

## Innviertler Tanzln. Die Zither als Teil komplexer musikalischer Abläufe

Wolfgang Dreier

### 1. Einleitung

Bereits in einigen Phoibos-Aufsätzen stand die Zither im Mittelpunkt der Betrachtung. Im Kontext einer Zeitschrift für Zupfmusik wird sie – selbstverständlich? – in erster Linie als Soloinstrument besprochen, zielgerichtet geht man dabei auf mit ihr verknüpfte musikalische Genres oder auch auf konkrete Literatur ein. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich demgegenüber mit der Zither als Begleitinstrument, wobei allerdings das vorgebliche *Begleiten* nicht so eindeutig ist, wie der Terminus es vielleicht suggerieren mag. Vielmehr ist die Zither im vorliegenden Stück, einer historischen Aufnahme aus dem Jahr 1931, in äußerst komplexe musikalische Zusammenhänge eingebettet: Die „Innviertler Tanzln“<sup>1</sup>, deren *Spielparts* sich aus zwei Gesangsstimmen (Frauen- und Männerstimme) und einer Zither zusammensetzen, bieten eine dichte Folge aus so genannten Vierzeilern oder Gstanzln, Jodlern und Zither-Soli, die teils seriell, teils simultan ablaufen. Dieses Gewebe anhand von eigenen Transkriptionsversuchen und Spektrogrammanalysen zu entflechten und somit hinter das *Hörbild* auf die Herstellungsparts blicken zu können und dabei auch die Rolle der Zither näher zu beleuchten, ist das Ziel dieses Aufsatzes. Ergänzt werden die folgenden Ausführungen zum besseren Verständnis der oben erwähnten simultanen Abläufe bzw. ihrer *Entschlüsselung* durch den Musikhörer um Aspekte der musikalischen Kognition.

### 2. Spielbild versus Hörbild

Im Fall mehrstimmiger Musik ist man als Musikhörer mitunter damit konfrontiert, dass das, was man hört, nicht eins zu eins dem entspricht, was die Musiker singen und spielen. Das ist insbesondere dann von Bedeutung, wenn man, so wie hier, sogenannte *deskriptive*, d.h. nicht anhand einer Notenvorlage realisierte Musik transkribieren will. Die Psychoakustik umschreibt einen einzelnen, dem *Spielbild* zugehörigen Teil, der von einem Musiker tatsächlich

---

<sup>1</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Track 8.

realisiert wird, mit *Part*. Eine Komponente, z.B. eine Melodielinie, die sich mit dem (subjektiven) Hörbild deckt, wird demgegenüber als *Stream* bezeichnet.<sup>2</sup>

## 2.1. Part

Als unverzichtbar erweist sich für alle Mehrstimmigkeits-Definitionen die Unterscheidung zwischen ‚Stimme‘ und ‚Part‘, wobei [...] Part [...] eine Tonfolge [bzw. Klangfolge, Anm. meine] bezeichnet, die der Musiker real ausführt, deren Gestalt aber vom (kompetenten) Zuhörer nicht notwendigerweise gehört wird.<sup>3</sup>

Da Brandls Definition allerdings nicht der in der Musikwissenschaft zumeist verbreiteten Definition von Stimme entspricht, wird im Folgenden stattdessen von ‚Stream‘ gesprochen. Im Dreiweltenmodell<sup>4</sup> von Eccles und Popper,<sup>5</sup> das immerhin hilft, den „häufig beobachtbaren Fehler zu vermeiden, musikalische Objekte oder Vorgänge, welche verschiedenen Bereichen angehören, miteinander zu verwechseln [...]“<sup>6</sup>, gehört der Part zur Welt 1, der physikalischen Welt der Dinge, der die Welt 2 der Empfindungen (Stream) und die Welt 3 der Konzepte (Stimme) gegenüberstehen.<sup>7</sup>

## 2.2. Stream

In der *auditory scene* findet nach Bregman die Aufnahme, Einordnung und Filterung von Schallereignissen statt. Oft resultiert der Höreindruck in mehreren simultan ablaufenden Teilen, so genannten Streams,<sup>8</sup> mithin Konstrukten der

---

<sup>2</sup> Die folgenden Definitionen „Part“ und „Stream“ wurden, geringfügig gekürzt, im originalen Wortlaut der Dissertation des Autors entnommen: Dreier 2011, S. 16f.

<sup>3</sup> Brandl 2005, S. 80.

<sup>4</sup> Obgleich das Dreiweltenmodell inzwischen vielfach als veraltet angesehen wird, scheint es durchaus geeignet, auftretende Phänomene, Inhalte und Faktoren sofort zu kategorisieren, um konsequent und sauber zwischen Reiz- und Wahrnehmungsebene unterscheiden zu können. Terhardt meint sogar, das Modell sei „[...] helpful, if not indispensable, when one attempts to understand the complex phenomena involved in audiocommunication“ (Terhardt 2000). Die Schwäche des Modells liegt allerdings darin, dass es die drei Welten statisch darstellt und von einem objektiven Beobachter ausgeht. Dies kann insofern ausgeglichen werden, als man vor allem den Einfluss von Welt 3 auf Welt 2 berücksichtigt und sich klar macht, dass Konzepte bzw. Erlerntes nicht zuletzt die (eigene) Wahrnehmung beeinflussen.

