



Anhemitonische Heptatonik auf traditionsmusikalischer Basis in Hinblick auf die Nyckelharpa

Boris Koller

Die Auffassung von Tonalität, den „richtigen“ Tonhöhen, ist eine Frage der Gewohnheit und beruht – entgegen anderslautender Behauptungen – auf keinem Naturgesetz. Die Nyckelharpa heutigen Zuschnitts ist – wie es scheint – vollkommen ausgestattet mit 12 Halbtönen pro Oktave. Und doch: eingebettet in ein Restmilieu von anderen tonalen Auffassungen gab es Versuche, auch diese Halbtöne aufzubrechen. Warum?

Auf der Basis norwegischer Arbeiten wird die Thematik der angeblichen „Vierteltöne“ kurz umrissen und auf Nyckelharpakonstruktionen, die die Problematik berücksichtigen, Bezug genommen.

Vorwort

„Anhemitonische Heptatonik“ ist ein Begriff, mit dem man Viele verwirren kann, besonders im akademischen Milieu. Viel beliebter ist da das Wort „Mikrotonalität“. Das klingt so feinsinnig, so komplex, als ob es ein langes, schwieriges Thema wäre, nur für Eingeweihte, oder allenfalls für manche unreflektierte Eingeborene, die ihr Leben einem musikalischen Dialekt widmen, den nur der Studierende rational begreift; man verdient sich manchen Professorentitel, wenn man akademischen Kreisen zeigt, wie kompliziert doch alles sei.





„Anhemitonische Heptatonik“ ist ein Zauberwort, auf das viele gewartet haben, denn es erspart eigentlich die nun folgende Abhandlung, der Begriff erklärt sich selbst. Er ist allerdings eine Neuschöpfung: die manchmal auftretende Bezeichnung „halbtonfrei“ in norwegischer Literatur hat der Verfasser in „anhemitonisch“ übertragen. Sonst bleibt alles beim Alten. Dem Akademiker wird er zwar noch einige Zeit Schrecken einjagen (denn der hört den Begriff sofort auf Pentatonik um, aber diese ist ja auch die theoretische Grundlage). Dieses Zauberwort fällt auf ganz norwegische Art mit der Tür ins Haus, es verliert keine Zeit. Und das ist auch ganz die eigentliche Absicht dieses kleinen Aufsatzes: der ausführende Musiker, der Komponist, soll ein Werkzeug in die Hand bekommen, vorher noch unlösbar dastehende Aufgaben mit Leichtigkeit in kürzester Zeit bewältigen zu können.

Die gleichstufige Zwölftonskala ist kein Naturgesetz. Sie ist vielmehr eine Sackgasse, in der man sich erst vor kurzem so gemütlich zur Ruhe gesetzt hat. Der barocke Theoretiker war da in seinen Diskussionsvorschlägen so viel vorsichtiger! Erst die Popmusik kontinentalen Zuschnitts hat dem ein Ende gemacht. Wie viel liegt darin! Wer die Geschichte der „historischen Aufführungspraxis“ überblickt, sieht, wie sehr das frühe 20. Jahrhundert mit seinen Ressentiments gegenüber „unfeinen“ Gebräuchen die Vorstellung von alter Musik geprägt hat. Noch heute flüchtet so mancher Musiker aus der „zeitgenössischen“ Musik in „alte Musik“ und den Jazz. Wo sonst noch kann man populär sein und gleichzeitig als intellektuell gelten? Das Festival „Resonanzen“ in Wien gibt hier alljährlich ein deutliches Bild. Die zeitgenössische Musik ist schon lange vom Publikum verlassen, in der „alten“ Musik dagegen fiebern tausende neuen Ersteinstrumente entgegen. Was aber ist die Hörgewohnheit dieser Massen? Wie sehr will man von Seiten der Musiker sich selbst und anderen eine heile Welt – eine „gute alte Zeit“ – vorgaukeln? Es ist eine dreiste Behauptung, aber wer will widerlegen, dass die gesamte heutige „alte Musik“ auf tönernen Füßen steht? Sämtliche Peripherien



Europas haben sich in der Traditionsmusik unbeirrt und von akademischen Kreisen unbeleckt andere Auffassungen von Tonalität bewahrt, als die, welche in Zentraleuropa als „alt“ gelten. Dabei gibt es auch aus dem Bereich der Alpen Untersuchungen (Walter Wiora, 1949:61), ebenso aus Mähren (Dusan Holy, 1969:126), die (angeblich) zu denselben Schlüssen wie die Skandinavier kommen.

Keine Zeit ist zu verlieren. Alle Einspielungen „mittelalterlicher“ Musik sind gründlich zu revidieren. Die vorliegende Abhandlung bietet rasche Hilfe. Der Verfasser wird sich damit keine Meriten verdienen, denn er hat nichts erfunden, und auch nichts verschleiert. Alles liegt offen da und wird genau so weitergegeben. Jede Form von Verbreitung, auch auszugsweise, ist ausdrücklich erwünscht. Zu beachten ist, dass Material aus anderen Werken benützt werden musste. Der Verfasser empfiehlt die Anschaffung der zitierten Werke auf das wärmste. Nur durch den Kauf dieser Arbeiten kann auf längere Sicht gewährleistet werden, dass neue Arbeiten entstehen.

Dieser Aufsatz soll etwas von dem Glück zurückgeben, das skandinavische Traditionsmusik dem Verfasser bislang bereitet hat. Ziel ist das Experiment und die Spielfreude für jeden, der Lust hat, auszubrechen aus gewohntem Schritt und Tritt.

Lykke til!

Boris Koller

Rødvik Gård, Stavern/Norge, am 20.1.2010



Anhemitonische Heptatonik auf traditions- musikalischer Basis in Hinblick auf die Nyckelharpa

Warum und warum nicht?

„Das temperierte System war ein Notbehelf; ein genialer Notbehelf, denn die Not war arg und die Hilfe groß. Es war eine geniale Vereinfachung, aber es war ein Notbehelf. [...] Man hätte nie vergessen dürfen, dass das temperierte System nur ein Waffenstillstand war, der nicht länger währen darf, als die Unvollkommenheit unserer Instrumente ihn nötig macht.“ (Schönberg 1911, 350-351)

Das temperierte System der Skalenauffassung überschattet nun gut 300 Jahre der Musik höherer Stände, und diese spätbarocke Tonalitätsauffassung greift nun spät, aber umfassend durch die Verbreitung von Tonträgern und durch Berieselung über den Rundfunk. Was heute oft als Naturgesetz aufgefasst wird, ist aber das Ergebnis eines willentlich schaffenden Prozesses, es brauchte dazu viel Anstrengung bis hin zu politischen Ausmaßen, wie die Geschichte des Psalmodikons zeigt. Selbst die Beschäftigung mit grundlegend anderen Skalen wird nun durch den Begriff der Mikrotonalität überschattet. Es würde sich aber lohnen, diese Problematik der Tonalität nicht als „Mikroproblem“ aufzufassen. Die Geschichte der Auflehnung gegen die 12-Tonskala ist nun schon so alt wie die Geschichte der Propagierung derselben. Die temperierten Systeme wurden ursprünglich ausschließlich für Tasteninstrumente entwickelt, besonders für den Sonderfall der Orgel. Alle anderen Instrumente mit Tastatur im Bereich der Musik höherer Stände beruhen auf perkussiver Tongenerierung. Im Zusammenspiel hat hier die exakte Stimmung eines Tones nicht so große Auswirkungen, wie bei anhaltenden Tönen, z.B. bei den Streichern. Genau die bundlosen Entwicklungen der Violenfamilien aber haben durch ihre Flexibilität bei der Einführung der heute in der westlichen Welt üblichen Skalen ihre äußere Form bewahren können, während andere Instrumente für die neuen Skalen neu gebaut werden mussten. Dies geschah z. B. bei



den Varianten des Langeleiks in Norwegen, das Langspel auf Island starb schon vorher aus.

Die vorliegende kurze Abhandlung versucht, dieses Problem über ein heute wieder verbreitetes Instrument zu lösen, das zwar gestrichen wird, aber auch eine vorerst chromatische Tastatur besitzt: die Nyckelharpa. Die Drehleier, gespielt in fast allen Zusammenhängen als Borduninstrument (außer der böhmischen Variante), muss hier deshalb ausgenommen werden, ihr liegt eine kleine Reihe von Grundtönen zugrunde, weshalb sie unvollständig chromatisch gestimmt werden kann. Lösungsvorschläge für die Gambenfamilie mit ihren verschiebbaren Bündeln bieten sich aber an.

