

CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE

$\frac{20}{1}$

VOLKSMUSIK IN WIEN

Walter Deutsch und Ernst Weber

WEANATANZ (Wiener Tänze)

Teil 1

Geschichte und Typologie

böhlau

1853

CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE

20
1

CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE
GESAMTAUSGABE DER VOLKSMUSIK IN ÖSTERREICH

in repräsentativer Auswahl

geleitet
von

Walter Deutsch

im
Auftrag
des

ÖSTERREICHISCHEN VOLKSLIEDWERKES

20
1



Wien 2010

CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE

20
1

VOLKSMUSIK IN WIEN

Walter Deutsch und Ernst Weber

**Weana Tanz
(Wiener Tänze)**

Teil 1

Geschichte und Typologie

Herausgegeben vom
Wiener Volksliedwerk

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch
das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur



die Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7), Wissenschaft und Forschungsförderung



den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF)



die Erste Bank der Österreichischen Sparkassen



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-78673-3

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2010 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>

Notensatz/Melodienregister: Erna Maria Mack

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier

Druck: General, Szeged

Die Drucklegung des vorliegenden Bandes 20/1 der volksmusikalischen Enzyklopädie
CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE
ist generösen Institutionen und Einzelpersonlichkeiten zu danken:

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7)
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF)
Erste Bank der Österreichischen Sparkassen
Erika Sieder / Rudolf Pietsch

Ein besonderer Dank gilt jenen Institutionen, Archiven, Bibliotheken
und Musikverlagen, deren Materialien und Dokumente
die Grundlage für die Erstellung dieses Bandes bilden:

Archiv des Wiener Volksliedwerkes
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus
Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, St. Pölten
Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck
Bibliothek des Bezirksmuseums Hernals, Wien
Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
Österreichische Mediathek / audiovisuelles archiv, Wien
ORF-Landesstudio Wien
ORF-Landesstudio Niederösterreich
Sony Music Entertainment Austria GmbH
Non food factory, Wien

Inhalt

Teil 1

Geschichte und Typologie

Zum vorliegenden Band	9
1. Einleitung	11
2. Die „Weana Tanz“ in der Literatur	15
3. Geschichte und Legende	23
Vorgeschichte	23
Frühe Zeugnisse zur Wiener Musik	31
Der Wiener Ländler	35
Linzer Tänze und Linzer Geiger	51
Dudeln und Dudler	71
4. Musikalische Merkmale.	91
Die Melodie	92
Die Zweistimmigkeit	110
Solotänze	116
Die Harmonik	120
Der Rhythmus	132
Die Form	140
Die zweiteilige Form	140
Die dreiteilige Form	143
Zusammengesetzte Formen	149
Die Einleitung	154
Das Zwischenspiel	155
Die Cadenz	157
5. Aufführungspraxis und Interpretation	161
6. Musikinstrumente und Besetzungen.	171
Violine	171
Gitarre	176

Zither	179
Klarinette	187
Wiener Harmonika	192
Harfe	194
Posthorn	204
Klavier	208
Drehleier	209
Besetzungen	211
Militärtrommel	223
7. Bedeutende Komponisten und Interpreten des 19. Jahrhunderts	225
Franz Angerer	226
Georg Bertl	228
Anton Debiasy	232
Anton Ernst	237
Carl Grimberger	240
Franz Gruber	244
Alexander Katzenberger	246
Johann Mayer	252
Jakob F. Schmalhofer	260
Johann (Nikolaus) Schmutzer	265
Johann und Josef Schrammel	269
Joseph Sperl	278
Rudolf Staller	282
Vinzenz Stelzmüller	289
Alois Strohmayer	291
Josef (Anton) Turnofsky	301
Josef Weidinger	304
Josef Winhart	308
8. Personen-, Sach- und Ortsregister	313
9. Benützte Literatur und Sammlungen	321
10. Melodienregister	337
Anmerkungen und Inhaltsverzeichnis zur beiliegenden CD	367
Ankündigung des Bandes „Teil 2 / Die Sammlung“	373

Zum vorliegenden Band

Ein bedeutender Abschnitt zur Geschichte der Musik in Wien wird in diesem Band beschrieben. Die monographische Darstellung der „Weana Tanz“ lässt in sieben Kapiteln ein Bild ihrer Geschichte, ihrer Ausprägungen in Melodie und Form, ihrer Ausführung und ihrer musikalischen Funktion und gesellschaftlichen Rolle entstehen. Beschreibung und Deutung orientieren sich vornehmlich an der Musik, denn nur diese ist es, die das typologisch Einmalige der „Weana Tanz“ erklärbar macht. Ihr Stil manifestiert sich in Handschriften und Drucken aus unterschiedlichen Quellen und Zeitabschnitten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie auf Tondokumenten der ersten Produktionen von Schallplatten zwischen 1900 und 1930.

Das Werden der „Weana Tanz“ aus alpinen Ländlerformen und vielfältigen Bereichen des Musizierens und musikalischen Schaffens in Wien macht Exkurse über den „Wiener Walzer“ und über die Tanzmusik des Biedermeier unerlässlich. Mit dem analytischen Auffächern der musikgeschichtlichen Verflechtungen werden die wesentlichen stilistischen Einflüsse für die Entwicklung der „Weana Tanz“ sichtbar.

Im Bestreben, im Geist und Bild der Zeit eine grundlegende musikstilistische Deutung zu erstellen, wurden aus öffentlichen und privaten Bibliotheken alle zugänglichen Dokumente zum Thema „Weana Tanz“ gesammelt. Der überraschend große Bestand an Handschriften und Drucken erlaubte es, mit Respekt vor den schöpferischen Einzelleistungen bekannter und anonymer Komponisten den Spuren der Anfänge nachzugehen. Dankbar seien die wichtigsten Archive genannt, deren Materialien die Grundlage dieser Untersuchung bildeten:

Archiv des Wiener Volksliedwerkes
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, St. Pölten
Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien

Die Summe der Handschriften und Drucke sind Belege für eine Überlieferung, in der oft auf die Herkunft des einzelnen Werkes verzichtet oder diese verschwiegen wurde, so dass eine spätere Zuordnung zu namentlich zu nennenden Autoren mehr Fragen aufwirft, als sie Antworten herbeiführt. Anonyme Werke sind in der Überzahl, auch wenn sie in Zeitschriften und Bearbeitungen ohne nähere Nachweise einem Musiker zugeschrieben wurden. Dies lag an der freien Verfügbarkeit vieler Tänze, welche – mündlich oder handschriftlich – in den Überlieferungsstrom der „Tanzgeiger“ und anderer Instrumentalisten Eingang gefunden haben und von diesen nach individuellen Vorstellungen mit anderen Tänzen kombiniert in eigene „Tanzfolgen“ integriert wurden.

