

**Eine Untersuchung der *alten Stilschicht* des
Ländlers in Salzburg, unternommen anhand
der Sammlung
Abtenauer Tänze für ein Violin
von Thomas Braun,
Schuhmachermeister in Abtenau**

Pietsch, Rudolf (†)

Oktober 2020

Digitaler Sonderdruck aus:
Schichten – Strömungen – Spannungsfelder. Volksmusikalische
Zeitfenster in Salzburg 1816–2016. Dokumentation des Symposions
auf Burg Hohenwerfen, 9.–11. November 2016,
hrsg. von Wolfgang Dreier-Andres,
Salzburg: Eigenverlag Salzburger des Salzburger VolksLiedWerkes
(Volkslied und Volksmusik im Lande Salzburg 66), S. 231–254,
545–549.

Abstract

Die Einsendung der 24 *Abtenauer Tänze für ein Violin* im Rahmen der Sonnleithner-Sammlung von 1819 stellt für die Betrachtung und Analyse ein besonderes Dokument der *frühen Spielpraxis* der Ländlermusik in Salzburg dar. Dabei ergeben sich folgenden Fragestellungen und Überlegungen:

Ist die Einstimmigkeit *musikalisch vollständig* oder fehlt – aus heutiger Sicht – möglicherweise die zweite/eine Stimme? Welche melodischen, harmonischen und formalen Strukturen lassen sich als Typus erkennen und inwieweit finden diese in heutigen (jüngeren) Ländlern eine Anwendung? Finden sich in den 24 Ländlern Formelhaftigkeiten bzw. Redundanzen? Kann man dabei von Versatzstücken sprechen und wenn ja, welchen Wert haben diese für die *Gattung Volksmusik*? Nicht zuletzt ist auch die Spieltechnik der Geigenmusik Gegenstand der vorliegenden Analyse.

Pietsch, Rudolf (†)

Geboren 1951 in Wien, gestorben 2020 in Krems; Studium an der Musikhochschule Wien (Musikerziehung und Instrumentalmusikerziehung), 1978 Lehrbefähigung (Violine, Blockflöte), Unterrichtstätigkeit an einem Gymnasium sowie in der Musikschule. Ab 1981 Univ.-Assistent am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1991 Doktorat Musikwissenschaft (Dissertationsthema: Musikalische Volkskultur bei burgenländischen Auswanderern in Pennsylvania, USA, unter besonderer Berücksichtigung der Instrumentalmusik). Zahlreiche Feldforschungsprojekte in Mitteleuropa und Vorträge zur instrumentalen Volksmusik und Volksmusikvermittlung. Leitung der Geigenmusiken „Die Tanzgeiger“ und „Heanzenquartett“. Zahlreiche Auftritte im In- und Ausland, sowie Platten-, Fernseh- und Rundfunkaufnahmen. Über 40 Jahre Leiter und Referent von Kursen für Volksmusik (u. a. bei *glatt&verkehrt* in Krems, XONG in Mals/Südtirol), sowie Lehrbeauftragter an renommierten europäischen Hochschulen und Universitäten (u. a. Universität Mozarteum Salzburg); künstlerische Zusammenarbeit mit zahlreichen Musikern aus ganz Europa. 2010 Forschungssemester als Fulbright Scholar am Department of Music der University of Chicago (“The Use of Music in Central Europe and the American Midwest: Comparative Studies”). Rudolf Pietsch verstarb nach schwerer Krankheit am 5. Februar 2020.

Eine Untersuchung der *alten Stilschicht* des Ländlers in Salzburg, unternommen anhand der Sammlung *Abtenauer Tänze für ein Violin*¹ von Thomas Braun, Schuhmachermeister in Abtenau *Rudolf Pietsch* (†)

Die Materialien der sogenannten Sonnleithner-Sammlung von 1819 stellen mit Sicherheit eine der bedeutendsten Quellen zur musikalischen Welt des beginnenden 19. Jahrhunderts dar. Lange Zeit unbeachtet, wurden sie von Raimund Zoder zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu entdeckt. Ein geringer Teil an Instrumentalmusik daraus wurde von Zoder gemeinsam mit Rudolf Preiß unter dem Titel *Bauernmusi* 1909 und nochmals 1925 für den an Volksmusik interessierten hauptsächlich bürgerlichen Musikfreund herausgegeben².

Die 24 *Abtenauer Tänze für ein Violin* aus der Sonnleithner-Sammlung³ finden darin und auch in anderen Veröffentlichungen nicht einmal auszugsweise Berücksichtigung, obwohl sie für eine Betrachtung und Analyse ein besonderes Dokument der frühen Spielpraxis der Ländlermusik in Salzburg darstellt. Erst durch die im Jahr 2000 erfolgte Drucklegung des Salzburger Materials der Sonnleithner-Sammlung im zwölften Band der Reihe *Corpus Musicae Popularis Austriacae*⁴ durch Gerlinde Haid und Thomas Hochradner wurden die *Abtenau-*

¹ Der Autor hat für diesen Beitrag die Handschrift der 24 Tänze transkribiert. Die gesammelten Noten finden sich am Ende des Aufsatzes.

² Zoder/Preiß (Hrsg.): *Bauernmusi*.

³ Braun: *Abtenauer Tänze für ein Violin* [Handschrift].

⁴ Im Folgenden abgekürzt COMPA.

er Tänze einer breiten interessierten Öffentlichkeit leichter zugänglich gemacht⁵.

Dabei ergeben sich nun folgende Fragestellungen und Überlegungen: Ist die Einstimmigkeit musikalisch vollständig oder fehlt – aus heutiger Sicht – möglicherweise eine bzw. die zweite Stimme? Welche melodischen, harmonischen und formalen Strukturen lassen sich als Typus erkennen und inwieweit finden diese in heutigen (jüngeren) Ländlern eine Anwendung? Finden sich in den 24 Ländlern Formelhaftigkeiten bzw. Redundanzen? Kann man dabei von Versatzstücken sprechen? Und welchen Wert haben letztendlich diese Tanzmelodien für die heutige Spielpraxis in der Volksmusik?