Die Skalenauffassung im europäischen Raum wird wohl – wie auch im asiatischen noch heute – einmal die pentatonische gewesen sein. Auch hier können unterschiedliche Modi, abhängig vom Grundton, verwendet werden. Während die um das Mittelmeer verbreitete Auffassung eine grundsätzlich anhemitonische ist, wurden im Gegensatz in Asien dazu hemitonische Modelle entwickelt. Alle diese pentatonischen Modi können auch heptatonischen Skalen zugrunde gelegt werden. Wenn auch hier die historischen Ursachen im Dunkel liegen¹, so können doch heute noch im nordeuropäischen Raum verwendete Skalen als Quelle dienen. Diese Skalen wurden nur in den seltensten Fällen als Tonleitern gespielt. Jan Ling weist ebenso darauf hin, dass die ihm bekannten Traditionsspieler auf der Nyckelharpa nicht immer in der Lage waren, Tonleitern oder gar chromatische Skalen auszuführen. Melodiegestaltung und die damit verbundene Motorik basieren in der Traditionsmusik auf „formelrichtigen“ Tonabfolgen. Norwegische Analysten sprechen hier bei der vanlig fele und der hardingfele,

¹ Es mag Spekulation sein, aber wenn man die gezupfte Leier/Lyra als pentatonisch gestimmtes Begleitinstrument zu Gesang betrachtet, so ist die vokale Ausführung der zur Heptatonik fehlenden Töne sinn- und reizvoll. Zu wenig wurde in Analysen beachtet, dass die verbreitetste musikalische Betätigung wohl immer der Gesang war. Schmal wird deshalb das messbare Quellenmaterial zu früher Tonalität bleiben.



beides bundlose Instrumente, lieber von „svevande toner“ = „schwebende Töne“, und bei genauerer Betrachtung von „beweglichen Tönen“ als von „kvarstoner“, also Vierteltönen, da die in Frage stehenden Töne abhängig ihrer formalen Funktion unterschiedliche Höhen haben können (dies ist insbesondere bei Neukonstruktionen von Tastaturen zu berücksichtigen).

Ausgehend von Überlegungen, die auf der Philologie basieren, ist es ebenso möglich, die Tonalitäten skandinavischer Traditionsmusik als Relikt früher heptatonischer Skalenauffassung zu studieren.

Theoretische Grundlagen anhemitonischer Heptatonik

Basis sind die anhemitonischen, also einiger rein auf Quinten basierenden pentatonischen Modi. Ausgehend von der C-Dur-Tonleiter wäre das in fünf Modi vom Grundton C aus:

C D E G A (C-Dur-Pentatonik, auf der Tonika)
 D E G A C (neutrale Pentatonik)
 E G A C D (Mollpentatonik)
 G A C D E (neutrale Pentatonik)
 A C D E G (Mollpentatonik)

die fünf Modi

F G A C D (F-Dur-Pentatonik, auf der Subdominante)
 G A C D F (neutrale Pentatonik)
 A C D F G (Mollpentatonik)
 C D F G A (neutrale Pentatonik)
 D F G A C (Mollpentatonik)

und

G A H D E (G-Dur-Pentatonik, auf der Dominante)
 A H D E G (neutrale Pentatonik)
 H D E G A (Mollpentatonik)
 D E G A H (neutrale Pentatonik)
 E G A H D (Mollpentatonik)



Alle diese pentatonischen Modi können zu anhemitonischen Siebentonskalen entwickelt werden, indem der in Frage kommende Tonschritt, der einen Halbton ergeben würde, so gelegt wird, dass die 3 offenen Halbtöne durch 2 in etwa 3/4 Töne überbrückt werden. (Ein Ganzton liegt hier bei ca. 190 Cent, ein 3/4 Ton bei ca. 155 Cent.)

Dies ergäbe für die Durpentatonik auf C:

C D E F/Fis G A B/H C

also in Intervallen abstrahiert:

1 1 3/4 3/4 1 3/4 3/4 (norwegische Bezeichnung heute: „lys“ = „hell“, oder „repetert naturskala“ = „repetierte Naturskala“)

Für die Mollpentatonik auf A (dem 5.Modus):

A B/H C D E F/Fis G A

in Intervallen abstrahiert:

3/4 3/4 1 1 3/4 3/4 1 (norwegische Bezeichnung „repetert prydskala“ = „repetierte Zierskala“)

Für den 2. Modus (neutrale Pentatonik, hier auf D):

D E F/Fis G A B/H C D

abstrahiert:

1 3/4 3/4 1 3/4 3/4 1 (norwegische Bezeichnung „mörk“ = „dunkel“)

Dies sind die Skalen mit dem geringstem Gebrauch von Tönen außerhalb der heute gebräuchlichen Tonleitern.

Wie wir gesehen haben, und wie weiter ausgeführt werden soll, werden pro Oktave nie mehr als vier 3/4 Intervalle verwendet. Weitere Skalenbildungen nach diesem Prinzip sind zwar möglich, aber über anhemitonische Pentatonik nicht mehr grundlegend zu erklären.



Weitere Konstruktionen halbtonefreier Siebentonskalen

Das Prinzip bleibt hier, dass weiterhin vier $3/4$ Intervalle in der Oktave vorkommen, diese aber so gereiht werden können, dass mehr als 2 „Vierteltöne“ pro Oktave entstehen. Teile einer Obertonreihe lassen sich z.B. so darstellen. Die Nachbildung eines Abschnittes ab dem 8. Oberton unter Auslassung von Ton 15 (er würde einen Halbton ergeben) könnte abstrahiert wie folgt aussehen:

1 1 $3/4$ $3/4$ $3/4$ $3/4$ 1

Weitere Bildungen nach diesem Muster sind also möglich. Zu überprüfen wäre bei ihrem Gebrauch allenfalls, ob sie auch historisch verwendet wurden. Nicht, um gezwungenermaßen auf der traditionellen Seite zu bleiben, sondern weil historischer Gebrauch ein gutes Zeugnis über die Anwendbarkeit in der Praxis ausstellt. Keinesfalls soll hier gegen Flexibilität in Hinblick auf melodische (und harmonische) Erfordernisse gesprochen werden.

Wahrscheinlich war es der Gebrauch von fele und hardingfele, der Ursache für eine weitere Form der Umbildung der genannten Skalen ist. Geht man davon aus, dass der Spielmann bestrebt ist, die Lage der linken Hand beizubehalten, und dass er lose Saiten gerne als wechselnden Bordun benützt, ergibt sich eine Teilung der Skala an der Quinte in zwei Abschnitte, die unter den Skalen kombiniert werden können. Dies sieht abstrahiert so aus:

„Lys“:

[1 1 $3/4$ $3/4$][1 $3/4$ $3/4$]

„Mørk“:

[1 $3/4$ $3/4$ 1][$3/4$ $3/4$ 1]

„Blandet“ (=„gemischt“, nicht auf der anhemitonischen Pentatonik basierend):

[1 $3/4$ 1 $3/4$][$3/4$ 1 $3/4$]



„Repetert Prydskala“:

[$3/4$ $3/4$ 1 1][$3/4$ $3/4$ 1]

„Naturskala“:

[1 1 $3/4$ $3/4$][$3/4$ $3/4$ 1]

Deutlich wird hier auch eine weitere Struktur. In jedem dieser Abschnitte ergeben sich zwei $3/4$ Tonschritte. Zu bemerken ist nur, dass die Verwendung von Skordaturen früher bei weitem häufiger war als heute. Die offenen Saiten lagen dadurch nicht immer im Quintabstand. Dies erfordert größere Flexibilität in der Skalenbildung. Dass aber alle diese auch rekombinierten Varianten auch auf anderen Instrumenten mit Melodiespiel auf nur einer Saite in Gebrauch waren, wird später noch einmal erwähnt. Wenn man einen A-Bordun annimmt, eine Auffassung, die auch auf der fele und der hardingfele die häufigste ist (die Stimmung „oppstillt bas“, bei der die G-Saite auf A hinaufgestimmt wird, ist heute oft die eigentliche „Normalstimmung“), sind folgende Vierteltöne zu erwarten:

Für den Grundton A:

„lys“: D/Dis und G/Gis

„mørk“: C/Cis und F/Fis

„blandet“: C/Cis, D/Dis, F/Fis und G/Gis

„repetert prydskala“: B/H und F/Fis

„naturskala“: D/Dis und F/Fis

Auffallend ist hier, dass alle diese Skalen die Quinte E respektieren. Zu bemerken ist, dass im Hardingfelerepertoire der häufigste bewegliche Ton G/Gis ist, gefolgt von C/Cis und F/Fis, D/Dis ist selten. Dies könnte ein Hinweis auf den Respekt vor der Quarte sein. Sukzessive wird deswegen die „blandet skala“ in diesen Betrachtungen vernachlässigt werden, aber der Vollständigkeit halber noch angeführt. Denn verstümmelt, also mit der klaren Quarte, ist auch diese Skala reizvoll.