Zur Darstellung und Deutung der musikalischen Eigenheiten und typologischen Merkmale der „Wiener Tänze“ trat wesentlich die Verwertung der zeitgenössischen Schilderungen, in welchen durch

das beschriebene Lokalkolorit die Einsicht in die Lebensformen der Biedermeierzeit möglich wurde. Eine bedeutende Anzahl von Memoiren bildete das materialreiche Spezifikum der verwendeten Literatur, um die Stellung der „Weana Tanz“ in der Gesellschaft sowie die Musizier- und Singformen der „kleinen Leute“ zu dokumentieren.

Die „Weana Tanz“ nahmen als instrumentale Vortragsstücke in den Vorstädten und Vororten Wiens um 1800 ihren Anfang.¹ Aber zwischen der erstmaligen Niederschrift eines Tanzes und den Berichten der Chronisten und Reiseschriftsteller klafft ein Zeitraum von unbekannter Länge. Auch konnte aufgrund der objektgerechten und an der Musik orientierten Prüfung des Materials auf die Legende verzichtet werden, mit welcher bisher die Entstehung der „Wiener Tänze“ aus der Spieltradition der „Linzer Geiger“ erklärt wurde.² Von solcherart Geschichtsschreibung muss aufgrund der vorgelegten Fakten wohl Abschied genommen werden.

Die Musikanten der Vorstädte und Vororte schufen aus den ursprünglich zum Tanzen bestimmten Ländlerweisen einen Melodie- und Vortragsstil, welcher durch seine reiche Differenzierung in Harmonik, Agogik und Tempo die „Weana Tanz“ zur reinen Vorspielmusik wandelte. Das volksculturelle Leben bildete bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Nährboden für ein Musizieren und Singen, worin sich ein stilistisch unvergleichliches Musikgut der kleinen Formen entfaltete und im 20. Jahrhundert als klingender Ausweis des Wienerischen gepflegt und nachgeahmt wurde. Die vor dem „Linienwall“ der Stadt liegenden Vororte wurden erst in den Jahren 1890/92 eingemeindet und zu neuen Stadtbezirken zusammengefasst. Neulerchenfeld, Ottakring und Hernals waren damals die volksmusikalischen Zentren einer musikalischen Entwicklung, welche beispielhaft das ganze musikalische Leben erfasste und nach und nach auch von der großbürgerlichen und adeligen Gesellschaft der Stadt anerkannt wurde.

Es waren geschulte Geiger und Klarinettenisten, welche aufgrund ihrer außerordentlichen Begabung die „Weana Tanz“ zu einer musikalischen Gattung formten, die sich in zahlreichen individuellen Varianten manifestierte und sich zum musikalischen Ausweis des wienerischen Wesens entwickelte. Größtenteils sind es Folgen von einzelnen miteinander verknüpften Tänzen mit drei bis sechs Nummern. Die Volksmusikanten verfügten über ein reichhaltiges Repertoire von überlieferten Weisen, die sie zu gegebenem Anlass mit eigenen Stücken zu neuen größeren Formen zusammenstellten.

Die musikalischen Merkmale der Tänze werden in umfangreichen Kapiteln erläutert, um die Stilelemente und die typologischen Charakteristika dieser einzigartigen Musikgattung kenntlich zu machen. Der Notenanteil an diesem Band ist deshalb besonders groß, denn nur mit dem lesbaren und nachvollziehbaren Beispiel kann das beschreibende und erklärende Wort überzeugen.

Lebensbilder der wichtigsten Komponisten und Interpreten sowie die Darstellung der in der Spielpraxis verwendeten Musikinstrumente stellen wesentliche Teile der hier erstmals vorgelegten Geschichte der „Weana Tanz“ dar.

„Teil 1“ dieses Doppelbandes – GESCHICHTE UND TYPOLOGIE – erfasst musikgeschichtlich und analytisch die „Weana Tanz“.

„Teil 2“ – DIE SAMMLUNG – legt 141 typische Tänze in unterschiedlichen Besetzungen lesbar und nachspielbar vor.

1 „Die Vorstädte und Vororte waren der eigentliche Lebensraum der Wiener Volkssänger“. Rudolf Maria Brandl: Studien zu den Wiener Volkssängern. In: Studien zur Musikwissenschaft 30, Tutzing 1979/80, S. 281/282.

2 Vgl. Karl M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1956, S. 1–31.

1.

Einleitung

„Wiener Spezialitäten“ nannte sich eine „Wienerische Zeitung“, die zwar nur von 1885 bis 1887 erschien, aber in der kurzen Zeit ihrer publizistischen Existenz zum kenntnisreichen und wirksamen Sprachrohr für die Selbstdarstellung der eigenständigen musischen Kultur des Wieners wurde. In ihrer ersten Nummer vom 1. November 1885 formulierten die Herausgeber unter der Überschrift „Warum wurden die 'Wiener Spezialitäten' gegründet?“ die Ziele und Absichten dieser neuen Wochenzeitung. Darin heißt es u. a.:

Indem wir den Kampf um die großen politischen Ideale des Verfassungsstaates in bewährten Händen wissen, drängt es uns, einzutreten für die Sprache, für das Lied, für die Sitte und für die Eigenarten des Wiener Volkes, dessen Liebenswürdigkeit und Gutmütigkeit, dessen Bildung und patriotische Treue in aller Welt den besten Klang haben.³

Die Initiatoren folgten in ihrer Zeitung einer geistigen Strömung, welche in den deutschsprachigen Bevölkerungsschichten der Österreichischen Monarchie die Besinnung auf die tradierten Kulturwerte zum Inhalt hatte. Durch die Hervorhebung der Besonderheiten des Eigenen kam es zur Bildung von zunächst ideell ausgerichteten Vereinigungen und Interessensgemeinschaften. Dieses organisierte Bemühen um die eigene Volkskultur in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hing mit der damals vorherrschenden geistigen und politischen Situation aufs engste zusammen. Kaum ein Gebiet des öffentlichen und kulturellen Lebens war frei von gruppenspezifischen Interessen. Blinder Fortschrittsglaube, verbunden mit der Ablehnung konservativer Tendenzen, stand dem beharrlichen Bemühen gegenüber, sinnstiftende Inhalte und Formen aus noch fassbaren Traditionen bewusst weiter zu tragen und mit entsprechenden Publikationen und Tätigkeiten den neuen Generationen zeichenhaft zu überliefern.⁴

In Wien erschienen Feuilletons und „Culturstudien“ über das Volksleben in der kaiserlichen Residenzstadt, verfasst von bedeutenden Wiener Schriftstellern. Neben der literarisch-künstlerischen Hochsprache wurde in diese Werke die Wiener Mundart miteinbezogen, um die Einzigartigkeit gewisser Lebenserscheinungen und Charakterzüge bildhaft darstellen zu können.⁵ In diesen Schilde-

3 Wiener Spezialitäten. Eine Wiener Zeitung I, Wien 1885, 1. Heft, S. 1.

4 „Auf- und Umbrüche vollzogen sich zwischen extremer Traditionsbewahrung und extremem Avantgardismus. Sie ereigneten sich in schneller Abfolge hintereinander, öfters sogar parallel zu derselben Zeit.“ In: Herbert Zeman: Die österreichische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (= Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart), Graz 1996, S. 378.

