs Tönen.

Einige Fragen konnte ich auf Grund der Quellenlage nicht klären, z. B. ob die Kontinuopraxis älter ist, oder ob sie erst im 19. Jhd. entstanden ist. Damit hängt auch die Frage zusammen, ob die Kontinuopraktiken in den drei untersuchten Ländern auf eine gemeinsame Wurzel zurückgehen, oder ob sie sich völlig unabhängig voneinander entwickelt haben. Ich begnüge mich hier damit, sie miteinander zu vergleichen und die Gemeinsamkeiten, sowie die Unterschiede herauszustellen.

Kontinuopraxis ist ursprünglich eine Art des männlichen Singens. Das berichten sowohl *Koschat* über den Kärntner Fünfgesang²⁷, als auch H. *Derschmidt* über das Singen beim Landler in Oberösterreich²⁸. Der Grund dafür könnte darin liegen, daß nur die Männerstimme eines echten Basses fähig ist, — Kontinuopraxis hat ja einen Baß zur Voraussetzung. Auch Manfred *Schneiders* Forschungen über die Tradition der Tiroler Kirchensänger ergaben, daß während des 18. Jhdts die Sänger noch ausschließlich Männer waren²⁹ (allerdings ist nicht bekannt, wie ihre Mehrstimmigkeit damals strukturiert war).

Die kärntnerische und oberösterreichische Kontinuopraxis (Typus 2) haben viele gemeinsame Eigenschaften: ihre Bindung an das Schnaderhüpfel, die Führung des Überschlags auf der Basis einer Kontinuostimme, die Tonvorräte der beiden Mittelstimmen, die Reihenfolge der dazutretenden Stimmen, beide Praktiken lassen sich durch das aus der Obertonreihe konstruierte Modell gut annähern.

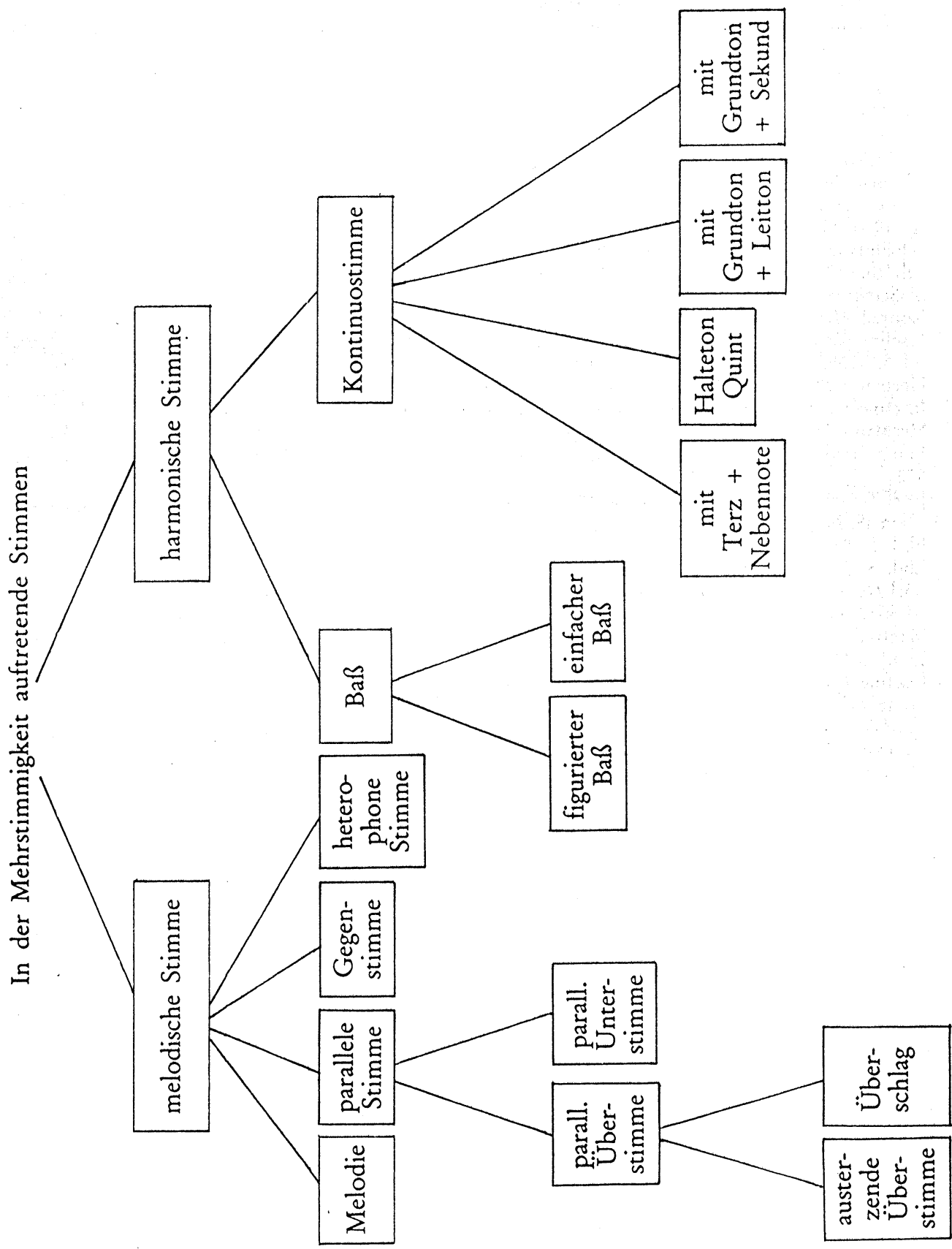
Die Tiroler Kontinuopraxis tritt hingegen vor allem beim geistlichen Lied auf und sie ist eine Mischform von paralleler und Kontinuo-Singpraxis.