Annäherungen und Vergleichsquellen

Über die vorliegenden *Abtenauer Tänze für ein Violin* gibt es, sowohl, was den Einsender Thomas Braun als auch die örtlich und zeitlich relevanten Umstände in Abtenau betrifft, nur sehr wenige Angaben. Hochradner gibt zu Braun lediglich die Lebensdaten mit dem Geburtsdatum 13. Juli 1784, dem Trauungsdatum 12. April 1807 und dem Sterbedatum 14. November 1859 aus dem Pfarrmatrikel an⁶. Durch das Titelblatt der Einsendung selbst wissen wir, dass Braun von Beruf Schuhmachermeister in Abtenau war und 1804 in einer Liste des Pfliegerichtes Abtenau noch als „Schuhknecht“ aufscheint, da er einen Spielzettel gelöst hatte. Der betreffende Auszug lautet: „Thomas Braun / Ledigen Stands. / Ein Schuhknecht.“⁷

Weitere Recherchen brachten kein brauchbares Ergebnis; so ist man für die nachfolgenden Ausführungen einerseits „lediglich“ auf die Musikdokumente der Einsendung von 1819 angewiesen, andererseits können Vergleichsmaterialien zu einem gewissen Grad herangezogen wer-

⁵ Haid/Hochradner (Hrsg.): Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

⁶ Haid/Hochradner (Hrsg.): Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, S. 361.

⁷ Landesarchiv Salzburg, churf. u. k. k. österr. Regierung LIX/4. Siehe auch den Aufsatz von Thomas Hochradner im vorliegenden Band, S. 170, Tabelle 6.

den: Dazu seien die sogenannte *Tanz Musik* von Johann Michael Schmalnauer⁸ sowie der zweite Band der Reihe COMPA, „Steyerische Tänze“⁹, angeführt. Zu musikanalytischen Fragen des Ländlers ist vor allem auf den achten COMPA-Band („Der Landler“) von Volker Derschmidt und Walter Deutsch hinzuweisen¹⁰.

Für die musikanalytische Bearbeitung der 24 *Abtenauer Tänze* bleibt *lediglich* deren Notenbild. Als Ergänzung für ein Bild der hervorragenden musikalischen Bildung Thomas Brauns können noch die Einsendungen seiner Lieder für die Sonnleithner-Sammlung herangezogen werden.

Die Nennung „Abtenau“ im Titel der Sammlung bezieht sich nur auf den Wohnort des Einsenders. Es wäre sehr schwierig, einen örtlichen Bezug durch Eigenheiten in der musikalischen Gestaltung festzustellen. Zahlreiche weitere Sammlungen sowohl aus dem Salzkammergut als auch z. B. dem angrenzenden Pongau aus annähernd derselben Zeit weisen übereinstimmende stilistische Merkmale auf. Wir erfahren auch aus dem Notenbild keinen speziell auf den Ort Abtenau bezogenen Spielablauf oder eine besondere Aufführungspraxis.

Thomas Braun sandte auch *Volksliedl oder sogenannte Schnöderhöpfl* an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien¹¹. Es handelt sich dabei um 17 Einstropher, von denen bis auf eine Ausnahme – die Nummer 6 ist eine 12-taktige Periode – alle achttaktig und in der Mehrzahl diminuierte Perioden sind. Es sind also, wie die in der Einsendung Brauns verwendete Bezeichnung zeigt, Schnaderhüpfmelodien, die – die Nummer 6 ausgenommen – dem Typus des Steirers angehören und möglicherweise auch als „Anfriemlieder“ oder zum „Liedl aufgeben“ gebraucht wurden. Keine der 16 Melodien – das Lied Nr. 12 wird auf jene der Nr. 11 gesungen – lässt eine durchgehende exakte Konkordanz zu einem der 24 *Abtenauer Tänze* erkennen. Doch finden sich einzel-

⁸ Haid (Hrsg.): Johann Michael Schmalnauer. „Tanz Musik“. Landler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut.

⁹ Deutsch/Gschwantler: Steyerische Tänze.

¹⁰ Derschmidt/Deutsch: Der Landler.

¹¹ Haid/Hochradner (Hrsg.): Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, S. 240–248.

ne Schnaderhüpfel-Takte, der musikalischen Gattung des Ländlers folgend, in gedanklicher Übereinstimmung zu den Instrumentalländlern. Dies ist in einem Fall besonders schön zu sehen: Das Lied Nr. 14 *Und heuröthen thue j nit ...* und der Ländler Nr. 12 zeigen am Beginn auffällige Ähnlichkeit, wenn man die Oktavkoppelung berücksichtigt (Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Ähnlichkeiten zwischen Tanz Nr. 12 und Lied Nr. 14, die beide von Thomas Braun zur Sonnleithner-Sammlung eingesandt wurden.

Die Geigenversion (Nr. 12) realisiert die Brechung der gesungenen Version als Doppelgriff (Takt 4) und verzichtet auf die Vorhaltbildung (Takte 2 und 3), die der Vokalpraxis eher entspricht als die in Terzen fortschreitende Instrumentalmelodie.

Aufführungspraxis

Der Hinweis im Titel („für *ein* Violin“) lässt mehrere Gedanken zu: Wurden die Tänze von Braun selbst zum Tanz gespielt und zwar von ihm alleine, so brauchte er auch eine zweite Stimme nicht einzuschicken. Es gibt aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus Einsendungen und Quellen, die *nur* einstimmig – also ohne die längst übliche, meist homophon geführte zweite Stimme – vorliegen. Für die Bassstimme findet sich generell nur in den seltensten Fällen in schriftlichen Sammlungen eine Notierung. Die Frage, ob nun das *Fundament* (der Bass) immer notwendig war und auch realisiert wurde, bleibt nicht nur dem Geschmack der Aufführenden vorbehalten. Immerhin ist ein Mitstampfen als Bassersatz denkbar und auch ist die Zahl jener Tanzmelodien aus der Zeit bis in das erste Drittel des 19. Jahrhun-

derts beträchtlich, in der eine Melodik vorliegt, die auf die Ausführung mit Borduninstrumenten wie den Dudelsack schließen lässt. In diesem Fall ist eine Notierung einer Bassstimme per se überflüssig. Die 24 *Abtenauer Tänze* lassen jedoch keine derartigen Bordunmelodien erkennen.