5 Aus der sehr großen Reihe Wiener Kulturjournalisten und Schriftsteller, deren Werke für eine „Stadtvolkskunde“ Bedeutung haben, seien genannt: Ferdinand Kürmberger (1821–1879); Friedrich Schlögl (1821–1892); Vinzenz Chiavacci (1847–1916); Wilhelm Wiesberg (1850–1896); Eduard Pötzl (1851–1914); Gustav A. Ressel (1861–1933); Rudolf Stürzer (1865–1926); Edmund Skurawy (1869–1933); Alfred Eduard Forschneritsch (1872–1917); Fritz Stüber-Gunther (1872–1922).

rungen sind bemerkenswerte Beobachtungen und Aussagen über jene Musikgattung zu finden, die als „Weana Tanz“ („Wiener Tänze“) eine Sonderform städtisch geprägter Volksmusik darstellt. Als ein Vorläufer dieser literarisch-volkskundlichen Schriften unterschiedlicher Qualität und Sachkenntnis ist das von Adalbert Stifter (1805–1868) im Jahr 1844 veröffentlichte Sammelwerk „Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben“ zu erwähnen. In seiner „Vorrede“ zählt Stifter die Bevölkerungsschichten auf, die den Inhalt der Lebensbilder darstellen. Es sind darunter Gestalten und Typen, die im ganzen weiteren Jahrhundert und darüber hinaus den stilistischen Vordergrund in den wienerisch geprägten Geschichten und Liedern bilden:

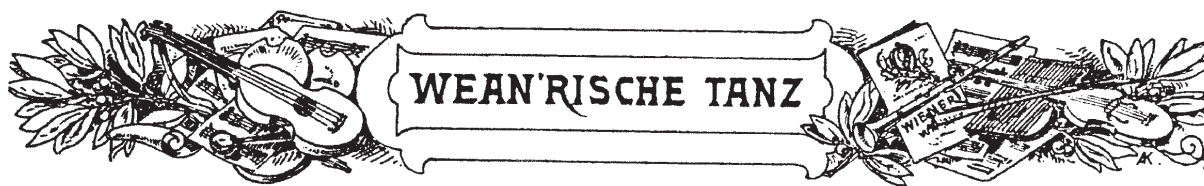
Der Leser wird sich nicht verwundern, wenn ihm die Figuren aus den untersten Ständen begegnen, und aus den höchsten. Der Bettler, der Bänkelsänger, der Leiermann, Fiaker, Tagelöhner, Schusterbuben werden nicht minder als der Dandy, der Gelehrte, der Künstler, der Staatsmann, der Rentist, der Adel und der reiche Kaufmann durch unsere Blätter gehen, wie sie ja auch durch unsere Stadt gehen, und in die Kneipe und in den Gasthausgarten, wie in den Salon und Privatpark wird uns der Leser folgen müssen; Volksfeste werden vor ihm ausgebreitet, und der Ballsaal der Reichen geöffnet, Narren die Hülle und Fülle, aber auch Herzen und Geister, vor denen er Ehrfurcht hat.⁶

Diesen literarischen Werken folgte auf journalistischer Ebene die Zeitung „Wiener Spezialitäten“. Mit der von Julius Löwy (1851–1905), auch Herausgeber der populärsten Wiener Tageszeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“, redigierten Publikation, wurde versucht, das „Wienerische“ in allen seinen Erscheinungsformen darzustellen und mit fachspezifischen Beiträgen dem lesenden Publikum nahe zu bringen. Der Leser, welcher „in der Erörterung einer wichtigen Wiener Frage etwas Vernünftiges zu sagen weiß“, ⁷ wurde ausdrücklich gebeten, an die „Wiener Spezialitäten“ zu schreiben.

Für Johann Schrammel (1850–1893), den damals führenden Musiker im Bereich der Wiener Musik, waren die „Wean'rischen Tanz“ eine musikalische Frage von hoher Wichtigkeit, die er in dieser neuen „Wienerischen Zeitung“ zu beantworten versuchte. Seine bereits in der ersten Folge dieser Zeitung erschienenen Gedanken bilden den Ausgangspunkt für die vorliegende monographische Darstellung dieser musikalischen Gattung:

⁶ Adalbert Stifter: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben, Pest 1844. „Vorrede“, geschrieben 1841.

⁷ Wiener Spezialitäten, Wien, 1. November 1885, Nr. 1, S. 1.



Wean'r'sche Tanz.

(Redigirt von Johann Schrammel.)

Gruß an die Wiener!

„Und a wean'r'scher Tanz
Und an ech't's Weanaliad,
Das is was für'n Weaner,
Für's wean'r'sche G'milats!
(Welt'slieb.)“

Was ist ein „wean'r'scher Tanz“?

Man kann nur schwer sagen, was er ist. Er ist, vielleicht wird uns auch ein Nichtwiener jetzt verstehen, das Kind unter den Musikanten; ungekünstelt und natürlich, ist er unberechenbar, wie eben ein Kind. Jetzt jauchzt er in hochaufsteigenden Noten, dann schlägt er ausgelassene Triller, schlägt auf einmal einen Purzelbaum und schmolzt dann wieder im tiefen Paß, um endlich zu weinen, so elegisch, so melancholisch, daß man es fühlt, wie die Augen feucht werden. Und vor wenigen Sekunden hat uns das liebe Kind: „Wean'r'scher Tanz“ lachen gemacht, wir haben in die Hände geklatscht und die Füße wollten nicht stille stehen.

Das also ist der „wean'r'sche Tanz“, den wir in dieser Rubrik pflegen wollen. Hat Wien eine so gute Volksmusik, weil es das Aikhen der klassischen Musik seit jeher war, oder konnte die klassische Musik hier nur deshalb gedeihen, weil der Boden, auf dem sie sproßt, das Volk von Wien, allezeit so empfänglich war für gute Musik? — Es bedürfte gründlicher Studien, um diese Fragen zu beantworten; die Thatsache steht fest, daß die Wiener Musik die Welt erobert hat, und waren wir mit dem Schwerte in der Hand auch nicht immer glücklich, wenn unser Herz, unsere Vieder, unsere Musik sprachen, erfochten wir stets Siege. Neben den Tonherren Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert erglänzen im milden freundlichen Lichte die Namen Josef Lanner, Johann Strauß und Söhne, Fahrbach sen. und jun., Morelly zc. zc. Und all' die echten Wiener Musiker haben in ihren Lehrjahren dem „wean'r'schen Tanz“ gelauscht, der ihnen die Anregung zu weiterem Schaffen gab. Die „Tanz“ sind unsere Nationalmusik und sie leben heute noch im Volke, ohne daß man weiß, wer sie zuerst gesungen, ohne daß sie im Stiche erschienen sind; sie vererbten sich vom Vater

auf den Sohn, vom Sohne auf dem Enkel und bleiben ein Gemeingut der Wiener. Aus den 30er Jahren bis heute sind uns sehr viele Personen bekannt, welche „wean'r'sche Tanz“ componirt haben, Lieddichter des Volks, die nicht vergessen werden sollen und nicht vergessen werden dürfen. Wir nennen sie hier und ihre Namen werden uns stets in ehrender Erinnerung bleiben.