<sup>5</sup> Popper und Eccles 1982, S. 63.

<sup>6</sup> Terhardt 1998, zitiert nach: Bartmann 2005, S. 98.

<sup>7</sup> Vgl. auch Terhardt 2000.

<sup>8</sup> Vgl. Bregman 1999, S. 642f.

Welt 2, die nicht mit den Parts aus Welt 1 (vgl. „Part“) zu verwechseln sind.<sup>9</sup> Brandls Definition von Stimme lässt sich, wie in „Part“ erläutert, auf Stream anwenden, wobei letzterer somit das bezeichnet, „[...] was man als eine Melodielinie im synchronen Ablauf als Kognition hört, unabhängig von der tatsächlich von einem Musiker bzw. Instrument gespielten/gesungenen linearen Form [...]“<sup>10</sup>

Die Wahrnehmung entscheidet darüber, welche Parts auditiv getrennt oder zusammengefasst werden sollen, aus welchen Teilen welcher Parts sich Streams konstituieren und welche Streams gegenüber anderen bevorzugt wahrgenommen werden. Dieser Prozess kann kulturgebunden und/oder nicht kulturgebunden ablaufen, wobei Bregman darunter eine Unterscheidung von *schema-based auditory scene analysis* und *primitive auditory scene analysis* versteht.<sup>11</sup> ‚Schema‘ ist hier gleichbedeutend mit Gadammers ‚Vorverständnis‘<sup>12</sup>, wobei jede Musik „[...] notwendig eines (in der Regel kommunizierbaren Basis-) Vorwissens (= Gadammers ‚Vorstruktur des Verstehens‘) [bedarf], und dieses ist nicht solipsistisch (nur für ein singuläres Individuum und kein anderes), sondern sozial und historisch (sowie mehr oder weniger physiologisch) geprägt. Dieses Vorwissen ist in der Regel abduktiv-unreflektiert und wird meist erst beim Nichtverstehen ‚fremder‘ Musik bewußt.“<sup>13</sup>

### 3. Transkription

Im Hinblick auf die Transkription von Musik, die eine praktische Anwendung des Wissens um Hör- und Spielbild (Streams und Parts) voraussetzt, bleibt noch der Aspekt der medialen Überlieferung und Transformation zu ergänzen. Die vorliegende Aufnahme wurde zunächst auf Schellack aufgezeichnet und gute sechzig Jahre später auf einen digitalen Datenträger überspielt. Nicht nachzuvollziehen sind daher etwaige Änderungen oder die Hervorhebung einzelner Frequenzen der Originalaufnahme im Zuge dieser Digitalisierung. Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bildet die digitalisierte Aufnahme. Ganz allgemein gilt es festzuhalten, dass eine Audioaufnahme lediglich einzelne Aspekte der Wirklichkeit abzubilden vermag, wir uns aber in der Regel mit dieser „gefilterten“ Quelle bescheiden müssen, da

---

<sup>9</sup> Vgl. Brandl 2005, S. 80.

<sup>10</sup> Brandl 2005, S. 80.

<sup>11</sup> Vgl. Bregman 1999, S. 641f. u. 665-674.

<sup>12</sup> Vgl. Gadamer 1999, S. 272-289.

<sup>13</sup> Brandl 2005, S. 79.

eine Alternative lediglich in der (ab einem bestimmten Komplexitätsgrad praktisch nicht möglichen) Echtzeit-Transkription musikalischer Live-Darbietungen bestünde. Was die bei Schellack-Aufnahmen unvermeidlichen Geräuschanteile betrifft, so ist die Frage, ob diese als separate Streams wahrgenommen werden können, übrigens durchaus berechtigt, muss allerdings verneint werden. Dafür sind dieselben Automatismen der auditiven Wahrnehmung verantwortlich, die uns etwa helfen, auch in lauten und überfüllten Räumen Unterhaltungen mit nur einem Gesprächspartner führen zu können („Cocktail-Party-Effekt“). Das heißt, das Rauschen rückt derart ins „auditive off“, dass wir es nach kurzer Zeit automatisch ausblenden.

Zielsetzung bei der Transkription komplexer mehrstimmiger Musik ist die Entschlüsselung der wahrgenommenen Melodielinien bzw. Streams und ihre Resynthese hinsichtlich dessen, was die auf der Aufnahme zu hörenden Musiker tatsächlich gespielt, gesungen und gejodelt haben, also der einzelnen *Parts*. Die Komplexität dieses Entschlüsselungsvorgangs fällt je nach Teil des Stückes naturgemäß sehr unterschiedlich aus. Während sie etwa hinsichtlich der einstimmig gesungenen Vierzeilerstrophen, wo sich *Stream* und *Part* decken, sehr gering ist, erscheint sie in den schnellen Sechzehntelketten der Jodlerpassagen, wo beide Sänger zwischen Brust- und Kopfstimme alternieren und sich mitunter Stimmkreuzungen ergeben, sehr hoch. Daher werden die einzelnen Teile des Stückes im Folgenden gesondert betrachtet.