Die Tonarten, die auf Bordunen gespielt werden, können erst durch die Quinte und die Quarte festgemacht werden. Daraus ergibt sich das Denken in Bordunpaaren, also z.B. A/E und A/D. So folgen die Skalen auf E und D:

Grundton E:

„lys“: G/Gis und D/Dis
 „mørk“: G/Gis und C/Cis
 „blandet“: G/Gis, A/Ais, C/Cis und D/Dis
 „repetert prydskala“: F/Fis und C/Cis
 „naturskala“: G/Gis und C/Cis

Grundton D:

„lys“: G/Gis und C/Cis
 „mørk“: F/Fis und B/H
 „blandet“: F/Fis, G/Gis, B/H und C/Cis
 „repetert prydskala“: Dis/E und F/Fis
 „naturskala“: G/Gis und B/H

Für den Bordun G ergeben sich dazu noch die Skalen auf G und C:

Grundton G:

„lys“: C/Cis und F/Fis
 „mørk“: B/H und Dis/E
 „blandet“: B/H, C/Cis, Dis/E und F/Fis
 „repetert prydskala“: Gis/A und Dis/E
 „naturskala“: C/Cis und Dis/E

Grundton C:

„lys“: F/Fis und B/H
 „mørk“: Dis/E und Gis/A
 „blandet“: Dis/E, F/Fis, Gis/A und B/H
 „repetert prydskala“: Cis/D und Dis/E
 „naturskala“: F/Fis und Gis/A



Daraus ergäben sich also folgende Vierteltöne:

Für den A-Bordun:

C/Cis, D/Dis, F/Fis, G/Gis, A/Ais und B/H

Für den G-Bordun:

C/Cis, Dis/E, F/Fis, G/Gis, Gis/A und B/H

Wenn man diesen Vorrat mit den heute in der Praxis verwendeten Vierteltönen vergleicht, ist auffällig, dass tendenziell Töne (und dazu gehören auch die entsprechenden Skalen), die ein erhöhter Ton mit Vorzeichen wären (B ist wohl den vorzeichenfreien Tönen zuzuordnen), auf der fele in der Regel ungebräuchlich sind. Zwar könnte man sich diese Töne auch als erniedrigte vorzeichenfreie Töne vorstellen, doch scheint es diese Vorstellung zu sein, die wohl vermieden wird, auch wenn neuere Zeichen in der Notenschrift diese fordern können. Häufig wird dieses Zeichen allerdings nur beim Ton B/H verwendet, wohl, um die Lesbarkeit zu erleichtern.

Eines ist hier wichtig zu erwähnen: Es gibt sie eigentlich nicht, die Vierteltöne. Jeder dieser „svevande toner“ ist einem Ton der modalen Skala zugehörig. Er liegt also nicht in der Mitte der kleinen Terz, sondern näher dem „vorzeichenfreien Ton“, und dies ebenso nicht stabil. Bei Bewegung der Linie nach oben wird der Ton höher sitzen, als bei einer Bewegung nach unten. Diese Überlegung kann so weit führen, dass im Treffen von Abschnitten sogar Halbtöne entstehen. Trotzdem sind oben stehende Tabellen eben genau für dieses abzuhandelnde Thema relevant. Der Gebrauch der Nyckelharpa ist auch in heutiger Praxis selten vollchromatisch, noch weniger bei Gebrauch formelrichtiger Skalen. Grovens Vorschlag von 36 Tönen für eine Oktave ist instrumentenbauerisch nicht durchzuführen, und auch spieltechnisch nicht umzusetzen. Sehr wohl aber lässt sich für die bevorzugten Tonarten die Hilfsvorstellung von Vierteltönen in der Praxis differenzieren. Der Druck auf die Taste



erhöht den Ton, der Druck des Bogens erniedrigt ihn, und die Tangenten lassen sich in weitem Umfang von vornherein stimmen.

Die Stimmung der Melodiesaiten der Kontrabasharpa liegt unabhängig vom Bordun beim Quintenpaar d'/a' . Zu diskutieren wäre, ob bei der Beschränkung auf zwei Saiten der Grundton einer Skala mit der tiefen Melodiesaite gleichzusetzen sein muss, denn die Ausführung des Leittones ist so nicht möglich. Oft ist gerade der Leitton allerdings erhöht, dies würde bei Enkelharpor einer Verschiebung der ganzen Tastatur bedürfen, um die leere Saite den erhöhten Leitton werden zu lassen (eine bei Drehleiern heute durchaus geübte Praxis ist es, die offene Saite auf den Leitton zu stimmen). Jan Lings noch anzuführende Tafeln mit ihren Tonzuordnungen beruhen bei den älteren harpor auf Rekonstruktionen und anderen Annahmen, die unter Umständen revidiert werden müssten.

Die bis jetzt vorliegenden Mensurmessungen bei Nyckelharpor scheinen zu uneinheitlich und zu undeutlich zu sein, um zum vorliegende Thema ohne Umschweife beitragen zu können. Allerdings ließe sich eine andere grundlegende Voraussetzung anhand der Tabellen studieren: die eventuelle Bevorzugung bestimmter Intonationen.

Vielfältige Lösungsvorschläge zum Problem des syntonischen Kommas

„...dieses dumme Wort von der Irrelevanz des syntonischen Kommas...“ (Eivind Groven)

Pythagoras (582 – 496 v.u.Z.) bestand auf der Oktave als dem besten Zahlenverhältnis. Diese Auffassung führte zu der kaum zu überschauenden Anzahl von Versuchen, eine 12-teilige Skala in einer Oktave unterzubringen. Persische Modi widersprechen dieser Überlegung bis heute, formelrichtige Verwendung



des Tonvorrats einer Skala bewegt sich da im Raum von zwei Oktaven. Mensurmessungen auf historischen Exemplaren des norwegischen langeleiks zeigen Relikte ähnlicher Auffassung in skandinavischen Raum.

Unzählige Versuche wurden über die Zeit unternommen, Quintenreihen mit der Oktave in Übereinstimmung zu bringen, ohne letztendlich zum Erfolg zu führen. Die gleichschwebende Stimmung baut auf der Schichtung von 12 Quinten, die alle von 585 Millioktaven auf 583 $1/3$ Millioktaven gestaucht werden. Die Durterz ist in diesem System 11 (!) Millioktaven zu hoch (im Vergleich dazu ist die Pythagoräische Terz 18 Millioktaven zu groß).

Dies führte unter anderem zum geradezu verzweifelten Versuch, Skalen auf reinen Terzen aufzubauen (Adrian Fokkers 31-stufige Orgel von 1950 hat zwei Manuale mit je 11 Tastenreihen, ein 5-reihiges Pedal, 31 Terzen werden benötigt, um zum Ausgangspunkt zurückzukehren, trotzdem wird keine einzige reine Quinte erreicht). Harry Partch (1901-1974) entwickelte ein 43-stufiges Tonsystem auf Basis der Naturtonreihe, sein Zoomoozophone hat einen Tonvorrat von 31 Tönen. Zu nennen wären noch das Bosanquet-Harmonium von 1876 mit 53 Tönen/Oktave und Kotschys Ekmelische Orgel von 1976 am Salzburger Mozarteum mit ganzen 72 (sic) Tönen/Oktave.

Eivind Groven (1901-1977) entwickelte das überzeugendste Modell, sowohl theoretisch, als auch in der Praxis des Orgelbaus. Groven war selbst Spieler der seljefløyte und der hardingfele, sammelte volksmusikalisches Material im Feld und war Komponist groß angelegter Orchestermusik. Sein System basiert auf 8 Quinten von F bis Cis. Der Abstand Cis-F liegt da bei 320 Millioktaven, die reine Terz Des-F ist 322 Millioktaven groß (2 Millioktaven liegen deutlich unter der Hörgrenze). Die Einteilung liegt bei 36 Tönen pro Oktave, bei seinen Orgeln praktikabel durch automatische Relais angesprochen, womit die gewohnte Klaviatur beibehalten werden kann.