Scharinger, Gröchl, Schmußer, Sperl, Strohmeier sen., Weidinger (der „Schromma“), Maier und Söhne („Zwickel“), Stelmüller, Gruber Franzl, Bertl, Winhardt, Schwarzingen, Debiash, Turnofsky, Katzenberger zc. zc.

Und daß die besten dieser „wean'r'schen Tanz“ nicht vergessen werden, dafür werden die „Wiener Spezialitäten“ sorgen. Melodien, die halbvergessen, nur mehr den Alten im Ohre klingen und ihnen die Erinnerung an schöne goldene Jugendentage wachrufen, werden wir festhalten und sammeln; und wenn das Jahr um ist, wird ein Band der „Wiener Spezialitäten“ einen wahren Schatz von köstlichen Wiener National-Melodien enthalten, und unsere Enkel werden sich noch ergötzen an manchem alten Liebe ihres Großvaters, an manchem

„Wean'r'schen Tanz“.

Johann Schrammel: „Wean'r'sche Tanz“.

Wiener Spezialitäten. Eine Wienerische Zeitung, I. Jg., Wien, 1. November 1885, Nr. 1, S. 12.

2.

Die „Weana Tanz“ in der Literatur

In den meisten Beiträgen zur Geschichte der Wiener Musik werden die „Weana Tanz“ als eine eigenständige Gattung städtisch geprägter Volksmusik hervorgehoben, oft verbunden mit einer ins Legendenhafte gehenden Darstellung ihres geschichtlichen Werdens. Als eine „Wiener Spezialität“ nahmen die „Weana Tanz“ im Musikleben der Vorstädte Wiens eine besondere Stellung ein. Beschreibungen ihrer Charakteristik finden sich nur selten in entsprechenden Berichten und Abhandlungen. Die Schwierigkeit, fachlich und objektgerecht über die „Wiener Tänze“ zu schreiben, bekundet der Gitarrist und Geigenmacher Franz Angerer (1851–1924) mit seiner hervorragenden Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ (1923). Im Vorwort, das er mit „Die Wiener Volksmusik“ betitelt, beschreibt er die verschiedenen instrumentalen Besetzungen und macht knappe biographische Notizen zu den wichtigsten Musikern und Komponisten der „Wiener Tänze“. Zur stilistischen Besonderheit dieser musikalischen Gattung, die er mit prächtigen Beispielen dokumentiert, fehlt jedes erklärende oder deutende Wort.

Die folgenden Zitate belegen die Art und Weise, wie die „Weana Tanz“ in unterschiedlichen Quellen und verschiedenen Zeitabschnitten beachtet wurden, verbunden mit dem Versuch, das musikalisch Einmalige dieser instrumentalen Gattung in Worte zu fassen. Dass ihre Eigenheit sich aus der Verbindung mit dem Dudeln entwickelte, ist manchen Berichten deutlich zu entnehmen. Hervorgehoben sei, dass die „Linzer Tänze“ und „Linzer Geiger“, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert in manchen Schriften als der eigentliche Nährboden und musikalische Beweggrund für die Ausformung der „Weana Tanz“ genannt werden, sich in keinem der hier doch als zuverlässig zu wertenden Dokumente finden.

Um 1840

Welcher fidele Wiener kennt nicht den famosen Gruber-Franzl! [1805–1870] Der versteht die „Tanz“, (ein Patois [= ein Mundartbegriff] statt Tänzeln, Liedern und Jodlern) herauszuzwickeln! In Begleitung einer Violine und einer Harfe trillert sein Klarinettchen gleich einer Nachtigall in lauten und Herz und Ohr kitzelnden Tönen. [...] Mit ungeschwächtem Erfindungsgeist kitzelt er noch so manchen neuen, feinen „Tanz“ aus seinem Instrument heraus. Manch Fabrikantensohn ließ sich von ihm „anblasen“ und jodelte oft selber die „Tanz“ nach, die Gruber ihm vorspielte. Oder auch umgekehrt, das fast angeborene Jodlertalent und die fast ausschließliche Neigung zur gemütlichen Musik dieser jungen Brillantengründer half denselben oft bis zur Selbsterfindung der „Wiener Tanz“ hinauf; da jodelten sie ihre Kompositionen dem Gruber vor, und dieser mußte mit seiner Gesellschaft dieselben mit seinen picksüßesten Tönen nachspielen.

(Philipp Fahrbach: *Alt-Wiener Erinnerungen*, hg. v. Max Singer, Wien 1935, S. 41.)

1844

Die Schlupfwinkel der schamlosen Burschen waren entlegene Wirtshäuser, wo sie bei düsterem Kerzenschein zusammen saßen. [...] Die liederlichen Weibspersonen saßen ringsumher, bunt gruppiert. Ihr Lieblinginstrument war die Zither, allein nur selten ertönte die Melodie eines Walzers. Man hörte fast

immer die sogenannten „Tanz“, kecke, schrillende, ausgelassene Klänge, wobei die Burschen wieherten und paschten (Händeklatschen). Dabei durfte nie der dieser Menschenklasse eigen zu nennende Jodler fehlen.

Wenn die Strassen bereits öde und stumm geworden, die Laternen schon zu erlöschen begannen, vernahm man noch das Echo des Hackerjodlers¹ weit und breit.

(*Briefe aus Wien. Von einem Eingeborenen, Hamburg 1844, zitiert in: Josef Schrank: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung 1, Wien 1886, S. 280.*)

Um 1845

Dort [in Regensburg] hatte ich mehrere Male die Ehre, in den vom Fürsten Thurn-Taxis veranstalteten Soiréen, denen auch der Herzog Max in Baiern, der Vater unserer Kaiserin beiwohnte, mitzuwirken. Nachdem das eigentliche Konzert-Programm abgetahnt war, mußte ich sodann immer im engeren Herrenzirkel echte Wiener Vierzeilige und so dergleichen „harbe Tanz“² vor den hohen Herrschaften „außalassen“.