### 3.1. Gesamtaufbau

Die „Innviertler Tanzln“ beginnen mit einem Zither-Intro, auf das die erste von insgesamt fünf Vierzeilerstrophen folgt. Zwischen der nächsten Strophe liegen eine Jodler- und die bereits aus dem Intro bekannte Zitherpassage. In den folgenden Teilen kommen eine zweite Jodler- und eine zweite Zitherpassage hinzu. Für die folgende schematische Darstellung des in Form der digitalisierten Schellack-Aufnahme insgesamt 2:49 Minuten langen Stückes wurden folgende Kürzel gewählt:

- V = Gstanzlstrophe
- ZI = Zither (Intro bzw. Erster Teil)
- ZII = Zither (Zweiter Teil)
- JI = Jodler (Erster Teil)
- JII = Jodler (Zweiter Teil)

Aufbau des Stücks:

ZI | V | JI | ZI | V | JI | ZII |  
 V | JI | ZII | V | JI | JII | ZI |  
 V | JI | JII | |

### 3.2. Gesang (V)

[D]ie sogenannten Gsangl, oder Schnödahüpfl, wovon jeder Bursche und jedes Mädchen eine Menge auswendig weiß, [...] werden bey Tänzen erdichtet; und sind sehr oft Satyre auf einen der Anwesenden, der sie mit ähnlichen Reimen beantwortet, wobey es aber vielfältig zu Schlägen kommt.<sup>14</sup>

Auch in den „Innviertler Tanzln“ findet sich diese bereits im 18. Jahrhundert beschriebene Form der (teils anzüglichen) Scherzstrophen. Zur Illustration sei der Text der zweiten und der dritten Strophe wiedergegeben:

2. Wer in Himmi wui kemma,  
 muas die Pfeifn mitnehma,  
 denn im Himmi is koid,  
 wei da Schnee owafoit.

3. Und im Himmi obn hods a Dunnawetta  
 owa einschlogn tuats nit,  
 steig nur eina ban Fensta,  
 owa rumpln derfst nit.

Inhaltlich haben die Strophen übrigens nichts miteinander zu tun, was bei der Gattung des Schnaderhüpfl oder Gstanzl sehr oft der Fall ist – man spricht daher auch von einer Schnaderhüpfl-Kette. Formal handelt es sich bei den Vierzeilern um vier Kurzverse (= Zeile zu je zwei Hebungen) im Umfang von je zwei Takten. Daraus ergibt sich, wie bei vielen Schnaderhüpfln oder Gstanzln üblich, eine Strophe zu acht Takten im Dreivierteltakt.<sup>15</sup> Da die Textverständlichkeit ein wichtiges Kriterium für diesen Teil darstellt, entsprechen sich Hör- und Spielbild. Daher ist die Melodie relativ einfach, auf Tonika-/Dominant-Wechsel aufgebaut und im engen Ambitus. In dieser Form, als *Schablone* für den Text, auf den es eigentlich ankommt, ist sie für das Absingen von Gstanzlstrophen weit verbreitet. Die Hauptstimme singt die Frau, der Mann setzt ab dem zweiten Kurzvers mit einer für dieses Genre üblichen zweiten Stimme im Sext- und Terzabstand ein. Im folgenden Notenbeispiel in

<sup>14</sup> Vgl. Hübner II 1796, S. 391.

<sup>15</sup> Vgl. Beidl 1973, S. 626-629.

Abbildung 1 wurde der Verlauf der Hauptstimme anhand der zweiten Strophe transkribiert.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the second stanza: "Wer in Hi - mmi wui ke - ma, muas die Pfei - fn mit -". The second staff contains the melody for the second line: "neh - ma, denn im Hi - mmi is koid, wei da Schnee o - wa - foit." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Abbildung 1: *Schnaderhüpfelstrophe*

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auf Artikulationszeichen wie Fermati nicht etwa aus Gründen der Lesbarkeit bewusst verzichtet wurde. Tatsächlich ist das Metrum relativ strikt, weshalb auch hier die Schnaderhüpfel-Definition von Beitzl zutrifft, wonach „[d]er musikalische Rhythmus [...] für den Versrahmen maßgebend [ist]“.<sup>16</sup>

### 3.3. Zither

Gerade beim Zither- aber auch beim Jodlerteil scheint das strikte Metrum, das in den Schnaderhüpfelstrophen so klar zutage tritt, weitgehend zu verschwimmen. Die folgenden Transkriptionen deuten diesen Umstand durch strichlierte Taktstriche und Fermati an, die an vielen Stellen anzubringen waren. Die Tonart bewegt sich über weite Strecken fast genau auf C-Dur. Allerdings ergeben sich durch schwankende Abspielgeschwindigkeiten auch massive Tonhöhen-schwankungen über das ganze Stück hinweg. Deshalb musste der bei 1:58 min. einsetzende JII für die Transkription um einen Halbton nach oben transponiert werden, um eine Notation in C- statt in H-Dur zu gewährleisten. Leider gibt es keine weiterführenden Informationen zum Zitherspieler der Aufnahme. Jedoch legt der Umstand, dass der Sänger Franz Biereder auch als guter Zitherspieler bekannt war<sup>17</sup> nahe, dass er sich und seine Schwester Kathi Hohla in dieser Aufnahme selbst begleitete. Zudem erweckt ein auf demselben Tonträger befindliches Stück mit einer nachweislich von ihm stammenden Zitherbegleitung sehr ähnliche Höreindrücke, vor allem was Stimmung und Einsatz der Vibrati betrifft.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Beitzl 1973, S. 626.

<sup>17</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Booklet S. 6.