Grovens System ist das deutlichste Beispiel dafür, dass sowohl die temperierte Stimmung, als auch die Vorstellung von „Vierteltönen“ in der Praxis zu grob sind, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Für die Nyckelharpa bieten sich, da die Tastatur aus Platzgründen und Gründen der Spielbarkeit nicht beliebig erweitert werden kann, nur Lösungsvorschläge in engen chromatischen Grenzen an. Durch Tastendruck veränderte Tonhöhen, wie auch bei der Drehleier, kann dieser Aktionsraum allerdings etwas erweitert werden, ebenfalls durch Bogenndruck, der den Ton deutlich senkt.

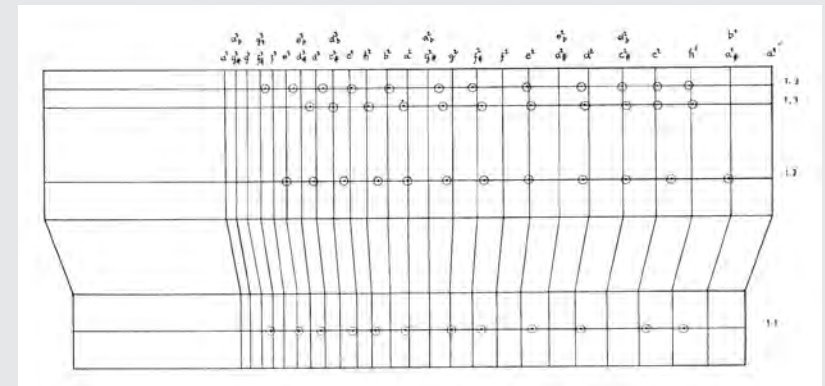
Mensurmessungen auf historischen Instrumenten

Viele der oben stehenden Analysen basieren auf Messurmessungen an historischen Exemplaren des langeleiks. Diese Arbeiten werden allerdings von heutigen Autoren zum Teil mit Skepsis betrachtet, da sich kein einheitliches System, sondern ein kaum einzuordnender Formenreichtum darbot, besonders, was die häufige Unterschiedlichkeit der unteren und der oberen Oktave auf ein und demselben Instrument betrifft. Wie bei den historischen Formen der Nyckelharpa wird auf einer Melodiesaite über Bordunen gespielt, der Skalenaufbau hat also wenig mit den Prinzipien der fele mit ihren wechselnden Bordunen und Bezugstönen zu tun.

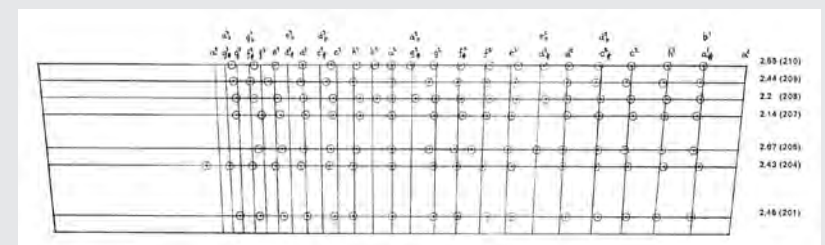
Jan Ling legte in seiner Doktorarbeit Messurmessungen auf historischen Nyckelharpor vor. Zu bedenken ist, dass alle diese harpor eine frühestens barocke Tonalitätsauffassung dokumentieren, und dass Uppland in der schwedischen Geschichte durchaus eine Sonderstellung hat. Kontakte nach England, Deutschland und Polen haben dort sicher glättend auf die musikalische Tätigkeit gewirkt. Trotzdem sind in den abgebildeten Tafeln oft deutliche Abweichungen von der temperierten Stimmung zu erkennen, die unter Umständen nicht nur auf ungenaue Arbeit der Instrumentenbauer – oft in Personalunion mit den Spielmännern – zurückzuführen sein müssen.



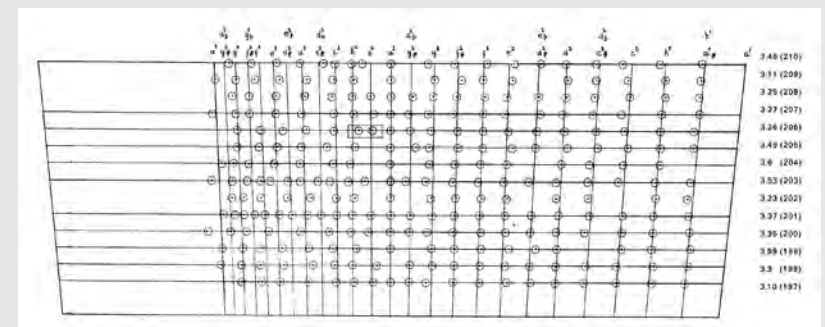
Jan Ling: Messplan 5. Fähnchenstellung von Nyckelharpor ohne Resonanzsaiten.



Jan Ling: Messplan 1. Fähnchenstellung von Enkelharpor.

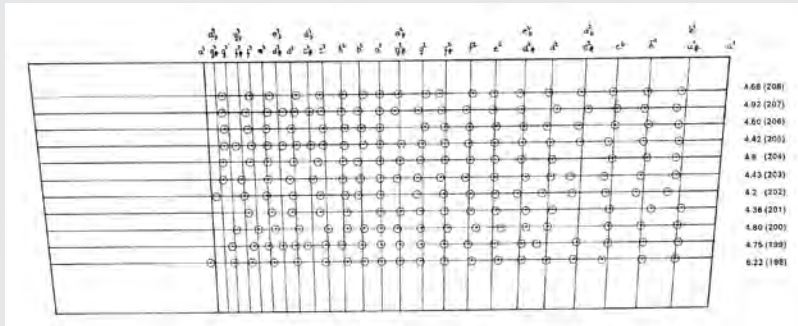


Jan Ling: Messplan 2. Fähnchenstellungen von Kontrabasharpor.

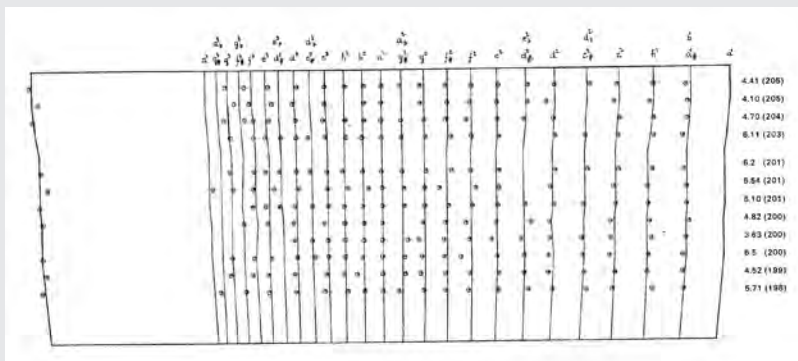




Jan Ling: Messplan 3. Fähnchenstellungen von Silverbasharpor und Kontrabasharpa mit Dubbellek.



Jan Ling: Messplan 4. Fähnchenstellungen auf Nyckelharpor von zu seiner Zeit tätigen Spielmännern.



Verbalisiert hat das Musikmuseum in Stockholm Interpretationen der Messungen an vier harpor auf seiner Netzseite ausgelegt (Stand 2008):

Kontrabasharpa N2760:

a^1 , h^1 (↓), c^2 , $c^2\#/d^2b$ (↑), d^2 , e^2 (↓), f^2 , $f^2\#$, g^2 (↑), a^2 , h^2 (↑), c^3 (↑), d^3 (↑), e^3 (↑), $f\#$ (↑↑), g (↑↑), a^3 (↓)

Kontrabasharpa N217631:

a^1 , $b^1/a^1\#$ (↑), h^1 , c^2 (↑), $c^2\#/d^2b$, d^2 , $d^2\#/e^2b$ (↓), e^2 (↓), f^2 , $f^2\#$, g^2 (↑), $g^2\#/a^2b$, a^2 , b^2 (↓), h^2 (↓↓), c^3 (↑), d^3 (↓), $d\#^3$ (↑↑), f^3 , g^3

Enkelharpa M2508:

a , $b^1/a^1\#$, h^1 , c^2 , $c^2\#/d^2b$ (↑), d^2 (↓), $d^2\#/e^2b$ (↓), e^2 (↓↓), f^2 (↓), $f^2\#$ (↓), g^2 (↑), $g^2\#/a^2b$, a^2 , b^2 , h^2 (↓), c^3 , d^3 , e^3 , $f\#$ (↓), $g/g\#$ (↑)

Enkelharpa N171567:

a^1 , $b^1/a^1\#$ (↑), h^1 , c^2 (↓), $c^2\#/d^2b$, d^2 (↓), e^2 (↓), f^2 , $f^2\#$, g^2 , a^2 , h^2 (↓), c^3 (↑), d^3 , e^3 (↓), f , g (↑)

(↑) = der Tonplatz ist etwas höher als der angegebene Tonplatz, (↓) = der Tonplatz ist etwas tiefer als der angegebene Tonplatz, (↑↑) = der Tonplatz liegt etwa in der Mitte des angegebenen Tonplatzes und des Halbtones darüber, (↓↓) = der Tonplatz liegt etwa in der Mitte des angegebenen Tonplatzes und des Halbtones darunter.