(*Jakob Binder: Memoiren des „dicken Binder“, genannt der „Liechtenthaler Lablache“, Wien 1872. Zitiert in: Walter Deutsch und Helga Maria Wolf, Menschen und Melodien im alten Österreich, Wien 1998, S. 56.*)

1846

Endlich gibt es noch Lieder ohne Text, gewöhnlich Tanzstücke, welche mit Dudeln und Halloh abgesungen werden. Andere haben zwar einen Text, aber das „Deididdum“ ist die Hauptsache dabei. [...] Die Lieder ohne Text werden in Bierhäusern gewöhnlich von einem Zitherschlager auf dem Instrumente vorgetragen, während die Anwesenden dazu pfeifen und paschen. Manche bringen es auf diesem Instrumente sogar zur Virtuosität, wie der weltberühmte Bierwirth Heiligenschein, der sogar Concerte auf der Zither gab. Ein sehr beliebtes Thema der Zitherschlager ist der sogenannte Hernalsertanz:



(*Anton Gross-Hoffinger: Wien wie es ist, Wien 1846, 2. Teil. Zitiert in Carl Nödl: Das unromantische Biedermeier. Eine Chronik in Zeitdokumenten 1795–1857, Wien 1987, S. 241.*)

1873

Zum Heurigen kamen alle Jene, denen „a Zithern“ und „a harber Tanz“ zum Leben so unentbehrlich war, wie dem Fisch das Wasser.

(*Friedrich Schögl: Beim Heurigen. In: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 115.*)

- 1 „Die Hackerbuben waren junge Leute, welche im Taglohne bei Bauten standen und andere knechtliche Arbeiten verrichteten. Dieselben waren meist in Folge ihrer Arbeitsscheu ohne Arbeit.“ In: Josef Schrank: Die Prostitution in Wien 1, Wien 1886, S. 279.
- 2 Den „Wiener Tänzen“ wurden Eigenschaften und Gefühlswerte zugeschrieben, die durch eigenwillige mundartliche Wortprägungen die Wirkung auf die teilnehmenden Zuhörer erkennen lassen: alte, echte, ferne, fesche, harbe, höchste, kecke, laute, runde, tiefe, wurlate.

1875

Der Zahlkellner von der Jaroschauer Bierhalle (in Neulerchenfeld), Franz Schweiger, ein braver allbeliebter Mann, ist gestorben und hat eine Witwe mit 4 unmündigen Kindern hinterlassen, in mißlicher Lage. Sofort hat der Pächter der Bierhalle, Herr Josef Strobl, ein Concert zum Besten der Hinterbliebenen veranstaltet; die Deutschmeister unter Kapellmeister Dubetz³ haben die tiefsten und höchsten „Tanz“ aufgespielt, der Gesangverein „Arion“ hat mitgewirkt, und den Text von dem Chor „ägyptisches Traumbuch“ verkauft, ebenfalls zum Besten der armen Familie.

(Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen, 44. Jg., Wien 1875, 17. Heft, S. 8.)

1885

Die Schrammel machen keine gewöhnliche Heurigenmusik; sie sind die Klassiker der „Weaner Tanz“, die Virtuosen des Wiener Liedes, die Meistersinger auf der Winsel. Der Uebermuth, die Frohnatur, die oft umwölkte Schwärmerei und wieder herausjauchzende Hellsinnigkeit des Wiener Gemüthes, wie es sich in seinen Liedern und Tänzen ausspricht, werden in den ursprünglichen frischen Farben unter den Geigenstrichen dieser Musiker tonlebendig.

(Eduard Pötzl: *Jung=Wien. Allerhand wienerische Skizzen*, Wien 1885, S. 70f.)

1886

Die Musikanten – Schüler und Nachkömmlinge des vielberühmten seligen „Grueber Franzl“, der auf seinem Lieblings-Instrumente, dem „picksüßen Holz“ (der Clarinette) einstens in seiner Art Classisches leistete – spielen die „tiefsten“ Tänze; die feschesten Fiaker und üppigsten Wäscherinnen besorgen an den „Ehrentischen“, wo die Mäcene mit den „Spendirhosen“ zu sitzen pflegen, das Accompagnement, indem sie die drastisch-volksthümlichen Weisen mit kunstgeübten Pfeifen, Paschen und Jodeln begleiten.

(Friedrich Schlögl: *Wiener Volksleben. In: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Band Wien*, Wien 1886, S. 109.)

1886

Die Heurigen-Musikanten sind werth, dass man sich mit ihnen beschäftigt. Diese Leute, so unscheinbar sie sein mögen, so bescheiden sie sich geben und so armselig sie auch leben, sie sind es, welche alte, seit Jahrhunderten überlieferte Melodien, die kein Notenschreiber festgehalten, von Geschlecht zu Geschlecht tragen, und in jeder anderen Stadt hätte sich schon Jemand gefunden, der diese Volksweisen gesammelt hätte, in jeder anderen Stadt hätte der Verleger, der solche halbvergessene Melodien sammelt, ein riesiges Geschäft gemacht, in Wien hat dies noch Niemand unternommen. [...] Die Wiener Volksmusik ist nicht in erster Linie der Walzer, es ist das Lied und der „Tanz“, diese wirbelnde Melodie zu den Liedern ohne Worte, die man draußen beim Heurigen spielt und die das Volk allzeit noch gern hört.

(Julius Löwy: *Von der Wiener Volksmusik. In: Illustriertes Wiener Extrablatt*, 8. August 1886, S. 4.)

1888/89

Der Wiener Tanz hat seinen Ursprung und seine Entstehung vom Ländler. Der Ländler war vor sehr langer Zeit die einzige Gattung von echter Volksmusik, und stammt aus Oberösterreich, Steiermark, Tirol und Kärnten. Die Leute tanzten zu dieser Musik, und nach und nach wurde er edler, nämlich es wurde später nicht nur getanzt. [...] Die Musikanten und Sänger vom Anfang dieses Jahrhunderts [19. Jahrhundert] bis ungefähr 1860 waren ganz respektable Leister; manche davon sogar so gut, dass man annehmen kann, solche Leute gibt es nicht mehr. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Leute in ihrem Fache großartig waren, ihr Programm bestand auch nur aus **Tanz** und steirische Lieder, sie spielten es mit so viel Geschick, sangen unvergleichlich, und hatten ein so reiches Programm, dass man sagen kann, manche dieser Leute wären im Stande gewesen tagelang vorzutragen, ohne nur eine Nummer repetieren zu müssen. [...] Echte Wiener Tanz werden noch heute geschrieben, nur scheint es als ob diese Gattung Musik nicht mehr jenen Werth hätte als anno dazumal. [...] Nach meiner Ansicht hat der echte Wiener Tanz, wenn er im richtigen Tempo und mit Empfindung gespielt wird, noch niemals die erwünschte Wirkung verfehlt.