<sup>18</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Track 5.

Grundsätzlich wurde in der Transkription darauf Wert gelegt, dass die jeweils erklingenden Grundtonhöhen nicht nur dem persönlichen Höreindruck bzw. den durch die Transkriptionssoftware [Transcribe!] ermittelten Vorschlägen entsprechen, sondern dass sie vor allem auch auf einer Zither spiel- bzw. greifbar sind. Angenommen wurde hier schließlich eine „Wiener Stimmung“ mit den Griffbrettsaiten a', g' und d', auf der sich vor allem der Teil ZI, der durch seinen vielfältigen Vibratoeinsatz das „Ausweichen“ auf leere Saiten unwahrscheinlich erscheinen lässt, gut greifen lassen würde. Aufgrund der schlechten Aufnahmequalität musste darauf verzichtet werden, auch die auf den freischwingenden Basssaiten der Zither gespielten Klänge zu transkribieren. Die Transkriptionen der Zitherstimme beschränken sich daher auf die wahrscheinlich überwiegend auf den Griffbrettsaiten gespielte Melodie, die durch einzelne Akkorde angereichert wird.

### 3.3.1. Intro und Erster Teil (ZI)

Wie in Abbildung 2 ersichtlich, beginnt nach den einleitenden Akkorden die Melodie in einer Dreiklangsmelodik, jeweils zusammengesetzt aus Tonika in der zweiten Umkehrung und Dominantseptakkord mit fehlender Quinte in der Grundstellung. Als Zwischenteil wird eine verkürzte aber ansonsten identische Version verwendet, die auf die einleitenden Akkorde verzichtet und erst beim g' im hier angenommenen 1. Takt einsetzt. Dieses g' ist auch Dreh- und Angelpunkt des Vortrags, hier setzt der Musiker Fermati und verleiht der Note jeweils ein starkes Vibrato. Aus diesem Grund erschien es auch schlüssig, das g', dessen nachfolgende Noten dann schließlich mit der Dreiklangsbrechung die Tonika-/Dominant-Funktion ergeben, als Beginn einer Takteinheit zu werten.



Abbildung 2: Zither (Intro/Erster Teil)

In den beiden folgenden Grafiken wird das g', welches eigentlich eine etwas tiefere Grundfrequenz von 378,4 Hz aufweist, näher betrachtet. Am stärksten treten hier, wie das Amplitudenspektrum Abbildung 3 zeigt, nach der Grundfrequenz (F0) der 2. und der 4. Oberton hervor. Dies ergibt insgesamt einen

sehr grundfrequenzlastigen Klang. Dadurch ist die so genannte Grundtonhöhe (etwas tiefer als  $g'$ ) auch trotz des starken Vibratos, das jedoch keine starke Frequenzmodulation mit sich bringt, gut hörbar. Die einzelnen Teiltöne ausgehend von  $F_0$  können der vertikalen Frequenzachse in Abbildung 4 entnommen werden.