Eine gewollte einstimmige Ausführung der Tänze ist eher wahrscheinlich, denn auf eine bewusst gedachte solistische Realisierung dieser Tänze könnte die Verwendung von Doppelgriffen hinweisen: Es ist dies mit den Nummern 2, 10, 12, 14, 18, 19, 20 und 22 immerhin bei einem Drittel der Tänze der Fall. Zusätzlich ist das Phänomen der latenten oder immanenten Mehrstimmigkeit zu konstatieren, die man auch in solistischer Geigenmusik häufig vorfindet – es sei zum Beispiel an die *Sonaten und Partiten für Violine solo* von Johann Sebastian Bach (BWV 1001–1006) erinnert: In den *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* finden wir „[...] die Tatsache, dass die Violine sich sozusagen ‚selbst‘ begleiten kann, wodurch die Notwendigkeit eines harmonisch stützenden Bassinstrumentes entfällt“¹². Durch die für die Ländlermelodik spezifische Klangbrechung kommt es an vielen Stellen zu deutlich hörbaren arpeggioartig gespielten Akkordklängen. Auch wird eine Bassstimme durch die entsprechende Stimmführung suggeriert. Um einige diesbezüglich besonders deutliche Stellen hervorzuheben, beachte man Nr. 11, Takt 7 und weitere Takte (Notenbeispiel 2), oder die Nr. 15 und 17 durchgehend.



Notenbeispiel 2: Tanz Nr. 11B: Die Basstöne werden auf den 1. und 3. Taktschlag herausgestochen, in Takt 7 wird auf dem 6. Achtel zum Schlusston abkadenziert.

¹² Glüxam: Johann Sebastian Bach. *Sonaten und Partiten für Violine solo* BWV 1001 - 1006. Nach den Quellen herausgegeben und mit Hinweisen zur Interpretation versehen, S. III.

Was die Instrumentenangabe („für ein *Violin*“) betrifft, so herrscht kein Zweifel, dass auch tatsächlich eine Geigenmusik gemeint ist: Viele der Melodien sind deutlich aus „Griffen“ heraus angelegt und so ergibt sich, dass die überwiegende Zahl an Tänzen – nämlich 38 von 48 Achttaktern (d. h. 24 Tänze zu jeweils zwei achttaktigen Teilen) – spieltechnisch am besten ohne Lagenwechsel zu spielen ist, entweder durchgehend in der ersten, zweiten oder dritten Position. In acht Melodien ohne Lagenwechsel aber ist das Spiel nur mit gestrecktem vierten Finger möglich (z. B.: 9AB, 13B, 16AB, 18B, 22B und 23A). Die Nummern 3 und 8A stellen grifftechnisch einen Sonderfall dar: Diese Nummern können auch mit Lagenwechsel gespielt werden, wobei sich ein nicht unwesentlicher klanglicher Unterschied durch die veränderte Spielweise ergibt (Notenbeispiel 3).

Diese Übersicht zeigt auf, dass das Spiel in der einmal gewählten Griffposition keine zu großen grifftechnischen Schwierigkeiten bereitet und daher für dieses Genre der alpinen Tanzmusik typisch *geigerisch* ist. Die gelegentlichen Lagenwechsel sind einerseits durch den Melodieumfang (Nr. 1A, 5A, 21A und 24B) und andererseits durch die Doppelgriffvorgabe (Nr. 14A und 20B) notwendig. Ein heute *klassisch* ausgebildeter Musiker würde aus klangästhetischen Gründen öfters den Lagenwechsel benützen.

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Nr. 3A' in 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with the instruction 'In der 3. Lage bleiben' and a fingering '1'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A second instruction 'Mit Lagenwechsel' is placed below the staff, with a '1' indicating the start of a new position. Fingering numbers 2, 3, 4, 2, 3, 2, 1 are written below the notes. The bottom staff is for 'Nr. 8A' in 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with the instruction 'In der 1. Lage' and a fingering '4 4'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 9, 4, 4 are written above the notes.

Notenbeispiel 3: Lagenwechsel für die Tänze Nr. 3 und 8A

Formstruktur

Gleich 24 16-taktige Melodien aus der Feder eines wahrscheinlich einzigen Dorfmusikers ließen vermuten, dass es bei der Melodiebildung

zu Redundanzen und häufigen Wiederholungen, ja zu floskelhaften Schöpfungen bei der Erfindung käme. Dies ist überraschenderweise nicht der Fall.

Tabelle 1 stellt eine Übersicht nach der Formstruktur dar. Dabei kommen einerseits die Struktur des einzelnen Achttaktters einer Nummer, andererseits die Stellung der beiden Teile zueinander in Betracht. Anzeigt wird, ob es sich innerhalb des Achttaktters um eine Periodenform, eine variierte Periode, oder eine durchkomponierte Gestalt handelt. Eine wiederholte Viertaktgruppe finden wir in keinem einzigen Fall explizit vor. Da die Periodenform als Hauptform für den Ländlertypus gilt, überrascht es nicht, gleich in 27 Tänzen eine reine Periodenform und 15-mal eine variierte Periode vorzufinden. Nur sechs durchkomponierte Achttakter finden sich unter den 48 Tänzen. Dabei stellt sich die Frage, ob die Nr. 1A und die Nr. 10A – typologisch sehr ähnlich – nicht entweder als variierte Periode oder durchkomponierter Achttakter gelesen werden können: Bei Nr. 1A handelt es sich um die nahezu idente Höherlegung und bei Nr. 10A um eine Tieferlegung der vorangegangenen Viertaktgruppe. Gelegentlich ergibt sich durch einen entsprechenden Formverlauf eine kleine Dreiteiligkeit [a-b-a'] – diese entsteht durch Wiederholung einer Viertaktgruppe aus dem ersten Achttakter, wie sie als besonders typisch für die Volksliedbildung bekannt ist (Nr. 2 und 3).

	Tanz A	Tanz B
Nr. 1	variierte Periode	Periode
Nr. 2	Periode	Periode
Nr. 3	Periode	durchkomponiert
Nr. 4	Periode	Periode
Nr. 5	durchkomponiert	variierte Periode
Nr. 6	Periode	variierte Periode
Nr. 7	durchkomponiert	Periode
Nr. 8	Periode	Periode
Nr. 9	Periode	variierte Periode
Nr. 10	durchkomponiert	Periode

Tabelle 1: Formstruktur der 24 *Abtenauer Tänze*
Fortsetzung auf der nächsten Seite...