Die Bezeichnung „der Grade“ bzw. „grade Stimm“ wird in allen drei Ländern in Zusammenhang mit Kontinuopraxis gebraucht, in Tirol und Oberösterreich sogar mit derselben Bedeutung. Sonst sind die in den drei Ländern üblichen Stimmenbezeichnungen voneinander verschieden.

Überall ist die Realisierung des Basses Bedingung für das Auftreten von Kontinuostimmen, insbesondere, wenn sie Unterstimmen sind.

In allen drei Ländern tritt Kontinuopraxis im bis zu fünfstimmigen Satz auf.

Ich möchte am Schluß noch eine Systematik der Stimmen anfügen, die ich in den verschiedenen Arten von Mehrstimmigkeit in Österreich angetroffen habe.



Anmerkungen

- ¹ Anton *Anderlub*, Kärntens Volksliedschatz I/5 Nr. 842 und III/3 Nr. 268.
- ² Sammlung *Liebleitner* im ÖVLA, Kärnten I/370 und III/454.
- ³ Thomas *Koschat*, Musik. In: Die Österr.-Ungar. Monarchie in Wort und Bild, Bd. Kärnten und Krain, Wien 1891, S. 174.
- ⁴ Franz *Eibner*, Vom Wert und von der Qualität der volkstümlichen Mehrstimmigkeit in Kärnten. In: Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Kärnten und seine Nachbarn, Klagenfurt 1972, S. 59.
- ⁵ Thomas *Koschat*, in: Die Österr.-Ungar. Monarchie, a.a.O., S. 173.
- ⁶ Josef *Pommer*, Das Bewußt-Kunstmäßige in der Volksmusik. In: Das deutsche Volkslied, 5. Jg. 1903, S. 24.
- ⁷ Franz *Eibner*, Vom Wert ..., a.a.O., S. 58.
- ⁸ Josef *Pommer*, Das Bewußt-Kunstmäßige ..., a.a.O., S. 24f.
- ⁹ Franz *Friedrich Kohl*, Zum Klangwesen des Tiroler Volksliedes und dessen Harmonisierung. Wien 1903 (als Manuskript gedruckt).
- ¹⁰ Hermann *Derschmidt*, Über Singtänze und Tanzlieder in Oberösterreich. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 32/33, Wien 1984, S. 184ff.
- ¹¹ Thomas *Koschat*, Über Kärntnerlieder — Singen, 1889, zitiert nach der von Walter *Deutsch* zusammengestellten Sammlung von Ausschnitten aus *Koschats* Aufsätzen. In: Österreichische Musikzeitschrift, 25. Jg. 1970, Heft 9, S. 550.
- ¹² Schallplatte Slovenska glasba, Koroška, Helidon FLP 03 — 009/1—2, Tonaufnahmen: Department of Ethnomusicology of the Institute of Slovene Ethnology, Scientific Research Center of the Slovene Academy of Sciences and Arts.
- ¹³ Konrad *Mautner*, Steyrisches Rasselwerk, Wien 1910.
- ¹⁴ Josefine *Gartner*, Über die naturhafte Mehrstimmigkeit, Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 8, 1959, S. 103f.
- ¹⁵ Hermann *Derschmidt*, Über Singtänze ..., a.a.O., S. 184.
- ¹⁶ Josefine *Gartner*, Über die naturhafte ..., a.a.O., S. 107f und S. 110.
- ¹⁷ Hermann *Derschmidt*, Über Singtänze ..., a.a.O., S. 184.
- ¹⁸ Franz *Friedrich Kohl*, Zum Klangwesen des Tiroler Volksliedes und dessen Harmonisierung, Wien 1903, S. 2f.
- ¹⁹ Josef *Pommer*, Zur Abwehr. Leipzig 1903, hrsg. vom Ausschuß des Deutschen Volksliedwerkes in Wien, S. 24.
- ²⁰ Ebd. S. 8f
- ²¹ Ebd. S. 9.
- ²² Karl *Horak*, Tirol als Volkslied- und Volksmusiklandschaft. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 16, 1967, S. 20.
- ²³ Manfred *Schneider*, „Komm Heiliger Geist ...“. In: Österreichische Musikzeitschrift, 9/1987, S. 448.
- ²⁴ Ebd. S. 448.
- ²⁵ Josefine *Gartner*, Über die naturhafte ..., a.a.O., S. 106f.
- ²⁶ Franz *Eibner*, Vom Wert ..., (siehe Fußnote 4).
- ²⁷ Thomas *Koschat*, Musik. In: Die Österr.-Ungar. Monarchie, a.a.O., S. 173ff.
- ²⁸ Hermann *Derschmidt*, Über Singtänze ..., a.a.O., S. 185.
- ²⁹ Manfred *Schneider*, „Komm Heiliger Geist ...“, a.a.O., S. 443.