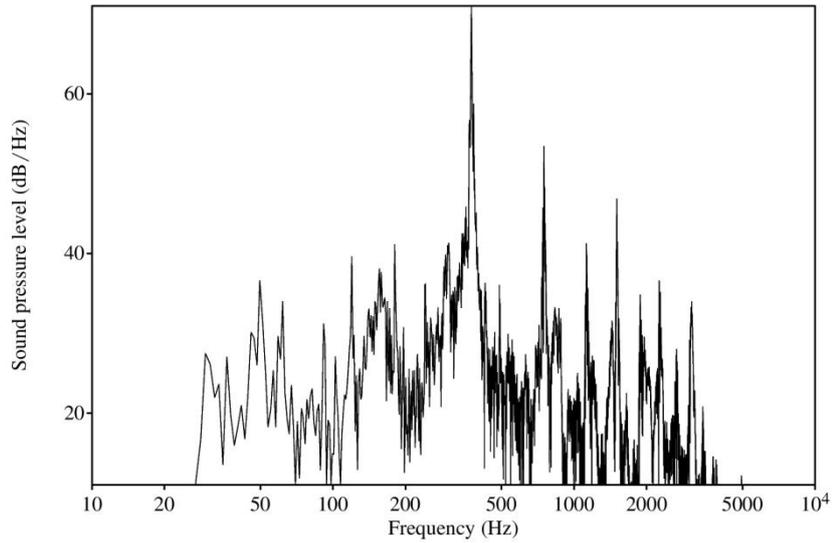


Abbildung 3: Amplitudenspektrum des mit starkem Vibrato gespielten  $g'$

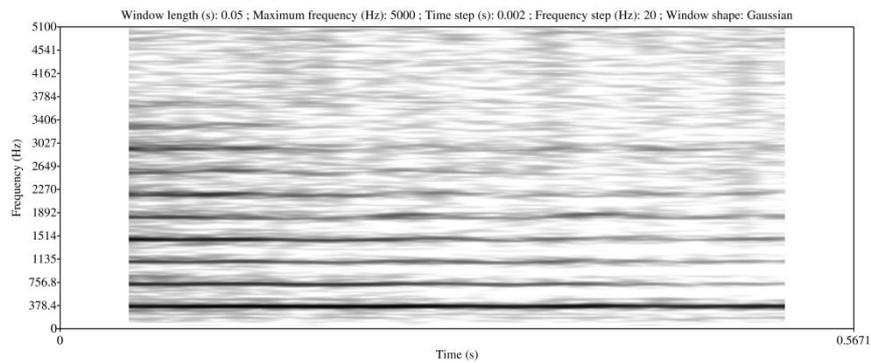


Abbildung 4: Spektrogramm des mit starkem Vibrato gespielten  $g'$

### 3.3.2. Zweiter Teil (ZII)

Die einzige Entsprechung mit ZI ergibt sich in der Länge und in den Harmonien. Ansonsten ist dieser zweite Zitherteil von völlig anderem Charakter. Im Gegensatz zu ZI ist er beide Male nicht sehr sauber intoniert und erweckt den Eindruck, als solle er in striktem Metrum und ohne Fermati gespielt werden. Es ist daher in diesem Fall für den Transkribenten ungleich einfacher, ein rhythmisch-metrisches Raster für die Transkription der Tonhöhen zu erstellen. Augenfällig wird dann, dass es der Spieler in einigen Passagen nur mit knapper Not schafft, alle Töne der in schnellen Achteln gespielten, geteilten Begleitung in einer Takteinheit unterzubringen. Eben dieser Umstand schlägt sich auf die Intonation nieder, kräftige Vibrati und solcherart akzentuierte Angelpunkte bleiben hier daher aus.



Abbildung 5. Zither (Zweiter Teil)

### 3.4. Jodler

Dieser Teil ist sicherlich der mit Abstand komplexeste im gesamten Stück. Da die Textverständlichkeit in den vorwiegend auf Vokalen gesungenen Silben kein Kriterium darstellt, kann sich die musikalische Komplexität, die vor allem auf einer starken Differenz zwischen Hör- und Spielbild (Stream und Part) aufbaut, ungehindert entfalten. Die Nicht-Entsprechung von Part und Stream ergibt sich vor allem dadurch, dass beide Sänger, wie beim Musikkonzert des Jodlers üblich, meist zwischen Brust- und Kopfstimme alternieren. Somit wird der Eindruck erweckt, sowohl jene im Kopf- als auch die um Brustregister gesungenen Noten würden jeweils eine Stimme ergeben. Tatsächlich aber sind diese „virtuellen Streams“ aus den Stimmen beider Sänger zusammengesetzt. Diese „Streaming-Effekte“, durch die sich dem Hörer abseits der tatsächlich von den Sängern gesungenen Einzelstimmen ein neues „Hörbild“ erschließt, werden durch das hohe Tempo des Jodlers noch verstärkt.

#### 3.4.1. Erster Teil (JI)

Basis und ersten Einstiegspunkt bildet der aus drei Noten bestehende Auftakt, den die Männerstimme solo realisiert. Sobald auch die Frauenstimme erklingt, wird der Transkriptionsprozess sehr schwierig. Im vorliegenden Fall konnte er in beiden Teilen nur durch Temporeduktion auf ein Viertel der tatsächlichen

Geschwindigkeit durch den Umstand, dass die gesungenen Vokale beider Stimmen in den schnellen Passagen differieren und dadurch eine Zuordnung erleichtert wird, finalisiert werden. Beide Jodlerteile differieren nur in der ersten Hälfte und sind in der zweiten Hälfte identisch, die Harmonien sind in beiden Teilen gleich. Zur leichteren Orientierung wurden die in der Kopfstimme gesungenen Noten mit rautenförmigen Notenköpfen dargestellt.

Abbildung 6: Jodler (Erster Teil)

### 3.4.2. Zweiter Teil (II)

Abbildung 7: Jodler (Zweiter Teil)

### 3.4.3. Gestaltpsychologische Aspekte<sup>19</sup>

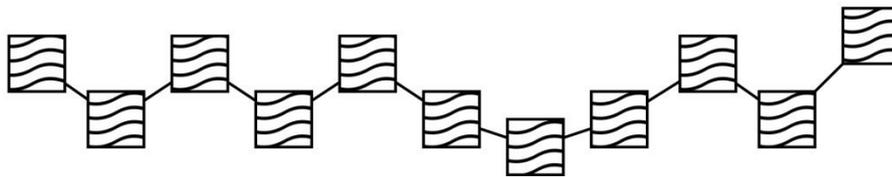
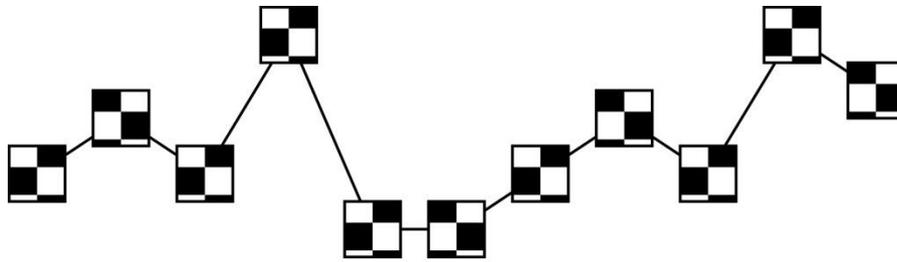
Zwei oben bereits angesprochene Faktoren sind es, welche die Heterogenität von Hör- und Spielbild [in den vorliegenden Jodlern] ausmachen:

1. Durch ihre Nähe im Frequenzbereich vermischen sich die beiden Parts derart miteinander, dass man vermeint, Stimmkreuzungen wahrzunehmen. Die Gestaltpsychologie spricht hier vom „Gesetz der Nähe“, d.h., was nahe ist, wird als zusammengehörig empfunden.<sup>20</sup> Nicht nur die Nähe allerdings ist für das *streaming* entscheidend, sondern darüber hinaus die Verlaufsstruktur der Herstellungsparts. Eine Verzahnung derselben erreicht durch gegenläufige Auf- und Abwärtsbewegungen vor allem in den [Sechzehntelpassagen] [...] verstärkt den Effekt der virtuellen Stimmkreuzungen. Die nachfolgende

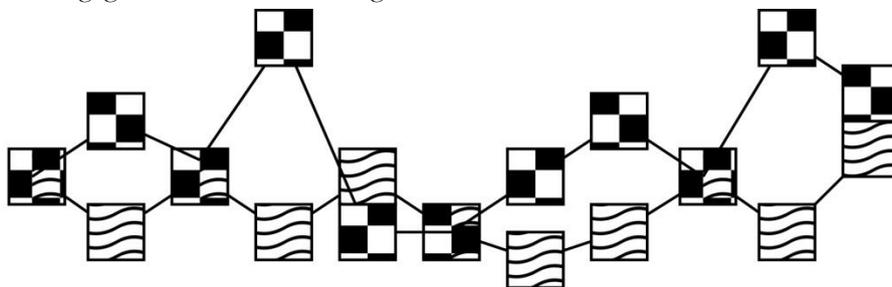
<sup>19</sup> Der gesamte folgende Absatz wurde der Dissertation des Autors entnommen: Dreier 2011, S. 46f.

<sup>20</sup> Vgl. Bartmann 2005, S. 117, Abb. 10.

Grafik, in der die Grundfrequenzverläufe beider Parts [von JI] schematisiert nachgezeichnet sind ([Schachbrettmuster] = Frau, [Wellenmuster] = Mann), stellt zunächst die beiden getrennten Parts dar, bei denen das Gestaltgesetz der Nähe nicht mehr gegeben wäre:



Werden die Parts allerdings den tatsächlichen Abständen entsprechend wiedergegeben, wird das Gestaltgesetz der Nähe deutlich:<sup>21</sup>



<sup>21</sup> In Anlehnung an: Bartmann 2005, S. 117, Abb. 10.

2. Indem sowohl die Männer- als auch die Frauenstimme teils im Falsett und darüber hinaus fast ausschließlich auf denselben Vokalen singen, besticht die klangfarbliche Ähnlichkeit beider Stimmen. Dies bewirkt eine Verschmelzung der beiden Parts und trägt zu einer noch stärkeren Verzahnung bei [...], was insofern einen entscheidenden Beitrag zum Verwirrspiel leistet, als sich die Herstellungsparts, wie oben ersichtlich, tatsächlich ja nur ein einziges Mal wirklich kreuzen.<sup>22</sup>

#### 4. Figur und Hintergrund

Lohnten bereits die einzelnen Teile für sich genommen eine nähere Betrachtung, so eröffnen darüber hinaus jene Stellen, an denen sie sich mischen und überlagern, ein weites Feld an Fragestellungen, insbesondere Prozesse der musikalischen Kognition betreffend. Wie aus den Notenbeispielen ersichtlich, handelt es sich bei allen Teilen um Tonika- Dominantverbindungen. Abzüglich der Auftakte bzw. Intro-Akkorde in ZI ergibt sich sowohl für ZI, als auch für JI das Schema D-T-D-T. Jeweils am Ende der Schnaderhüpfelstrophen, bevor der Jodler einsetzt, hört man das charakteristische g', das den Beginn von

The image shows a musical score for two voices, JI and ZI, in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics 'Hil a i' and a piano accompaniment with triplets and vibrato markings. The second system shows the vocal lines with lyrics 'djo o u o u o u o u o he e o u o a o e o i i' and 'djo i dl di ri o i ho i dl i dl ho e i dl i' and a piano accompaniment with triplets and vibrato markings.

Abbildung 8: JI und ZI

<sup>22</sup> In Anlehnung an: Bartmann 2005, S. 117, Abb. 11.

ZI markiert. Man vermeint, den ersten Zitherteil zu hören, auch wenn er bereits „hinter“ dem Jodler verschwunden ist. Ob eine simultane Realisierung der Passagen JI und ZI tatsächlich möglich ist, lässt sich mittels der bereits transkribierten Passagen überprüfen, indem beide Teile übereinandergelegt werden.