	Tanz A	Tanz B
Nr. 11	varierte Periode	varierte Periode
Nr. 12	Periode	Periode
Nr. 13	Periode	varierte Periode
Nr. 14	durchkomponiert	Periode
Nr. 15	Periode	Periode
Nr. 16	varierte Periode	Periode
Nr. 17	varierte Periode	varierte Periode
Nr. 18	Periode	Periode
Nr. 19	Periode	varierte Periode
Nr. 20	Periode	Periode
Nr. 21	Periode	varierte Periode
Nr. 22	Periode	Periode
Nr. 23	durchkomponiert	varierte Periode
Nr. 24	varierte Periode	varierte Periode

Tabelle 1 – Ende

Harmoniestruktur

Besonders häufig hört man im Gespräch mit Musikern der Hochkunst, dass sich die Ländler harmonisch lediglich durch simple monotone Tonika-Dominante-Tonika-Beziehung auszeichnen. Dies stimmt bis zu einem gewissen Grad durchaus, aber dem ist entgegen zu halten, dass die Qualität der Ländlermelodien in ihrem melodischen Reichtum und deren einfallsreichen Diminutionen liegt. Nicht die harmonische Vielfalt durch komplexe, rasch wechselnde Harmoniefolgen anderer als der die Dur-Diatonie unterstützenden Hauptstufen, sondern die der Melodie innewohnende Mehrstimmigkeit ergibt die zu verwendenden Begleitakkorde. So überrascht wiederum eine tabellarische Auflistung des Harmonieschemas aller 24 *Abtenauer Tänze* (Tabelle 2), die eine nicht vermutete Abwechslung in der Verwendung der Harmonien aufweist. Von einzelnen harmonisch gleichstrukturierten Teilen abgesehen (Nr. 2, 12 und 20), ist keiner der Tänze im ersten und zweiten Teil ident. Und auch diese angeführten Tänze mit gleichem Harmonieaufbau unterscheiden sich deutlich durch die anders geführte Melodiegestalt, sodass die gleiche Harmoniegestaltung nicht als Mangel empfunden wird.

Die Verwendung von Vorhalten (z. B. Nr. 6, 8 und 10), Modulationen (z. B. Nr. 7, 14 und 23) und der Subdominante (z. B. Nr. 11 und 18) oder der II. Stufe (z. B. Nr. 3B, 4A 6B, 7AB, 18B und weitere) ergibt eine reiche Abwechslung in der Harmoniegestaltung. Nicht immer ist es klar, ob eine Subdominante oder eine Dominante gemeint ist (z. B. Nr. 23A, Takt 5); statt der II. Stufe kann auch eine V. Stufe gewählt werden (z. B. Nr. 23B, Takt 1, analog Takt 5). Die einstimmige Vorlage legt keine Entscheidung vor, wenngleich durch das melodische Weiterschreiten in Klangbrechungen die Mehrstimmigkeit in den meisten Fällen vorgegeben ist.

Obwohl üblicherweise die Harmonie ganztaktig gilt, finden sich auch einige Stellen, an denen innerhalb des Taktes ein Harmoniewechsel notwendig erscheint, etwa dann, wenn eine melodische Wendung eine harmonische Abkadenzierung (V–I) innerhalb eines Taktes verlangt (z. B. Nr. 8B, Takt 4, 14A, Takt 4, oder 17B, Takt 2 und 6) oder umgekehrt noch eine Dominante im vorletzten Takt vor den Tonikaschlussston gesetzt wird (z. B. Nr. 13, 16, 18, 19, 21–24, jeweils im B-Teil). Tabelle 2 zeigt in einer Synopsis die Verteilung der Harmonien in den Tänzen.

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
Nr. 1A	I	I	V	V	I	I	V	I
Nr. 1B	I	I	V	I	I	I	V	I
Nr. 2A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 2B	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 3A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 3B	V	I	II	V–I[?]	V	I	V	I
Nr. 4A	I	I	II	II–V	I	I	II–V	I
Nr. 4B	V	V	I	I	V	V	I	I
Nr. 5A	I	II	V	V	I	I	V	I
Nr. 5B	V	V	I	I	V	V	V	I
Nr. 6A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 6B	II	I	II	I	II	I	V	I
Nr. 7A	V	V–I	V	V–I	II	I	V	I

Tabelle 2: Harmoniestruktur der 24 *Abtenauer Tänze*
Fortsetzung auf der nächsten Seite...

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
Nr. 7B	II	I	V	I	II	I	V	I
Nr. 8A	VI	II	V	I	VI	II	V	I
Nr. 8B	V	I	II	V-I	V	I	V	I
Nr. 9A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 9B	V	V	I	I	V	V	I-V	I
Nr. 10A	I	I	V	I	I	I	V	I
Nr. 10B	I	V	V	I	I	V	V	I
Nr. 11A	IV	V	V	I	IV	V	V	I
Nr. 11B	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 12A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 12B	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 13A	I	I	V	V	I	I	V	I
Nr. 13B	V	V	I	I	V	V	I-V	I
Nr. 14A	I	V-I	V	V-I	V	V-I	V	I
Nr. 14B	I	V	V	I	I	V	V	I
Nr. 15A	I	V	V	I	I	V	V	I
Nr. 15B	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 16A	I	I	V	V	I	I	V	I
Nr. 16B	V	V	I	I	V	V	I-V	I
Nr. 17A	I	II/V	V	I	I	II/V	V	I
Nr. 17B	V	II-I	I	I	V	II-I	V	I
Nr. 18A	I	IV	V	I-V[?]	I	IV	V	I
Nr. 18B	V	II	I-V	I	V	II	I-V	I
Nr. 19A	I	II	V	I	I	II	V	I
Nr. 19B	V	V	I	I	V	I[?]-V	I-V	I
Nr. 20A	I	II	V	I	I	II	V	I
Nr. 20B	I	II	V	I	I	II	V	I
Nr. 21A	I	V	V	I	I	V	V	I
Nr. 21B	V	V	I	I	V	V	I-V	I
Nr. 22A	V	I	V	I	V	I	V	I
Nr. 22B	V	V	I	I	V	V	I-V	I
Nr. 23A	I-V	I	V	I	IV/V	I	V	I
Nr. 23B	II/V	V	I	I	II/V	V	I-V	I
Nr. 24A	I	I	V	V	I	I	V	I

Tabelle 2: Harmoniestruktur der 24 *Abtenauer Tänze*
 Fortsetzung auf der nächsten Seite...