(Hanns Schrammel: *Alte oesterreichische Volksmelodien (aus der Zeit der Jahre 1800–1860), Seiner kaiserl. und königl. Apostol. Majestät Franz Josef I., Kaiser von Oesterreich, König von Ungarn, etc. etc. anlässlich des 40jährigen Regierungsjubiläums ehrfurchtsvoll gewidmet*, Wien 1888/89, Vorwort.)

3 Josef Dubetz (1824–1900), Militärkapellmeister von 1848 bis 1860 sowie von 1863 bis 1864 beim Infanterie-Regiment Nr. 4 in Wien.

1891

Das Verständnis für die Kunst auf dem „Picksüßen“⁴ ist heute stark im Abnehmen und es lohnt sich nicht mehr die Mühe, den Leuten einige „Stücke“ vorzublasen. Sie verstehen es nicht mehr. Nur eine ganz kleine Gemeinde pflegt noch die Liebe zu den alten „Tanz“. [...] Es gibt nur Wenige mehr, die noch wissen, daß der Jodler vom „Schwamma“⁵, der Tanz vom „Uhrmacher-Pepi“ war und dass den Tanz die Gschwandner Nettl, die Tanzerl Leni, oder wie sie hießen, am Besten und Süßesten „ausbrackt“ hat. Früher hatte jeder bekanntere Heurigenbesucher seinen Leibtanz, „auf den er flog“ und mit dem er von Musikern und Sängern begrüßt wurde, sobald er das Local betrat, oder für dessen Vortrag er gern ein besonderes Trinkgeld hinwarf.

(Julius Löwy: *Picksüß*. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Wien, 18. September 1891, S. 4.)

1893

An den einfachen, ungedeckten, hölzernen Tischen des Heurigen fraternisiert der Bürger mit dem Offizier, der Beamte mit dem Volksmann und da werden, wohl nicht die Ehen, aber gewiß immer die treuen Gelöbnisse der Liebe geschlossen. Im Glase den feurigen Alsecker vor, neben sich die Geliebte oder die Frau sammt Kinder, und hinter sich die Winsel (Geige), dann tauscht der echte Wiener wohl mit keiner Nation. Und wenn die Musik so kecke, das leichte Naturell des Wieners erregende „Tanz“ spielt, die himmelaufjauchzend mit einschmeichelnder Melodie an das Ohr des Zuhörers klingen, die Füße dabei in Bewegung setzen, kann sich der Wiener nicht halten. Mit hochehrhobenem Haupte geht er zu „die Musikanten“, öffnet seine Briefftasche und legt sein „Flörl“ (Guldenzettel) hin und verlangt „an Tanz aus der unteren Lad!“ Diese „Tanz“, wo die Flöte und die Klarinette die Oberstimme nimmt, die Guitarre langsam im Tacte einschlägt und die Harmonika die Melodie führt, hängen mit dem Wiener zusammen. Derartige Melodien, die man gehört haben muß, um ihren Eindruck begreifen zu können, gedeihen nur an dem Donaustrome in Wien.

(Anonymus: *Wien und die Wiener. Ungeschminkte Schilderungen eines fahrenden Gesellen*, 2. Auflage, Berlin 1893, S. 76 f.)

1900

Wahre Melodienschätze leben in dem Wiener Volke. Ungeschrieben, im großen Musikalien-Handel nicht vorkommend, erben sie sich fort vom Vater auf den Sohn und klingen wie die letzten Seufzer einer sterbenden Zeit in unsere Tage hinein. [...] Das „Extrablatt“ geht nunmehr daran, diese oft uralten und halbvergessenen Melodien zu sammeln, die „Tanz“, die „Dudler“, an denen sich unsere Großväter ergötzt haben. [...] Das „Extrablatt“ wird die Lieder ohne Worte des alten Wien als werthvolles Geschenk dem modernen Wien übermitteln. [...] Wir wenden uns in erster Linie an unsere Volksmusiker, an die Söhne und Verwandten der bereits verstorbenen Musiker, uns Lieder, Gesänge, Tanz und Dudler, die sich handschriftlich in ihrem Besitze befinden, gütigst einzusenden. Dieselben werden in künstlerisch vornehmen Stichen [...] so oft Material vorliegt, als ganzseitige Gratisbeilage unseres Montagblattes erscheinen. [...] Es werden alle Musiker Wiens die Idee des „Extrablatt“ mit liebvoller Begeisterung erfassen und unterstützen, um uns in die Lage zu versetzen, im Laufe der Zeit den Wienern eine möglichst vollständige Sammlung der vergessenen Volksmelodien bieten zu können.

(*Illustriertes Wiener Extrablatt*, Montag, 5. Februar 1900, S. 3)

um 1900

[...] Die ganze Gesellschaft begann wie ein Mann mitzusingen, nur die Mali-Tant blieb schweigsam. [...] Auch der Schani-Onkel sang nicht mit, sondern fragte aufbegehrend den Geiger des Terzettes, ob er denn statt „den neuzeitig'n G'fraßt“ nicht einen alten, gediegenen Tanz könne. „So an' Ganztiaf'n, Schnoflerten, wiar eahm zu meiner Zeit no' der Schmalhofer Schackerl 'geignt hat.“ Da spielte der Geiger, sein Instrument ganz zu den Ohren des Onkels hinabgeneigt, „an' Ganztiaf'n“.

„Heiliger Gott, secht's Kinder, das is 'was! Hellauf geht d' Sunn auf“, sagte der Schani-Onkel, und dann begann er mitzujodeln und zu paschen, daß es eine Art hatte.

(Alfred Eduard Forschneritsch: *Die Leich'*. In: *Rudolf Holzer: Wiener Volks-Humor. Die Realisten*, Wien 1947, S. 261 f.)

4 Als „picksüß“ wurde das Spiel auf der kleinen und hochgestimmten Klarinette in G oder F empfunden..

5 „Schwamma“ oder „Schwomma“ war der Vulgoname des Dudlers und Zitherspielers Josef Weidinger. Siehe Kapitel 8: Bedeutende Komponisten und Interpreten.

um 1910

Wir sprechen hier nicht von der Tanzmusik, sondern von den sogenannten „Tanzgeigern“, den jauchenden Melodien ohne Worte, welche beinahe im Aussterben begriffen sind. Die Leute tanzten zu dieser Musik, später wurde er edler, er wurde nicht nur getanzt, sondern er wurde auch gesungen, mit geschicktem Kehlschlag, „Dudeln“ geheißten. [...] Die entschieden besten Sänger waren Josef Weidinger, genannt der „Schwomma“, Laminger mit Fürst, der Frei Karl und seine Frau Tanzerl Leni, die Hakel Tini, die Wichten Hannerl, die Frau Schmutzer, die Frau Schrammel, Mutter von Hans Schrammel, sowie der „Mexiko-Schanl“ und die Frauen der Gebrüder Schütz.