Sowohl Notenbild als auch der Höreindruck des aus den Noten resultierenden MIDI-Files bestätigen, dass ZI und JI eine gültige Kombination darstellen und ZI somit als „Begleitung“ von JI verwendet werden kann. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass ein MIDI-File grundsätzlich keine Fermati kennt, sondern nur feste Pausenwerte und dass sich die Kombination der beiden Teile JI und ZI im Notenschreibprogramm in einem fixen metrischen Raster bewegt. Auch der Jodlerteil schließlich hat mit seinen Fermati abschnittsweise ein relativ freies Metrum. Dies betrifft insbesondere die längeren Notenwerte, auf denen beide Sänger eine Terz aushalten, gekennzeichnet durch starkes Vibrato in der Frauenstimme.<sup>23</sup>

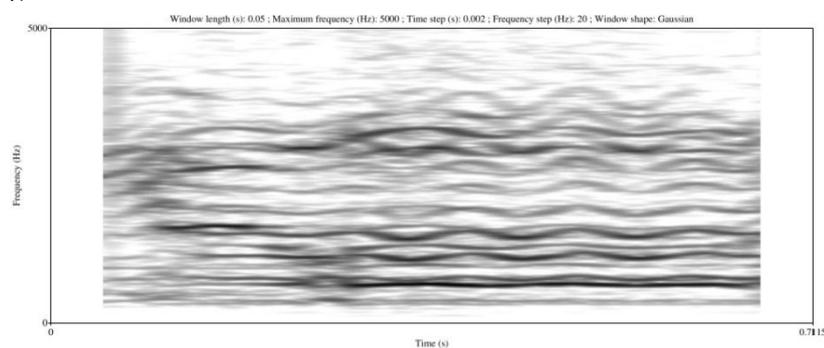


Abbildung 9: Vibrato auf Terz e'-g' in JI, Takt 3

Daher bleibt die Frage offen, wie beide Abschnitte nun in der Realität kombiniert werden. Dass sie grundsätzlich simultan erklingen können, legen sowohl die Transkription, als auch der Höreindruck des Originals nahe, in dem der Einsatz von ZI sehr deutlich wahrnehmbar ist – zumindest bis zu dem Zeitpunkt, an dem auch die Frauenstimme des Jodlers einsetzt.

Der Lösungsansatz zur Beantwortung dieser Fragestellung liegt in einem auditiven Wahrnehmungseffekt begründet, der sogenannten Continuity Illusion.

<sup>23</sup> Vgl. Abbildung 8, erste Achtelnote in Takt 3, Halbe in Takt 5 und Spektrogramm Abbildung 9.

[Darunter] ist das Phänomen bekannt geworden, dass ein Schallsignal, welches in rascher Folge wiederholt kurzzeitig unterbrochen wird, gleichwohl als kontinuierlich andauernd gehört wird, sofern die Unterbrechungen mit einem Schall hinreichender Intensität maskiert werden [...].<sup>24</sup>

Die Continuity Illusion wird mitunter auch als „auditory figure-ground effect“ bezeichnet.<sup>25</sup> Sie bewirkt „[...] die Schließung von ‚Wahrnehmungslücken‘ im auditiven Hintergrund, die sich durch Fokussierung auf die vordergründige ‚Figur‘ zwangsläufig ergeben.“<sup>26</sup> In der Dissertation des Autors konnte anhand von Hörexperimenten herausgearbeitet werden, dass sich die Continuity Illusion aus zwei grundlegenden Komponenten zusammensetzt. Zum einen sind dies *psychoakustische Grundphänomene*<sup>27</sup>, von denen wir annehmen können, dass sie für alle (Musik-)Hörer universale Gültigkeit haben. Im vorliegenden Beispiel fällt besonders das sogenannte Verdeckungsgesetz darunter, wonach leisere Klänge (Zither) durch lautere (Jodlerstimmen) überlagert werden. Zum anderen trägt die *kulturell-determinierte Wahrnehmung*<sup>28</sup> entscheidend zum Effekt des „Überhörens“ einzelner Komponenten eines Musikstücks bei. Hier ist für unsere musikalische Prägung die Trennung in Melodie bzw. Hauptstimme und Begleitung zu nennen. Diese wenden wir in der Regel unbewusst an, sobald etwa einem Instrument eine Singstimme beigelegt wird. Beide Faktoren der Continuity Illusion nun tragen dazu bei, dass die Zitherstimme, sobald der Jodler einsetzt, in den auditiven *Hintergrund* rückt, während der Jodler selbst zur *Figur* wird. Ob *hinter* JI tatsächlich der komplette Teil ZI gespielt wird, ist letztlich für unsere Wahrnehmung nicht ausschlaggebend. Durch die Continuity Illusion vermag man ZI tatsächlich weiterzuhören, auch wenn sich der Zitherspieler vielleicht im Verlauf des Jodlers nur noch auf einzelne Akkorde beschränkt. Unbewusst machen und machen sich diesen Höreffekt Komponisten und Musiker schon immer zunutze.

Besonders deutlich ist dies z.B. in den letzten Takten des Finale von Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 5, c-moll, op. 67 (‚Schicksalssymphonie‘), was Johann Christoph Lobe schon vor 1878 (S. 59) im 2. Band seines Lehrbuchs der musikalischen Komposition aufgefallen ist: Die Pauken markieren zuerst die Taktakzente (ab T. 364) und fangen dann erst an zu wirbeln (ab T. 402), und zwar deswegen, damit die Streicher zuerst noch gehört werden, ehe sie vom

---

<sup>24</sup> Terhardt 1998, S. 412.

<sup>25</sup> Thurlow 1957, zitiert nach: Warren 1999, S. 138.

<sup>26</sup> Dreier 2011, S. 19.

<sup>27</sup> Dreier 2011, S. 20-36.

<sup>28</sup> Dreier 2011, S. 36-47.