Absichtliche „Vierteltöne“ sind kaum auszumachen, wahrscheinlich ist eine Tendenz zur gleichschwebenden Stimmung. Interessant ist allerdings das niedrige e bei der Enkelharpa M2508, das könnte in Rest sein. Nach der persönlichen Auskunft von Leif Eriksson, dem Spezialisten in Nachbauten der „Moraharpa“ darf er seine Messungen allerdings in Nachbauten nicht umsetzen, da die Skala für den heutigen Gebrauch völlig unbrauchbar wäre. Ich empfehle aus diesem Grund eine völlig neue Vermessung aller noch bekannten gammalharpor von der Bauart der Enkel- und der Kontrabasharpa. Jan Lings Vorarbeit, die auch das Musikmuseum noch verwendet, wie es aussieht, wäre gründlich zu revidieren!



Gründliche Vorarbeit wurde bei anderen Instrumentengruppen geleistet; gründlicher vielleicht auch deswegen, weil diese Instrumenten – in diesem Fall das norwegische Langeleik und die schwedische Hummel – eine leichter zu überschauende Fundlage als Voraussetzung.

„Die schwedische Hummel“ von Stig Walin, 1953 von Nordiska Museet Stockholm auf deutsch (!) herausgegeben, ist eine umfassende Arbeit, die konsequent Messurmessungen der untersuchten Instrumente beinhaltet. Die Hummel ist ein – zumeist gezupftes – Monochord, das im 19. Jahrhundert vom gestrichenen Psalmodikon verdrängt wurde.² In Kurzfassung lässt sich kaum eine Konklusion ziehen, außer, dass die Prinzipien den obenstehenden Tabellen in vielem nahestehen. Erstaunlich für Walin, und auch für mich heraushebenswert, ist die Feststellung (eine Instrumentengruppe, die VG-Instrumente betreffend): „dass die reine Quarte, $3/4$, in diesem Material das einzige allgemein „nachgestrebte“ theoretische Intervall ist, dass sie allein (sic!) den fraglichen Instrumentenmachern als gemeinsames Ideal vorgeschwebt hat.“

In der Folge sind Walins Ausführungen zwar oft kritisiert worden, nach eigener Überprüfung aber durchaus zu Unrecht. Das gesammelte Material ist deutlich, ebenso wie die Deutung differenziert. Für den kontinentalen Leser wird besonders ein kleiner Ausflug zu einer Darstellung bei Praetorius von Interesse sein. Zwar hat Per-Ulf Allmo in einer noch nicht veröffentlichten Arbeit deutlich gemacht, dass man davon Abstand nehmen sollte, die dort dargestellte „Schlüssselfidel“ als Dokument eines damals existierenden Instrumentes zu betrachten.

² Walin zitiert hier auch den früheren Bauern Karl Axelsson, Neverstad, Kville, Bohuslän, geboren etwa 1880 in Kvillen mit einer Aussage von 1947: „Karl Axelsson brachte hier die bekannte Tatsache zur Sprache, dass die Priester des westlichen Schwedens am Ende des vorigen Jahrhunderts verordneten, dass man die Musikinstrumente, vor allem die Geigen zerstören sollte.“ Eine Geschichte macht in Uppland noch immer die Runde, denn auch dort wurden im Zuge der Erweckungsbewegung fleißig Nyckelharpor vernichtet. An einem Seil von einem Pferd nachgeschleppt zerschlug ein solches Instrument unter Gejohle.



Deutlich enthusiastischer geht Walin auf eine Darstellung ein: „Das Intervallmaterial dieses nur abgebildeten Scheitholts wird von denselben Hauptzügen charakterisiert, die wir schon von der VG-Gruppe her kennen. Die meisten Halbtöne sind größer als der diatonische Halbton, die meisten Ganztöne kleiner als der pythagoreische aber größer als der kleine Ganzton, die meisten kleinen Terzen kleiner als die natürliche aber größer als die pythagoreische, die meisten grossen Terzen kleiner als sowohl die pythagoreische wie die natürliche Terz, die Quarten verteilen sich gleichmäßiger um den theoretisch „richtigen“ Wert herum und die meisten Quinten und Oktaven sind kleiner als die reinen Quinten bzw. Oktaven. [...] Die Zeichnungen bei Praetorius sind nicht willkürlich gemacht worden, sondern maßstäblich. Sie bilden wirkliche Instrumente ab.“

Ergänzend muss erwähnt werden, dass immer wieder die „dekorative“ Bundeinteilung in der Literatur erwähnt wird. Dekorativ insofern, dass die Skalentöne gleichmäßig in die Zwischenräume von Grundintervallen (in häufigem Fall eben die Quart) verteilt wurden. Das Ergebnis ist oft ein ähnliches wie bei den anderen theoretischen Betrachtungen. Wichtig bleibt aber immer die Feststellung, dass Instrumente mit Bündeln zwar Relikte historischer Tonalitätsauffassungen sind, aber sicher zu ihrer Zeit diese nicht bestimmt haben! Was Groven mit der seljefløy versucht hat, nämlich Tonalitätsentwicklungen ursächlich auf Instrumente zurückzuführen, ist bei genauerer Untersuchung nie haltbar. Der Gesang allein kann die Vorstellung von Tonalität abbilden, und der historische Gesang ging verloren. Trotzdem werde ich ihm ein kleines Kapitel im Anhang widmen müssen.



Diatonische Überlegungen zur Stimmung der traditionellen Tastatur

Historische Orgelstimmungen gibt es in Tabellen zu Hauff, wenige sind profiliert genug, um zum Verständnis des Melodiespiels ohne harmonische Struktur beizutragen.

Einige Beispiele können trotzdem die Spannweite der unterschiedlichen barocken Auffassungen verbildlichen. Links stehen die Tonnamen nach bevorzugten Grundtönen verschoben, rechts die Abweichungen von der gleichstufigen Stimmung in Cent.

Grundton g	Grundton a	Grundton c	Grundton d	Gleichschwebend	Valotti 1732	Valotti 1754	Neidhardt Für ein Dorf	Ohlssonstimmung auf d
g	a	c	d	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
gs	b	cs	ds	-24,0	-5,9	-5,9	-5,9	+2,0
a	h	d	e	-6,8	-2,0	-3,9	-3,9	-4,0
b	c	ds	f	10,3	-3,9	-2,0	-3,9	+6,0
h	cs	e	fs	-13,7	-9,8	-7,8	-7,8	-4,0
c	d	f	g	3,4	-2,0	2,0	-2,0	2,0
cs	ds	fs	gs	-20,5	-7,8	-7,8	-3,9	0,0
d	e	g	a	3,4	0,0	-2,0	-5,9	-2,0
ds	f	gs	b	27,4	-5,9	-3,9	-3,9	+4,0
e	fs	a	h	-10,3	-5,9	-5,9	-5,9	-6,0
f	g	b	c	6,8	-2,0	0,0	-3,9	4,0
fs	gs	h	cs	-17,1	-7,8	-9,8	-7,8	-2,0



Auffallend ist in dieser parallel geführten Tabelle die deutliche Abweichung bestimmter Töne der unterschiedlichen Systeme. Die vorliegenden Messungen könnten auch unterschiedliche Hörgewohnheiten der Spielleute bedeuten, nicht nur „Unge nauigkeit“. Nyckelharpor sind allerdings ein deutliches Dokument für die „fortgeschrittenen“ Hörgewohnheiten des Raumes Uppland/Stockholm schon in barocken Zeiten. Die Arbeit, die Tonalität, die in anderen Landschaften noch Jahrhunderte später lebendig war, auszulöschen, war augenscheinlich im politischen Machtzentrum schon mindestens 70 Jahre vor den dokumentierten Umschulungen abgeschlossen. In diesem Licht ist die königlich unterstützte Arbeit von Dillner zu verstehen, die eher einem Modernisierungsversuch entspricht, mit dem Ziel fortgesetzter Reichseinigung.