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
Nr. 24B	V	V	I	I	V	V	I-V	I

Tabelle 2 – Ende

Melodistruktur und typologische Einordnung

Eine Untersuchung nach formaler und harmonischer Struktur gibt Aufschluss über die komplexe und abwechslungsreiche Gestaltung der Sammlung. Für eine stilistische Aussage erscheint die Betrachtung der Melodistruktur aber wesentlicher. Braun verwendet nur die Bezeichnung „Tänze“ für seine Einsendung. Man darf nach dem ersten Blick auf das Notenbild annehmen, dass es sich schlichtweg um Ländler handelt: Der große Stimmumfang und die häufigen Brechungen in überwiegend periodisch gebauten Achttaktern lassen darauf schließen. Bei näherer Betrachtung erinnern jedoch einzelne Nummern an den Typus *Deutscher Tanz*. In der Untersuchung einer Handschrift um 1800 aus der Bayerischen Staatsbibliothek führt Walter Deutsch Kriterien zur musikstilistischen Unterscheidung zwischen Ländler, Deutscher, Walzer und Menuett an und weist wiederholt auf die Schwierigkeiten einer die Musik betreffende begrifflichen Festlegung hin¹³. Denn von der Formstruktur her finden sich alle Gattungen in einer Übereinstimmung – zumeist mit periodischem achttaktigem, selten 16-taktigem Bau.

Thomas Braun wählt aber, wie oben bereits ausgeführt, ohne Einschränkung auf einen musikalischen Typus nur den Begriff „Tänze“: Ländler und Deutscher Tanz haben in diesem Überbegriff Platz, obwohl es sich um zwei grundsätzlich unterschiedliche Musiktypen handelt. Das Ländlerische ist vor allem gekennzeichnet durch die Schlusswendung 4–7–1, d. h. es wird die Sekund vermieden und dafür die Finalis über den Tritonus erreicht, auf C-Dur bezogen also f–h–c¹⁴. Dies geschieht in allen 24 Tänzen nur ein einziges Mal (Nr. 6A). Die übrigen Achttakter erreichen den Schlusston über einen Sekundschritt

¹³ Deutsch: Der „Deutsche“.

¹⁴ Deutsch: Der „Deutsche“, S. 23.

(28-mal) entweder von oben oder durch den Leitton von unten. Die Septime als Komplementärintervall zur Sekund ist als Folge der Lagenkoppelung (z. B. Nr. 15A) die zweithäufigste Schlusswendung (siebenmal). Von der Unterquart wird die Finalis ebenfalls relativ oft (sechsmal) angespielt – in 13A bilden vorletzter und letzter Ton eine Undezim: Dies ergibt sich aus der Summe von Quart und Oktave, was ebenfalls der Lagenkoppelung wegen einen extrem weiten Sprung ergibt. Terz (Nr. 4B und 19A) und Sext (Nr. 5B, 12B und 17B) sind als finale Schritte ungewöhnlich und selten, diese Wendungen können als Analogie bzw. Stimmführungssequenz aus den zuvor gespielten Tönen gedeutet werden. Für den Deutschen Tanz weist Deutsch des Weiteren einen Viertel-Halbenoten-Rhythmus und das fortlaufende Spiel in Achteln aus¹⁵. Letzteres Merkmal finden wir in Brauns Sammlung nur in einem Tanz (Nr. 13B), der stilistisch jedoch kein Deutscher Tanz ist. Die in Viertelnoten fortschreitende Melodie jedoch ist in den Tänzen Nr. 2, 12, 14, 18, 20 und 22 deutlich. Diese können aufgrund ihrer rhythmischen und melodischen Gestalt als „Deutscher Tanz“ klassifiziert werden und unterscheiden sich deutlich von den übrigen Tänzen. Sie suggerieren eine raschere Spielweise (ganztaktige Interpretation), enthalten als klangliche Akzente Doppelgriffe und haben in ihrem Verlauf einen geringeren Ambitus. Jeweils beide Teile stehen, was die musikalische Gestalt betrifft, mehr (Nr. 2, 12) oder weniger (Nr. 14, 18, 20, 22) in einer Beziehung. Der Tanz Nr. 12 ist kompositorisch zwischen A- und B-Teil fast durchgehend als Spiegel angelegt, was auf eine besondere musikalisch-intuitive Begabung oder Bildung des Schöpfers (Thomas Braun?) hindeutet (Notenbeispiel 4). Vergleicht man die *Abtenauer Tänze* mit „Ländler“ (sic!), wie sie Johann Michael Schmalnauer (Notenbeispiel 5) uns aus dem 30 km entfernten Hallstatt überliefert, so lassen sich zwar keine wörtlichen Übereinstimmungen, jedoch typologische Ähnlichkeiten nachweisen: Man vergleiche z. B. den Tanz Nr. 12 aus Abtenau mit dem Ländler in D

¹⁵ Deutsch: Der „Deutsche“, S. 43f.

Eine Untersuchung der alten Stilschicht des Ländlers in Salzburg

12

----- Spiegel -----

205

Notenbeispiel 4: Tanz Nr. 12: A- und B-Teil spiegeln sich.

Nr. 3 oder 16¹⁶. Dieser Vergleich lässt auch den vorsichtigen Schluss zu, dass es sich bei den als „Deutscher Tanz“ gekennzeichneten Nummern um „Ländler“ handelt, wie sie im Salzkammergut auch heute noch gespielt werden.

3

16

Notenbeispiel 5: Johann Michael Schmalnauer, Ländler in D, Nr. 3 und 16

Die übrigen *Abtenauer Tänze* zeigen alle kompositorischen Mittel in der Bauweise, wie sie guten Ländlern eigen sind. Ein solches Mittel

¹⁶ Haid (Hrsg.): Johann Michael Schmalnauer. „Tanz Musik“. Ländler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut, S. 95, 99; Notenbeispiel 5.

ist die motivische Übernahme aus dem Teil A in den Teil B und aus dem Vordersatz in den Nachsatz, wofür mehrere Möglichkeiten ausgeschöpft werden.

So enthält die Nr. 1 eine Sequenz, die zu einer Höherlegung des Motivs um eine Oktave führt, aus der höhergelegten Viertaktgruppe entsteht der periodisch geformte zweite Teil (Notenbeispiel 6). Auch die Tieferlegung von Motiven wird in diesem Zusammenhang angewandt, etwa im Tanz Nr. 10A (Notenbeispiel 7).