Paukenwirbel endgültig verdeckt werden: ‚Einmal aber in das Ohr gefallen und darauf aufmerksam geworden, hört es dieses, wenn auch mehr nur in der Einbildung als in der Wirklichkeit noch da fort, wo sie durch stärkere Ueberdeckung ganz in Schatten gedrängt werden.‘ (Lobe 1878, 59) Auch in anderen frühen Werken über das instrumentale Zusammenspiel findet man ähnliche Aussagen (z.B. Prout 1888, 135; Stumpf 1890, 411-413).<sup>29</sup>

## 5. Fazit

Im vorliegenden Aufsatz wurde die Zither in ihrer Eigenschaft als Solo- und Begleitinstrument im größeren Zusammenhang eines komplexen musikalischen Ablaufs betrachtet. Bemerkenswert erscheint für das vorliegende Beispiel vor allem die Tatsache, dass ein Zither-Intro bzw. Solo ebenso als Begleitung funktionieren kann. Aspekte der auditiven Wahrnehmung, vor allem die sogenannte Continuity Illusion, erwecken in einigen Jodlerpassagen den Höreindruck, das gesamte Zithersolo ZI würde tatsächlich simultan mit dem Jodler JI erklingen. Ob dieses *Hörbild* allerdings dem realen *Spielbild* entspricht, kann anhand der Aufnahme nicht mehr rekonstruiert werden. Das allerdings ist beileibe kein Unglück, denn letztlich zählt nur der persönliche Höreindruck. Dies bestätigt auch der englische Folk-Sänger und Gitarrist Martin Carthy, der ‚[...] ganz gezielt die Tendenz seiner Hörer [nutzt], abgelenkt durch Singstimme und semantischen Textgehalt, in die Begleitmuster der Gitarre mehr hineinzuhören, als er tatsächlich spielt‘.<sup>30</sup>

I realized that playing less was a great idea. [...] Because people still come up and say: ‚Oh, I like it when you do this and you do that and you play these bits of harmony and you play against the tune [...]‘, and I say: ‚No, I don’t. No, I don’t, I just sing you the song. And if anything else is there, than you’ve imagined it, and that’s fine, that’s okay.‘<sup>31</sup>

## Literatur:

- Bartmann, Manfred (2005): Musikalische Systeme im Kulturvergleich. In: Stoffer, Thomas/Oerter, Rolf [Hg.]: Allgemeine Musikpsychologie. Sonderdruck. Göttingen 2005, S. 95-122
- Beitl, Klaus (1973): Schnaderhüpfel. In: Brednich, Rolf Wilhelm u.a. [Hg.]: Handbuch des Volksliedes I. München 1973, S. 617-677

---

<sup>29</sup> Reuter 1996, S. 64.

<sup>30</sup> Dreier 2011, S. 216.

<sup>31</sup> Dann u.a. 2006, 40:32-41:12.

## Wolfgang Dreier

- Brandl, Rudolf M. (2005): Musik als kommunikative Handlung. Musikalische Hermeneutik versus kognitive Anthropologie. Entwurf einer dramatologischen Musikanthropologie. Überarbeitete Fassung Göttingen 2005
- Bregman, Albert S. (1999): Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound. Cambridge 1999
- Dann, Trevor/Frost, Geoff u.a. (2006): Interviewausschnitt. In: Romero, Ana [Hg.]: Martin Carthy. In conversation with Trevor Dann. Norfolk 2006
- Dreier, Wolfgang (2011): Continuity Illusion und Musik. Ein Hörphänomen zwischen physiologisch und kulturell determinierter Wahrnehmung. Salzburg 2011
- Gadamer, Hans-Georg (1999): Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1999
- Hohla, Kathi/Biereeder, Franz (1931/1994): Innviertler Tanzln. In: Falkner, Hans Peter/Bergmann, Achim [Hg.]: Oberösterreich – Salzburg: Volksmusik. Rare Schellacks 1910–1949. Giesing 1931/1994
- Hübner, Lorenz (1796): Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik. Zweyter Band: Das Salzburgische Gebirgsland. Pongau, Lungau und Pinzgau. Salzburg 1796
- Popper, Karl R./Eccles, John C. (1982): Das Ich und sein Gehirn. München 1982
- Reuter, Christoph (1996): Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten. Verschmelzung und Heraushörbarkeit von Instrumentalklangfarben im Ensemblespiel. Frankfurt am Main 1996
- Terhardt, Ernst (1998): Akustische Kommunikation. Grundlagen mit Hörbeispielen. Heidelberg 1998
- Warren, Richard M. (1999): Auditory perception. A new analysis and synthesis. Cambridge 1999

### **Internetpräsenzen:**

- Terhardt, Ernst (2000): Fundamentals of Psycho-Physics. The 3 Worlds. In: Topics of Research. München 2000,  
<http://www.mmk.e-technik.tu-muenchen.de/persons/ter/top/3worlds.html>,  
konsultiert am 18/06/2014

### **Software:**

- Boersma, Paul/Weenink, David (2014): PRAAT. Doing phonetics by computer. Version 5.3.64. o.O. : Phonetic Sciences, University of Amsterdam 2014  
<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> konsultiert am 18/06/2014
- LilyPond-Entwicklergemeinschaft: LilyPond. Notensatz für Jedermann. Version 2.18.2. o.O. 2014. <http://www.lilypond.org> konsultiert am 18/06/2014
- Seventh String Software: Transcribel. Version 8.40. London 2014  
<http://www.seventhstring.com/> konsultiert am 18/06/2014