(Eduard Merkt: Wiener Liederschatz. Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien, um 1910).

1911

Das Wiener Lied wird gewöhnlich von Geige, Klarinette, Harmonika und Gitarre gemeinsam begleitet. Diese Quartette bzw. Terzette oder Quintette wirken aber auch selbständig. Instrumente der genannten Art dienen in den verschiedensten Zusammensetzungen dem musikalischen Bedürfnisse des Wiener Volkes, sie beleben jene Stätten des fröhlichen Beisammenseins, an welchen der Wiener seinem köstlichen „Heurigen“, dem jungen Weine huldigt. Oft überwältigt nun die Lust den einen oder den anderen, seiner fröhlichen Stimmung dadurch Ausdruck zu geben, daß er sich in den höchsten Jodlertönen der instrumentalen Leistung anschließt, oder gar die Führung derselben übernimmt. Dies hat dazu geführt, solchen Weisen die unwienerische Bezeichnung Singetanz zu geben, obwohl die Hauptleistung stets eine rein instrumentale ist. Der Wiener unterscheidet nämlich zwischen Tanz (mit dumpfem a) und Tánz (mit hellem a). Der erstere dient dem Tanze, der letztere nur dem Gehör allein. Diese Wiener „Tánz“ sind durchaus eigenartige Blüten unserer volkstümlichen Betätigung und so fest mit dem Boden verwachsen, auf dem sie entstanden sind, daß sie auch dann, wenn fremde Einflüsse auf sie einwirkten, ihre Eigenart nicht verloren haben. [...] Ihre Blütezeit hatten die „Tánz“ in den Dreißiger- und Vierzigerjahren des XIX. Jahrhunderts. Nur verhältnismäßig wenige von den einst beliebten Weisen sind heute noch bekannt, nur wenige durch Druck oder durch schriftliche Notierung auf unsere Zeit gebracht.

(Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze I, Wien 1911/12, Vorwort.)

1920

Sie [die Vorstadt Musikanten] sanken in unzähligen Reihen dahin, aber was sie in lustigen Nächten an prickelnden Weisen schufen, das lebte namenlos weiter und überdauerte sie und ihre Zeit. Die Ländler, die Langaus, die Menuette und wie all die alten Tänze in Wien hießen, vererbten sich von Geschlecht zu Geschlecht durch mündliche Überlieferung. Von vielen gekannt, aber von wenigen schriftlich festgehalten, sind nur spärliche Überreste auf die heutigen Wiener gelangt.

Ohne diese fidelen Volksmusikanten gäbe es keine anheimelnd gemütliche Wiener Tanz- und Heurigenmusik, die in den Walzerkönigen Johann und Josef Strauß und in Josef Lanner ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte. [...] Wie wichtig wäre es, im einzelnen diese Entwicklung zu verfolgen, wenn eine eingehende Untersuchung eben nicht davor haltmachen müßte, daß nur geringes musikalisches Material über den Wiener Tanz und das Wiener Lied der Vorzeit überliefert ist.

(Emil Karl Blümmel und Gustav Gugitz: Altwienerisches. Bilder und Gestalten, Wien – Prag – Leipzig 1920, S. 215.)

1922

Und wenn die alten Weisen erklingen, so spüren wir auch immer wieder das süße, alte Gift darinnen, jene verführerische, alle Sinne aufpeitschende Mischung von Lebensdurst und Lebensmüdigkeit, die so unsagbar wienerisch ist, höchste Glückseligkeit, Rausch bis zur Entrücktheit und Rausch bis zur Träne, alles in einem Atemzug.

Und dennoch ist, was wir heute zu hören bekommen, nur das matte Echo einer hingsunkenen Zeit, und für Augenblicke kann es sein, daß die auftretenden Personen uns wie Gespenster anmuten. Die alten echten Lieder und „Tanz“ werden von den Vortragenden, sofern diese das Schatzkästlein der ursprünglichen Wiener Volksmusik überhaupt noch innehaben, fast nur noch für den „Kenner“ hervorgeholt.

(Hermine Cloeter: Wiener Volkssänger und was sie sangen. In: Geist und Geister aus dem alten Wien, Wien 1922, S. 246.)

1944

Der Wiener-Tanz stellt in seiner ursprünglichsten Form eine Tanzmelodie dar, die nicht zum Zwecke der Tanzbegleitung, sondern als Vortragsstück reproduziert wird. Er ist also seiner Funktion als Tanzbegleitung enthoben und kann als absolute Instrumentalmusik angesehen werden. [Dadurch] ist die Möglichkeit des Tempowechsels innerhalb einer Tanzmelodie gegeben, von der die Wiener Heurigenmusik reichlich Gebrauch macht (ritardando, a tempo, accelerando). [...]

Die Aneinanderreihung mehrerer Tanzmelodien zu einem Ganzen hat der Wiener Tanz mit der älplerischen Tanzmusik gemeinsam. Während aber in der letzten besonders beim Ländler und Walzer, in der ganzen Melodienreihe ein gleichmäßiges Tempo vorherrscht, sind beim Wiener-Tanz mit Absicht und auch mit künstlerischem Geschmack Stücke verschiedenen Tempos aneinandergereiht. [...] Der Wiener-Tanz bevorzugt im Charakter der einzelnen Stücke Gegensätze, z. B. als Anfang eine liedmäßige Melodie, als Abschluß eine „resche“, einen sogenannten „Runden“ oder „Strudler“, der sehr schnell gespielt wird. [...]

Der Tempowechsel, besonders die Verlangsamung beim Wiener-Tanz sowohl innerhalb der einzelnen Teile als auch in der ganzen Suite, ermöglicht, besonders bei langsamem Zeitmaß eine reichere Gestaltung der harmonischen Unterlage mit Ausweichungen in andere Tonarten und die Anbringung von Füllstimmen, für welche letztere besonders die Harmonika geeignet ist. Das erforderte natürlich ein Ausschreiben der Begleitstimmen, die bei der älplerischen Tanzmusik stets ohne Notenvorlage (auswendig) gespielt wurden. Bedingt und ermöglicht war aber die Hebung des künstlerischen Niveaus des Wiener-Tanzes dadurch, daß die ausführenden Musiker eine über die musiktheoretischen Kenntnisse eines „Bratl-Geigers“ hinausgehende musikalische Bildung aufwiesen und nicht nur auf ihren Instrumenten Virtuosen waren, sondern auch als Komponisten auftraten. [...] Das Bestreben nach reichere Ausgestaltung und auch der Einfluß der Kunstmusik führten zu häufiger Verwendung der Chromatik, die der ländlichen Volksmusik im allgemeinen fernliegt und die der Wienerischen Musik etwas Weiches gibt.