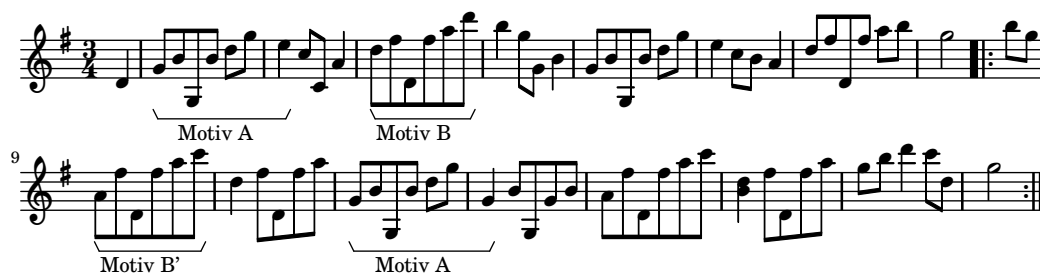
Notenbeispiel 6: Tanz Nr. 1: Sequenz durch Höherlegung (🎧 Track 15)



Notenbeispiel 7: Tanz Nr. 10A: Sequenz durch Tieferlegung

Dieses Anknüpfen des zweiten Teils an den ersten durch oft auch nur geringe motivische Verwendungen ist besonders häufig zu sehen, in der Intensität jedoch unterschiedlich: In Nr. 3A (und auch Nr. 5) wird nur Takt 7 als Takt 1 im nachfolgenden Teil (3B) aufgegriffen, der Rest der Melodie wird neu gestaltet. Es kann auch bei Übernahmen von Melodieteilen nur zu Andeutungen bzw. einem *Spiel* einer Verwendung kommen wie in Tanz Nr. 19, wo der Vordersatz des A-Teils *umgedreht* wird und das neue Motiv für den Vordersatz des B-Teils ergibt (Notenbeispiel 8).

Ebenso ersichtlich wie die Melodiebildung als durchkomponierter Achttakter (Notenbeispiel 9) ist auch die Möglichkeit einer effektvollen



Notenbeispiel 8: Tanz Nr. 19: Fortführung desselben motivischen Materials in der harmonischen Umkehrung

Verwendung der leeren Geigensaiten, die keine besonderen technischen Schwierigkeiten bei der Ausführung abverlangt (Nr. 11, 15, 17) und als Arpeggio-Spiel auch in der klassischen Konzertliteratur gebräuchlich ist.



Notenbeispiel 9: Tanz Nr. 23A ist durchkomponiert, ebenso wie die Tänze Nr. 5A, 7A und 14A.

Fazit und Ausblick

Nach den musikanalytischen Ausführungen stellt sich immer die Frage nach dem heutigen Nutzen der historischen Quellen, in diesem Fall einer zweihundertjährigen Handschrift aus Abtenau. Dazu möge man festhalten, dass kaum alle 24 Tänze – und schon gar nicht zwingend in der niedergeschriebenen Reihenfolge – (zum Tanz) ausgeführt wurden. Es handelt sich um eine Spielquelle (vergleichbar dem *Real Book* im Jazz oder dem Repertoireordner bei Tanzmusikkapellen), aus der man nach Bedarf, Lust und Laune auswählte. Das mag auch ein Grund für das Fehlen von Ein- und Ausgängen (Coda) sein: Diese waren dem

Musiker in der Anwendung selbstverständlich und nicht als notierenswert erschienen. Im Falle einer Wiederaufnahme in die heutige Spielpraxis müsste man auf vergleichendes Material oder eigene Erfahrung zurückgreifen. Wie aber die obigen Ausführungen zeigen, handelt es sich um unterschiedliche Tanztypen, die nach Tonarten angeordnet auf ihren Einsatz warteten, was bei der Wahl von Eingang und Coda zu berücksichtigen wäre. Die Frage nach der Ausführung ist in allen derartigen Fällen, in denen keine Spielanweisung mitgegeben bzw. mitgeschrieben ist, latent und greift nochmals die anfangs gestellten Fragen auf: Wurde wirklich (von Thomas Braun) einstimmig – vielleicht mit begleitendem Fußstampfen – gespielt? Sollte demnach das üblicherweise im Unterricht verpönte Mitklopfen als eigene musikalische Begleitung neu gefunden werden? Betrachtet man die Berichte vom Mitstampfen beim Spiel des Innviertler Ländlers, oder das skandinavische Geigenspiel insbesondere auf der Hardangerfidel, so drängt sich dieses Postulat förmlich auf.

The image shows a musical score for 'Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 1'. It consists of four staves of music. The first two staves are marked with a circled '1' at the beginning. The third staff starts with a '10' and a repeat sign. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 10a: Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 1: Ergänzung einer zweiten Stimme durch den Autor (🎧 Track 15)

Wurde eine zweite Stimme in stilistischer Kenntnis und aus damaliger lebendiger Erfahrung von einem versierten Geiger dazu improvisiert? Und wie legte er die zweite Stimme an, als Begleitung oder in paralleler Stimmführung und/oder in Gegenbewegung? Die Notenbeispiele 10a–10e stellen einen Versuch einer in Quartettbesetzung angelegten Version dar: Im Notenbild sind nur die beiden Melo-

Eine Untersuchung der alten Stilschicht des Ländlers in Salzburg

②

Bratsche

28

Notenbeispiel 10b: Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 2: Ergänzung einer zweiten Stimme durch den Autor (🎧 Track 16)

③

46

Notenbeispiel 10c: Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 3: Ergänzung einer zweiten Stimme durch den Autor

④

64

Notenbeispiel 10d: Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 4: Ergänzung einer zweiten Stimme durch den Autor

The image shows a musical score for 'Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 5'. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a circled number '5' in the left margin. The second system starts with a circled number '82' in the left margin. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with repeat signs at the end of each system.

Notenbeispiel 10e: Abtenauer Tänze, Tanz Nr. 5: Ergänzung einer zweiten Stimme durch den Autor

die(Geigen)stimmen bzw. einmal die Bratschenstimme bei Duobesetzung Nr. 2 (Notenbeispiel 10b) niedergeschrieben. Dabei sind unterschiedliche Satzweisen gewählt: Nr. 1 (Notenbeispiel 10a) mit paralleler Überstimme, Nr. 2 (Notenbeispiel 10b) erinnert an eine Begleitform des Deutschen Tanzes, Nr. 3 (Notenbeispiel 10c) ist durch eine Unterstimme ergänzt, in Nr. 4 (Notenbeispiel 10d) wird im B-Teil eine weitere für den Deutschen Tanz übliche Begleitform gewählt, Nr. 5 (Notenbeispiel 10e) reizt die Gegenbewegung aus. Bass- und Bratschenstimme werden ad libitum und/oder nach freiem Ermessen hinzugefügt.