Johan Dillner und das Psalmodikon

Johan Dillner (1785-1862), Priester, Psalmenverfasser, und Weiterentwickler des Monochordes mit Griffbrett, war ein rühriger Vereinheitlicher des Kirchengesanges in ärmeren Gebieten des Reiches. Der Psalmengesang wurde wiederholt „erneuert“, immer wieder hatte die Bevölkerung darauf die Tendenz, die Melodien ihrer musikalischen Auffassung anzupassen. Der „Syllabische Stil“ – ein Wort liegt auf einem Viertel, wurde stets aufgebrochen, Diminuiert scheint aber nicht das Prinzip gewesen zu sein. (Moberg, der in Jan Lings „Svensk folkmusik“ von 1964 zitiert wird, hat die Auffassung vertreten, dass Kujningstechniken und die Ornamentation von vallåtar strukturgebend waren.) Johan Dillner wurde zwar in Medelpad im Kirchspiel Selånger geboren, galt aber zeitlebens als Upplandspriester, war Regimentspriester des Jämtlandregimentes im Norwegenfeldzug. In engem Kontakt mit der Herrschaft und einer offensichtlichen Identifikation mit einer der Herrschaft nahestehenden Region versuchte er, das Werk der Orgel in Gemeinden zu vollenden, die sich keine Orgel leisten konnten. Diese Arbeit fand allerhöchste Unterstützung. Das Psalmodikon ist nicht mehr als ein Kasten aus Holz, der ein



Griffbrett besitzt, dem Bünde ausgeschnitzt sind. Meist auf den Tisch oder die Knie gelegt, werden die Saiten gezupft oder gestrichen, um eine Zifferschrift auszuführen, die die melodische Form bezeichnet. Unterschiedliche Größen des Instrumentes waren den Stimmlagen angepasst. Das Konzept war ein leicht zugängliches Instrument zu gewinnen, das im Heimstudium Verwendung finden kann, und dem Gemeindegesang Vereinheitlichung schafft. Nicht das Instrument war das Ziel, nicht der Tanz und die Belustigung, sondern die gemeinschaftliche Ausführung neuer Psalmenbücher. So fand das Psalmodikon zu vielen Ausformungen. Es wurden Tastaturen wie bei der Nyckelharpa entwickelt, auch gambenähnliches Spiel. Ziel und Effekt war die Vereinheitlichung der Intonation, das Ausmerzen von Ornamentik, und wahrscheinlich damit auch die Vergrößerung des Abstandes zu nichtkirchlicher Musik. Pietistische Bewegungen, die in norwegischen Landstrichen zum Verbot von Tanzveranstaltungen und zur verordneten Vernichtung aller Instrumente führten, die nicht dem Gottesdienst dienten, griffen auch in Schweden. Politisches Ziel Dillners war allerdings ein nationales, er war Abgeordneter im Götiska förbundet, einer Organisation in Opposition zu Napoleons antinationaler Zielsetzung. In diesem Verbund sang er für gewöhnlich Geijers sånger (Geijer war ein Adelsgeschlecht, das sich auf österreichische Adelige (Geyer) gründete, die Anfang des 17. Jahrhunderts eingewandert waren).



Erik Gustaf Geijer
(1783 - 1847)
Quelle: wikimedia.org

Erik Gustav Geijer (1783-1847) war Poet, Philosoph, Komponist, und Gründer der Geschichtswissenschaft in Schweden. Nationalismus war also nach ihm eine Bewegung des Liberalismus, Konservatismus und eine Bewegung der Vereinheitlichung, alles im Lichte hyperboreischer Auffassung.



Jan Lings Buch „Nyckelharpan“ von 1967 steht in Großdruck ein Blatt mit bloß diesem Text voran: „Nyckelharpan, musikinstrumentet med både stråke och tangenter, har uppmärksamats av historiker alltsedan Olof Rudbecks d. ä. dagar. Det egendomliga allmogeinstrumentet satte fantasin i rörelse: Rudbeck ansåg att man spelade nyckelharpa redan „Baldur til ära uti hans Saal“ och långt fram under 1800-talet räknades nyckelharpan av forntidsforskare och musikhistoriker till vikingarnas instrumentarium.“ („Die Nyckelharpa, das Instrument mit sowohl Bogen als auch Tasten, wurde von Historikern schon seit Olof Rudbecks des Älteren Tagen ins Auge gefasst. Das eigentümliche Gemeininstrument setzte die Phantasie in Bewegung: Rudbeck nahm an, dass man schon „Baldur zur Ehre vor seinem Saal“ Nyckelharpa spielte, und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wurde die Nyckelharpa von Vorzeitforschern und Musikhistorikern zum Instrumentarium der Wikinger gerechnet.“)



Olof Rudbeck d. ä.
(1630 - 1702),
Gemälde von Martin
Mijtens d.ä. (1696);
Quelle: wikimedia.org

Rudbeck war mit dem Werk „Atlant eller Manheim“ der Begründer götizistischer Auffassung.

Kann es sein, dass man versucht hat, die auf der Nyckelharpa in ihrer Neuform gefundene Tonalität durch das Medium Psalmodikon als angenommene „alte Tonalität“ zu verbreiten?

Was wäre der Nyckelharpa widerfahren, wäre sie nicht ständig der herrschenden Tonalitätsauffassung angepasst worden?



„Natürlich gehören Vierteltonmusiker, die jüdischen Atonalen, die musikfremden Akustiker usw. erst recht zu den Zersetzungerscheinungen.“ (Berhard Nennstiel in: *Deutsches Bildungswesen*, 1936)

Das frühe 20. Jahrhundert ist in vielen Dingen Ausführungsorgan des 19. gewesen. Fehlende Bildung wurde oft Grundlage zur Vorstellung vom Naturgesetz (vormals Gott), Unverständliches zum Anschlag darauf. Die Kontinuität ist heute eigentlich deutlich, war aber den Ausführenden oft nicht klar. Noch heute glauben viele an die Unumstößlichkeit des Machtanspruches eingeführter Konvention, an eine Vorzeit in Barbarei. Hegels Entwicklungsgedanke ist da ein Grundpfeiler des neuzeitlichen Zerstörungswahns, Kants kategorischer Imperativ das Werkzeug des Übergriffs. Gesetze des 19. Jahrhunderts, im Barock noch zaghaft als Diskussionsbeitrag vorgestellt, wurden nun rückwirkend angewandt.

„Eins haben Atonalisten, Neutöner, Vierteltonmenschen usw., soweit sie Juden sind, für sich: sie gehorchen einem Gesetz der Rasse, indem sie die harmonische Mehrstimmigkeit, die ihnen urfremd ist, folgerichtig zu zerstören suchen. [...] Ebenso bedeutet die Einführung von Viertelönen oder anderen Unterteilungen für vorderasiatische Menschen Rückkehr zu ihrer art-eigenen Tonkunst; für nordische würde es lediglich ein Rückfall in längst überwundene Barbarei sein.“ (Richard Eichenauer: *Musik und Rasse*, München 1937, Quelle: *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh, 1963)

Oft wird versucht, die traditionsmusikalische Inkompatibilität mit der heutigen vorherrschenden Vorstellung von Halbtönen dieser verschämt anzupassen – schon Schubert hatte keine andere Wahl (oh, diese Leittöne). Die Praxis heutiger „Originalklangmusiker“, in einer Nische Musik zu schaffen, die sowohl von intellektuell als auch populär sein kann, führt dazu, sich besser nicht mit Tonalitätsfragen zu beschäftigen. Hat man bloß Angst vor leeren Sälen? Oder will man es besser nicht besser wissen? Allein schon im Lichte der obenstehenden Zitate wären Selbstreflexionen einen Versuch wert.³

³ Der Verfasser ist sich mit Seufzen dessen bewusst, dass er in vorliegender Arbeit auch Werke und Autoren zitiert, die mit



Der Weg zum Musikwillen

Ein Musiker hat zuerst einen Musikwillen, die Musik entsteht aus dem Menschen, das Instrument ist ein Werkzeug. Ein Instrument ist demnach ein materielles Dokument von Bewusstwerdung. Nützliche Entwicklungen bei Instrumenten entstehen immer aus einer Not, das Werkzeug wird dem Menschen angepasst. Die Nyckelharpa im besonderen hat immer nur deshalb überlebt, weil sie den jeweils persönlichen Musikwillen auch umsetzen konnte.

Seit die Nyckelharpa ihrem regionalen Biotop entwachsen ist, und sich die Anpassung an den Musikwillen der 1940er konsolidiert hat, wurden Versuche gewagt, das Instrument flexibler zu gestalten, in der Tugend der Tonalitätsgebundenheit auch eine Not zu sehen.