Aber könnte nicht auch ein Hackbrett und ein Bassettl die Begleitung gespielt haben? Kann man einen Teil der Tänze auch mit modernen Instrumenten (etwa dem Saxophon, siehe 🎧 Track 17) oder anderen Melodieinstrumenten (Klarinette, Querflöte, oder Oboe) ausführen? Das „Material“, das uns Thomas Braun überlieferte, lässt reichlich Spielraum für modernen und auch historisch bewussten Umgang damit.

Die Fragen und hypothetischen Gedanken ließen sich noch ad infinitum fortsetzen. Für den solistischen Geigenspieler sind die Tänze reich an musikalisch exzellenten Einfällen, bemerkenswert ist nicht zuletzt die in der vorliegenden Analyse aufgezeigte Schaffung immer neuer

Gestalten durch Techniken wie Höher- bzw. Tieferlegung und Fortführung desselben motivischen Materials in der harmonischen Umkehrung. Auch die technischen Anforderungen sind zum Teil doch erheblich. So ergeben die *Abtenauer Tänze* nach 200-jährigem Schlaf auch für das Musizieren in der Gegenwart und für den heutigen (Geigen-) Unterricht eine überaus wertvolle Literaturbereicherung.

Primärquellen/Musikalien

- Braun, Thomas: Abtenauer Tänze für ein Violin [Handschrift], 1819, Gesellschaft der Musikfreunde, Sonnleithner-Sammlung: VI/27.474, Oberösterreich, XII. Heft, 34.
- Derschmidt, Volker und Walter Deutsch: Der Landler. Volksmusik in Oberösterreich, hrsg. v. Oberösterr. Volksliedwerk, Wien 1998 (Corpus Musicae Popularis Austriacae 8).
- Deutsch, Walter und Annemarie Gschwantler: Steyerische Tänze. Volksmusik in der Steiermark, hrsg. v. Steir. Volksliedwerk, Wien 1994 (Corpus Musicae Popularis Austriacae 2).
- Glüxam, Dagmar: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001 - 1006. Nach den Quellen herausgegeben und mit Hinweisen zur Interpretation versehen, Wien 2009.
- Haid, Gerlinde (Hrsg.): Johann Michael Schmalnauer. „Tanz Musik“. Landler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut, Wien 1996 (Corpus Musicae Popularis Austriacae 5).
- Haid, Gerlinde und Thomas Hochradner (Hrsg.): Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 2000 (Corpus Musicae Popularis Austriacae 12).
- Zoder, Raimund und Rudolf Preiß (Hrsg.): Bauernmusi. Oesterreichische Volksmusik. 2 Bände, herausgegeben im Auftrag des Oesterr. Wandervogels, Leipzig 1919/1925.

Literatur

Deutsch, Walter: Der „Deutsche“. Ein stilkundlicher Deutungsversuch über Gestalt und Form eines populären Tanzes der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anhand einer bayerischen Sammlung aus den Jahren um 1800, in: Bezirk Oberbayern (Hrsg.): Tanzmelodien aus München um 1800. 61 Deutsche und Ländler in einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1988 (Volksmusik in München 8), S. 22–46.

Eine Untersuchung der alten Stilschicht des Ländlers in Salzburg

①



9



②



27



③



45



④



62



⑤



82



⑥



98



7

116

8

134

9

151

10

169

11

187

12

205

Eine Untersuchung der alten Stilschicht des Ländlers in Salzburg

13

223

14

241

15

259

16

277

17

294

18

311

The image displays a musical score for Rudolf Pietsch, consisting of ten systems of music. Each system begins with a circled measure number: 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 24. The measures are numbered sequentially from 19 to 420. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain chords. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Trackliste der beiliegenden Audio-CD

- 1] *Ich han in ainem garten gesehen* vom Mönch von Salzburg, dargeboten von Silvan Wagner (02:56).
- 2] *Salzburger Dänzl in A* (Leyrsederin: Tänze [Handschrift], Nr. 52/53). Instrumente: Violinen; Bassettl. Interpret: „Ensemble Unisonus“ (Violinen: Anna Barbara Wagner, Lucia Wagner, Michael Vereno; Bassettl: Simon Pfisterer). Ensemble Unisonus: 1777 [CD], Track 10, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Ensemble Unisonus“ (04:09).
- 3] *Salzburger Schnaderhüpfl* (Braun: Volkslieder oder so genannte Schnöderhüpfl aus Abtenau [Handschrift]) und *Pastorella* aus *Galmathias Musicum* (Wolfgang Amadé Mozart, KV 32, Nr. 4). Instrument: Deutsche Sackpfeife (Spielpfeife: d#'/e' – f#"); Bordune A/e). Interpret/Aufnahme: Michael Vereno (02:45).
- 4] Zwei Menuette aus der *Bauernhochzeit* (Leopold Mozart). Instrumente: Südböhmischer Dudelsack des 18. Jahrhunderts (Spielpfeife: a' – h"; Bordun: d); Drehleier; Violinen. Interpret: „Ensemble Unisonus“ (Barockviolinen: Anna Barbara Wagner, Lucia Wagner; Dudelsack: Simon Pfisterer; Drehleier: Michael Vereno). Ensemble Unisonus: 1777 [CD], Track 1, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Ensemble Unisonus“ (04:06).
- 5] Reigen aus Klattau und *Pilsner Dreher* (Kunz: Böhmisches Nationalgesänge und Tänze aus der Gubernialsammlung von 1819 [Handschrift], Nr. 187 und 135). Instrumente: Bockspfeife in E (Spielpfeife: h – c#"); Bordun: E); Kurzhalsgeigen (a – e' – h' – f#"). Interpret: „Ensemble Unisonus“ (Gesang: Anna Barbara Wagner, Michael Vereno; Kurzhalsgeigen: Anna Barbara Wagner, Lucia Wagner; Dudelsack: Michael Vereno). Ensemble Unisonus: 1777 [CD], Track 4, Ver-

öffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Ensemble Unisonus“ (03:23).

[6] *Ellenbogener Tänze* (Kunz: Böhmisches Nationalgesänge und Tänze aus der Gubernialsammlung von 1819 [Handschrift], Nr. 158 und 160). Instrumente: Südböhmischer Dudelsack des 18. Jahrhunderts (Spielpfeife: a' – h"; Bordun: d); Barockvioline. Interpret: „Ensemble Unisonus“ (Barockvioline: Anna Barbara Wagner; Dudelsack: Michael Vereno). Ensemble Unisonus: 1777 [CD], Track 12, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Ensemble Unisonus“ (03:07).

[7] Tarantella-Motive. Instrument: Zampogna (kleine Spielpfeife: f#'/g' – d"; große Spielpfeife: g – d'; Bordun: d'). Interpret/Aufnahme: Michael Vereno (01:53).

[8] „Also lustig! ich bin froh“, gesungen von Alfons Leitenbacher. Eva Bruckner/Ernst Schusser/Margit Schusser (Bearb.): Historische Volkslieder V. Bayerische Geschichte im Lied [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 2016, Track 25, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (02:56).

[9] „Mariechen saß weinend im Garten“, dargeboten von den „Moritatensängern des Bezirks Oberbayern“. Eva Bruckner/Ernst Schusser/Margit Schusser (Bearb.): Balladen, Moritaten und gesungene Geschichten, Folge 1 [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 2006, Track 11, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (03:33).

[10] *Adam und Eva oder: Der Sündenfall*, dargeboten von den „Moritatensängern des Bezirks Oberbayern“. Eva Bruckner/Ernst Schusser/Margit Schusser (Bearb.): Balladen, Moritaten und gesungene Geschichten, Folge 1 [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 2006, Track 13, Veröf-

fentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (02:56).

[11] *Tannhauser-Ballade*, gesungen von Michaela Leidel. Eva Bruckner/Ernst Schusser/Margit Schusser (Bearb.): Historische Volkslieder I. Bayerische Geschichte im Lied [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 2003, Track 3, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (03:18).

[12] *Holla, Hiasl! Jackl! Steffl!*, gesungen von den „Rohrdorfer Sängern“. Eva Bruckner/Ernst Schusser/Margit Schusser (Bearb.): „Gelobt seist du, mein Herr und Gott ...“ Gesänge und Instrumentalmusik im Kirchenjahr von Advent bis Christkönig [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 1997 (Das geistliche Volkslied das Jahr hindurch CD 1), Track 5, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (04:43).

[13] „Stehe stille, liebe Jugend“, gesungen von Gitta und Sepp Gaisreiter. Ernst Schusser/Margit Schusser/Eva Bruckner (Hrsg.): Mir san frische Holzer ... Lieder und Musik vom Leben der Holzknechte [CD], hrsg. von Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, München 2004 (Dokumente regionaler Musikkultur in Oberbayern: Tondokumente), Track 5, Strophen 1–5, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (04:39).

[14] *Der Habernsack*, gesungen von Eva Bruckner, Hans Auer u. v. a.; Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern: Tonaufnahmen aus Taschenliederheften mit Erzählenden Liedern (TTE 0058–0061), Ball / Morr 11.08.2012, unveröffentlicher Archivbestand, Veröffentlichung

mit freundlicher Genehmigung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern (06:25).

[15] *Abtenauer Tänze*, Tanz Nr. 1, für Quartettbesetzung arrangiert von Rudi Pietsch, gespielt von ihm und seinen Studenten (00:54).

[16] *Abtenauer Tänze*, Tanz Nr. 2, für Quartettbesetzung arrangiert von Rudi Pietsch, gespielt von ihm und seinen Studenten (00:41).

[17] *Abtenauer Tänze*, Tanz Nr. 7, für Saxophon, Trompete und Klavier arrangiert von Rudi Pietsch, gespielt von seinen Studenten (01:01).

[18] „Ölbergsingen“ am Gründonnerstag in Großarl. Gesungen von der Gruppe der Bauern (Vorsänger: Silvester Hettegger). Verwendung mit freundlicher Genehmigung des ORF (01:54).

[19] *Magnificat* von Annette Thoma. Gesungen von den „Riederlinger Sängern“ 1970. Verwendung mit freundlicher Genehmigung des ORF (03:25).

[20] *Am Weihnachtsvorabend*, Volksweise, bearbeitet von Wilhelm Keller. Gesungen von „Salzburger Dreigesang“ und „Salzburger Volksliedchor“, in: Vössing (Hrsg.): Vernehmet all, was sich getan Halleluja. 50 Jahre Salzburger Adventsingen [Doppel-CD], CD 1, Track 16. Titel beim Reiser-Musikverlag/SVLW (01:43).

[21] „Überführn, überführn“, gesungen vom „Salzburger Volksliedchor“ 1976. Verwendung mit freundlicher Genehmigung des ORF (02:20).

[22] „Liabster Josef, lass uns gehen“, Volksweise, bearbeitet von Josef Radauer. Gesungen von Agnes Mitterlechner-Wimmer (Maria) und Ernst Meixner (Josef), in: Radauer (Hrsg.): Musik und Texte zum Tobi Reiser Adventsingen „Håst an Engel g’hört?“ [CD], Track 15 (00:31).

[23] „O Maria, wie gefährlich“, Volksweise, bearbeitet von Josef Radauer. Gesungen vom „Salzburger Dreigesang“ (Christl Klappacher, Hermi Polacek, Johanna Wallner), in: Radauer (Hrsg.): Tobi Reiser

Adventsingen. In einer kalten Winternacht [Doppel-CD], CD 1, Track 18. Titel beim Reiser-Musikverlag/SVLW (02:26).

[24] „O Maria, wie gefährlich“ beim Salzburger Adventsingen im Großen Festspielhaus. Gesungen vom „Flachgauer Dreiklang“. Verwendung mit freundlicher Genehmigung des ORF (01:34).

[25] „Es mag net finster werdn“, Lied von Tobi Reiser. Gesungen vom „Salzburger Dreigesang“ (Christl Klappacher, Hermi Polacek, Johanna Wallner), in: Radauer (Hrsg.): Tobi Reiser Adventsingen. In einer kalten Winternacht [Doppel-CD], CD 2, Track 1. Titel beim Reiser-Musikverlag/SVLW (00:52).

[26] *Wagner Leni*, Broadlahn: Broadlahn [CD], Track 14, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Broadlahn“ (02:40).

[27] *Saudiandl*, Broadlahn: Broadlahn [CD], Track 11, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von „Broadlahn“ (03:14).