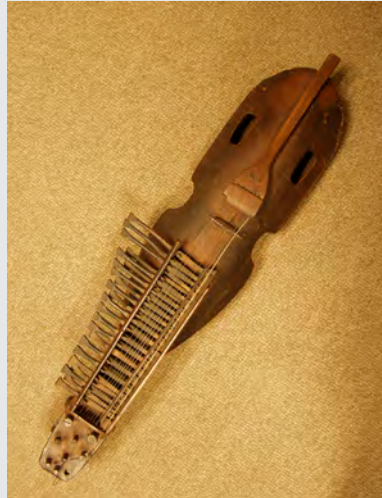
Die Minneapolisarpa

Ein einziges Instrument älteren Datums mit Viertelontasten ist bis jetzt bekannt geworden. Bisher liegt noch keine genauere Analyse vor, außer dem Gerücht, dass diese Kontrabasharpa aus der Region Östhammar nach den USA verbracht worden ist. Der Nyckelharpabauer Esbjörn Hogmark hat dankenswerterweise einige seiner Fotografien zur Verfügung gestellt.

Das Instrument stammt von einem sichtlich geübten Nyckelharpabauer. Auffallend sind die ungewöhnlich vielen Bohrungen für Fähnchen auf der d-Saite. Zwei Viertelontasten sind zu erkennen.

Die erste – dem Sattel nahe – Viertelontaste entspricht den Erwartungen, die zweite lässt sich schwer eingliedern. Kann sie etwa ein Indiz dafür sein, dass der Bordun manchmal in eine Scordatur gebracht wurde?

fraglicher Zeit verbunden sind. Zu bedenken ist aber immer, dass bloßes Stehen auf der „richtigen“ politischen Seite noch keinen wissenschaftlichen Wert für sich hat. Deshalb ist es immer wichtig und richtig, fachlich nur Zitate zu verwenden, die mit redlichen Absichten erstellt wurden, in ebenfalls redlicher Absicht.



„Minneapolisharpa“ (Photos: Esbjörn Hogmark)

Neuentwicklungen

Hasse Gille hat einen Typus von Kontrabasharpa auf den Markt gebracht, der zwei Tasten für „Vierteltöne“ aufweist, also vier solche Fähnchen. Olov Johansson spielt eine solche. Auf dieser Basis wird seit Jahren gearbeitet. Olle Plahn hat die bislang größte Erweiterung in diese Richtung gebaut. Die Tasten sind bei ihm in eine zweite Reihe versetzt.

Eine Tabelle soll die Tastenanordnung veranschaulichen:

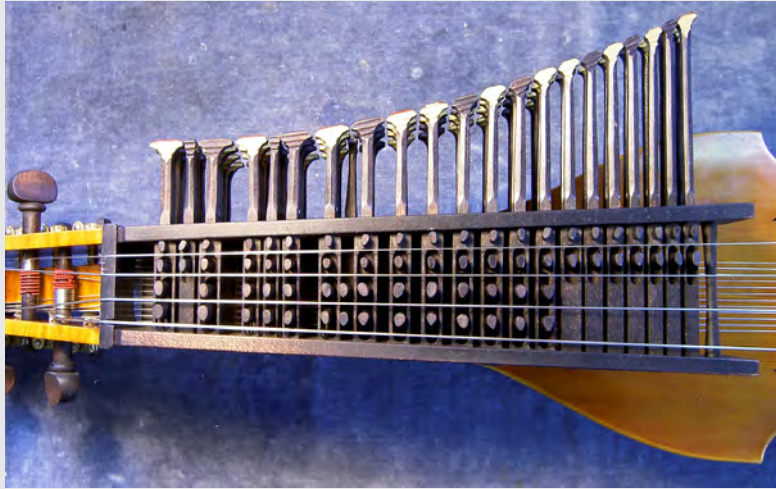
d	a
dis	ais
kvartston	kvartston
e	h
f	c
kvartston	kvartston
fis	cis
g	d



kvartston	kvartston
gis	dis
kvartston	kvartston
a	e
ais	f
kvartston	kvartston
h	fis
c	g
kvartston	kvartston
cis	gis
	kvartston
d	a
	ais
	h



Kontrabasharpa von Olle Plahn; (Photo: Boris Koller)



„Tenorharpa“ von Peder Källman (www.pederkallman.se); Quelle: Peder Källman

Peder Källman hat Zeichnungen von Johan Hedin ausgeführt, die Vierteltonstasten sitzen in der jeweiligen Reihe:

Annette Osann hat eine Konstruktion entwickelt, die einige „Viertelttöne“ möglich macht: Es ist möglich, diese Konstruktion auch nachträglich auf eine gewöhnliche Tastatur aufzusetzen.



Der Sinn

Über die Sinnhaftigkeit solcher Konstruktionen mag man streiten. Da aber die Wirkungskreise einzelner Musiker über Einspielungen bei weitem größer sind, als sie früher sein konnten, wird die Hörgewohnheit und die Erwartung der Öffentlichkeit nach und nach verändert. Entwicklungen sind kein Muss, aber sie entstehen aus der Not einzelner. Heute sind Hasse Gilles Vierteltonstasten Standard bei der Kontrabasharpa, auch in anderen Korpusformen. Anhemitonische Heptatonik wird nach anfänglichen Widerständen auch in Schweden nach und nach als Möglichkeit etabliert. Die „historische Aufführungspraxis“ zeigt sich noch unberührt. Wie lange?

Links unten und oben: Details der Tastatur der Harpa des Autors, gebaut von Annette Osann



Anhang

Notation

Es ist vielleicht ein zu bedeutendes Thema, um im Anhang gebracht zu werden. Allerdings sind die Auffassungen bis jetzt noch immer zu gegensätzlich, um sie in einen allgemeinen Artikel einbinden zu können. Viele Notierungsmethoden finden sich in der Literatur; die meisten sind zu „feinsinnig“ und den mikrotonalen Überlegungen zu sehr verhaftet, um in der Praxis zu leicht zu lesenden Lösungen führen zu können. Der Verfasser benützt zum Beispiel mit Vergnügen das Notationsprogramm Sibelius 6, aber konnte sich bisher nicht dazu durchringen, die vorgeschlagenen Vorzeichensysteme auch zu benützen.

Jesus din søte forening

trad. etter Ragnar Vigdal

Je - sus, din sø - te for - e - ning å sma - ke len - ges - og
 6 tren - ges mitt hjer - te - e og - sinn. Løs meg fra alt - e det - som
 11 hol - der e til - ba - ke, drag meg i - deg - min be -
 15 gyn - nel - se inn! Vis meg rett klar - lig - min jam - mer - og -
 20 møy - e, vis meg for - der - vel - sens av - grunn i -
 24 meg, så at e na - tur - en - til dø - den må - boy - e,
 29 ån - den a - le - ne må - le - ve - for deg!



Zur Aufzeichnung norwegischen Slåttematerials hat sich die aus Sicht des Verfassers klügste – weil einfachste – Methode durchgesetzt. Ein ´ vor dem Ton zeigt, dass der Ton etwas höher sein soll, als angegeben, ein ` dagegen, dass er etwas tiefer sein soll. Dies ergibt in der Praxis ein einfach zu lesendes Notenbild, und diese Vorzeichen sind auch leicht mit den konventionellen zu kombinieren.

Links das Beispiel eines Psalms im Notensatz des Autors.

Der Gesang im Wort

In Skandinavien gibt es in den letzten Jahren wieder Sängern, die die alten Tonalitäten in ihrer Arbeit aufleben lassen. Die so genannte mittelalterliche Ballade wurde in Schweden zum Beispiel vorbildlich aufgearbeitet, Norwegen folgt auf dem Fuß. Untersuchungen diesbezüglich würden den Umfang vorliegender Arbeit sprengen, trotzdem möchte ich ein kleines Beispiel geben, wie sprachbasierte Überlegungen Eingang in die vorliegende Diskussion finden könnten. Willemarks Einspielung der Ballade „Josef från Arimatea“ macht es deutlich, dass Worte mit oft schmerzlichen Gewicht (wie z.B. das Wort „grav“ („Grab“)) wie zufällig auf Skalenpositionen Platz finden, die schwebende Töne ergeben können.

Als kleinen Ausflug in die deutsche Ballade könnte man beispielhaft zu „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ (Deutsches Volksliedarchiv, 1935, W. de Gruyter) greifen, und den „Bremberger“ aufschlagen. In d-moll aufgezeichnet ergäben sich die Halbtöne zwischen A und B, und zwischen E und F, ausgeglichen werden könne diese durch Erhöhung der Töne F und B. Erste und die zweite Textzeile enden genau auf diesen Tönen: strukturell trieben diese Töne, betont durch eine Fermate, die Melodie besonders weiter. Die damit besonders ausgesungenen Wörter wären demnach: nacht, gebracht, weiß, fleiß, mär, wer, jar, grau, tisch, fisch, sein, wein, mundt, grundt, sang, genant, versteh, wee, sein, pein. Die Endung der dritten Zeile wird durch einen Viertelton eingeleitet, aber aufge-



löst: schneweißen, seyn, thurn, verblichen, zu essen, darauff trincken, der wende, misselungen, sein leben, abgescheiden. Parallel dazu das Ende der Vierten Zeile: Helde, er, hart, lieben, schwarzen, mir, seligs, Bulen, Hell, himelischen.

Zu meinem Vergnügen, und zu Schrecken anderer, habe ich die Ballade oft vorgetragen, mit den Vierteltönen, versteht sich. Der innere Zusammenhang der Worte mit der Melodie war mir deutlich. Ich bin mir sicher, dass sich weiteres Material dieser Art finden lässt. (Ja, natürlich kann man unken, dass man den gesamten Text beliebig zitieren könnte, aber für mich ist der Zusammenhang mehr als ein Indiz.)

Ich habe gewacht eine Winterlange **nacht**
darzu hatt mich ein schon Jungfreulein **gebracht**
mit ihren schneweißen brusten,
dass mußte dem **Helde** gelusten.

Die Frau war schön, ihr hendt die waren **weiß**
darauf legt der knab seinen **fleiß**
sein hertz und all **seyn** sinne
mit jr wolt **er** von hinne.

Dem Frewlein kamen leydige **mär**
wie das jr bul gefangen **wer**,
in einen thurn **geworfen**,
darinnen gar **hart** beschlossen.

Darinn lag er wol siben **jar**
sein Barht wardt weiß, sein har wardt **grau**
sein mun was im **verblichen**,
von der **lieben** abgewichen.

Mann legt den Bremberger auff ein **tisch**
schneid jn zu ryemen wie ein **fisch**,
sein hertz gab mann **zu** essen
der Frauen in einem **schwarzen** pfeffer.

Hab ich hie gessen das Junge hertze **sein**



so schencket mir ein den külen **wein**
ond lasst mich darauff trincken,
Mein hertz wil **mir** versinken

Den Becher satz sie ann den **mundt**
sie tranck ihn auß biß an den **grundt**,
neyget sich gegen **der** wende
nam gar ein **seligs** ende.

Der uns das Lied von newen **sang**
Ein Reuttersman was er **genant**,
dann im hat misselungen
ist om seyn **Bulen** kummen.

Du junger knab, mich recht **versteh**,
von Bulschafft kumbt groß Ach unnd **wee**
bringt manchen umb **sein** leben,
sein Seel der **Hell** wird geben.

Da muss sie bey den Teuffeln **sein**
unnd Ewig leyden schwere **pein**,
Ist von Gott abgescheiden,
von **himelischen** frewden.

"Der Bremberger" - Melodie

trad.

Stimme



Literatur

Eine unvollständige Liste, beinhaltend Grundlagen dieser Arbeit ebenso wie weiterführende Schriften. Der Verfasser verspricht, hier nicht einfach seine Bibliothek anzuführen. (Diese so oft geübte Praxis ist meist unredlich.) Hier stehen nur Werke, die auch verwendet wurden, und nur Kaufempfehlungen.

Bjørn Aksdal og Sven Nyhus: *Fanitullen, Innføring i norsk og samisk Folkemusikk*, Universitetsforlaget AS 1993, 2. opplag 1998, ISBN 82-00-21692-6

DAS Buch, nicht nur zu diesem Thema. Norwegisch muss man halt können. Einige Abschnitte wenden sich dem Thema der Tonalität und der Geschichte ihrer Untersuchung zu. Das Kapitel „Theoretische Grundlagen anhemitonischer Heptatonik“ vorliegender Arbeit baut zum größten Teil auf diesem Buch.

Jan Ling: *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1967

DIE Doktorarbeit über die Nyckelharpa. Nur noch antiquarisch zu bekommen, wenn überhaupt. Eine kleine Schallplatte liegt bei. in Abschnitten ist dieses Buch auch auf Englisch übersetzt.

Per-Ulf Allmo: *Den gäckande nyckelharpan*. Stockholms universitet 2004

Eine Abhandlung über die Vorgeschichte der Nyckelharpa. Hätte eine Doktorarbeit sein sollen, aber akademische Kreise sind auch in Schweden eifersüchtig. DIE Schrift für alle, die die Nyckelharpa der „alten Musik“ einverleiben wollen. Im Anhang auch eine Zusammenfassung auf Englisch.

Stig Walin: *Die schwedische Hummel*, Nordiska Museet/Stockholm 1952

Ja, auf Deutsch, der Sprache der Wissenschaft in Skandinavien bis kurz nach 1945. Wissenschaftlich und unterhaltsam.

Reinhard Amon: *Lexikon der Harmonielehre*, Doblinger/Metzler, Wien/München 2005

In Österreich weit verbreitet. Anschaffen! So gründlich ist noch selten aufgeräumt worden!

Arne BJØRNEDAL, Truls Ørpen, Eivind Groven, O.M. Sandvik, Olav Gurvin, Reidar Sevåg, Sven Nyhus, Jan-Petter Blom: *Norsk folkemusikk: Hardingfeleslåtter*, Universitetsforlaget, Oslo 1954-1981,

Sieben Bände, DIE umfassende Dokumentation.



Sven Nyhus, Olav Sæta: *Slåtter for vanlig fele*, Universitetsforlaget, Oslo
Vier Bände, betreffend die Tradition für gewöhnliche Geige. Dieses Material ist nun auch vollständig über das Netz zugänglich. Trotzdem kaufen!

Sven Nyhus: *Lyarlåttene i Valdres*, Musikkhuset, Oslo 1996

Eine Notensammlung von Musik, die nicht für den Tanz, sondern für das Anhören zwischen den Tänzen bestimmt war; es gibt also keinen klaren Taktschlag. Eine Fundgrube, auch wenn es sich nur um ein schmales Bändchen handelt. Eine Doppel-CD mit Feldaufnahmen ist ebenfalls dazu erschienen. Nach Auffassung des Verfassers die wahrscheinlich beste Musik der Geschichte. Nach Bach kann man sich bloß noch so etwas anhören....

Anne Jorunn Kydland Lysdahl: *Eivind Grovens arbeid med det renstemte orgelet i historisk perspektiv*, Universitetet i Oslo, 1996

Dieser Artikel liegt auch im Netz aus, und ist eine ausnehmend lohnende Lektüre, die den hohen und unterhaltsamen Stand wissenschaftlicher Arbeit in Norwegen beweist.

Der Dank des Verfassers geht besonders an Per-Ulf Allmo (er hat sofort uneigennützig Walins Arbeit über die Hummel zugesendet), Esbjørn Hogmark für die Photos der Minneapolisisharpa, Olle Plahn für geduldige Instrumentenbauerschaft auch in langen Entwicklungsphasen, Annette Osann für ihre Entwicklung wider Willen, und Turid Spildo für ihre geduldige Einführung in manche norwegische musikalische Dialekte. Ein besonderer Dank gilt allen Musikanten, die gegen größte Widerstände eine Welt haben weiterleben lassen. Freiheit!

Boris Koller, Österreich

(*1969) ist Kitschmaler (Diplom der Meisterschule A. Brauer in Wien), hat 1994/95 in Stockholm studiert, und dort bei einem Straßenmusiker die Kontrabasharpa kennen gelernt. Das neue Jahrtausend begann für ihn mit einer eigenen Nyckelharpa.

Als Komponist schreibt er gerne große Orchestrierungen, manche wurden in Wien auch



Photo: Per-Ulf Allmo



aufgeführt (Konzerthaus, Musikverein...). Zu einem Kompositionsstudium ist es glücklicherweise nie gekommen. (Jazztheorie und Zwölftonharmonik hätten ihm das Gehirn wahrscheinlich zu früh ausgeblasen.)

Mehrjährige Aufenthalte (auch als Bergsteiger) in Norwegen. Er war der erste, der die europäische Nyckelharpa-Fortbildung (European Nyckelharpa Training) der Akademie BURG FÜRSTENECK abgeschlossen hat.

www.boriskoller.com