(Raimund Zoder: *Über einige bezeichnende Merkmale der Wiener Heurigen-Musik. In: Das deutsche Volkslied* 46, Wien 1944, S. 55 f.)

1973

Praktische Ausübung von Tanzmusik ist und bleibt Gebrauchsmusik und scheint angeboren, nicht erlernbar zu sein. Schubert ließ sich nie lange bitten zum Tanz aufzuspielen. [...] Wenn er sich selbst ans Klavier setzte, überließ er sich nur den Eingebungen seiner Phantasie. [...] Keiner seiner Tänze verleugnet echte Wiener und österreichische Folklore. Seinerzeit hat man sie im Freundeskreis wirklich getanzt; später, ohne den bestimmten Anlaß, wurden sie Musik zum Anhören. Dafür gibt's als Beispiel noch heute die besondere Wiener Spezialität der „Tanz“ (wie die Tänze im Wiener Dialekt heißen): Sie bekamen nostalgischen Charakter – sie werden nicht getanzt, sondern „ins Ohr gegeist“.

(Alexander Weinmann: „Vorwort“ in: *Schubert: Ländler, Ecossais, Menuette. Wiener Urtext Edition, UT 50064, Wien 1973, S. III.*)

1976

Tanz (mit langem a!), „Weana Tanz“ sind nicht Ländler (zum Tanzen) und nicht Walzer, sondern Vortragsstücke zu bestimmten Gelegenheiten. [...] Die Zeitmaße ($\frac{3}{4}$) sind gewöhnlich langsam und haben gelegentlich schnellere Kontrasteile.

(Max Schönherr: *Ästhetik des Walzers. Erfahrungen aus Geschichte und Musizierpraxis, vorgelegt in Form eines alphabetischen Katalogs. In: Österreichische Musikzeitschrift* 31, Wien 1976, Heft 2, S. 97.)

1979

Die „Weana Tanz“ stellten so um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine kontrastreiche Mischung aus Fröhlichkeit und Schwermut dar. Neben starker Melodiosität sorgte eine reiche, stellenweise verfremdende Harmonik für starke Stimmungsumschwünge. Dazu erfanden nun virtuose Instrumentalisten wirkungsvolle Verzierungen, vor allem aber Tempowechsel und Tempoverschleifungen, wie sie in der späteren Wiener Musik – etwa auch in den Walzern von Johann Strauß – ein so schwer in eine Regel zu bringendes Charakteristikum darstellen.

(Karl Hodina: *O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder, Wien 1979, S. 11.*)

1986

Es sind die Halbtöne, es ist die Chromatik, [...] die wahrscheinlich wichtigste Eigenheit der Wiener Volksmusik. [...] Deutlich erkennbar ist diese Chromatik schon in den ganz alten „Taanz“, die eine interessante Mehrzahlbildung des Wiener Dialektes zeigen: die Einzahl heißt „der Tanz“, mit dumpfem a, die Mehrzahl aber „de Taanz“, mit offenem langem a.

(*Peter Wehle: Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied, Wien 1986, S. 25.*)

1995

Auffallend ist die enge Beziehung der „Wiener Tänze“ zur vokalen Volksmusik. Die Melodien der Tänze überschneiden sich mit denen der Lieder, die zur selben Zeit gesungen wurden. Vor allem die „Dudler“, die wienerische Form der Jodlerlieder, verwenden die gleichen Melodien wie die instrumentalen Tänze. Und in vielen der Instrumentalstücke finden wir melodische Themen wieder, die wir aus alten Volksliedern kennen. Die Bezeichnung einiger Tänze als „Altwiener Singtänze“ weist auf diese enge Beziehung zwischen Singen und Musizieren hin. Die unverkennbar ländlerischen Merkmale der Melodik werden in den „Tanz“ durch häufige chromatische Wendungen bereichert, die auf einfachsten Grundharmonien aufgebauten Ländlerakkorde werden durch Zwischenakkorde angereichert, durch Verwendung der zweiten und sechsten Stufe wird die Klangfarbe gelegentlich zum Moll verändert.

(*Ernst Weber: Alt-Wiener Tänze mit den Philharmonia Schrammeln. Booklet zur gleichnamigen CD, Wien 1995, S. 7.*)

1996

Die Ländler der zugewanderten Musikanten wandelten sich im Spiel der Wiener Geiger zum viel bejubelten Vortragsstück. Unter der Bezeichnung „Wiener Tanz“ entstanden im 19. Jahrhundert unzählige Kompositionen, die nicht mehr dem Tanz, sondern dem konzertanten Vortrag gewidmet waren. Dass diese Musik allerdings nicht in Konzertsälen, sondern vorzugsweise in Gaststätten und Buschenschenken zu hören war, bescherte der Wiener Bevölkerung eine eigenständige musikalische Volkskultur.

(*Maria Walcher: Jodeln und Dudeln – ein wienerisches Phänomen. In: Christina Zurbrügg: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien, Wien 1996, 154 f.*)

1996

Der „Wiener Tanz“, teilweise acht-, teilweise sechzehntaktig, hat sich zur reinen Zuhörmusik entwickelt und steht mit seiner Neigung zu Nebenstufen, Chromatik und Rubato-Spiel zwischen Volks- und Kunstmusik.

(*Gerlinde Haid: Ländler. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 5, Kassel – Basel – London 1996, Sp. 912.*)

1999

Es sind Tänze die man nicht tanzt. Es sind musikalische Gustostückerln für den reinen Hörgenuß, oft recht virtuoser Art. [...] Zum einen handelt es sich dabei um eine Aneinanderreihung von unterschiedlich strukturierten Teilen, so gut wie immer sehr langsam beginnend und sich nach und nach im Tempo steigernd, gefolgt von einer rasanten Schlußkadenz.

Charakteristisch sind die Moll-Sequenzen, verminderte und übermäßige Akkorde; alles das, was auch für das Wienerlied unentbehrlich bleiben wird. Einige beliebte Tänze stehen ganz in der Moll-Tonart, werden jedoch immer in Dur aufgelöst. Zum anderen sind es entweder idyllische oder aber sehr ursprüngliche, ekstatisch durchgezogene Ländler, „Runde“ genannt.

(*Roland Joseph Leopold Neuwirth: Die „harben“ und die „runden“ Tanz. In: Das Wienerlied, Wien 1999, S. 32 f.*)

Drei Viertel Tanz Roland Jos. Leop. Neuwirth

♩ = 50

1. G.
2. G.
K.-Git.

Die erste Phrase zu den „Drei Viertel Tanz“ für zwei Violinen und Kontragarre von Roland Jos. Leop. Neuwirth.

3.

Geschichte und Legende

Die Geschichte der „Wiener Tänze“ beginnt unzweifelhaft in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Nach und nach losgelöst von der Funktion als Tanzmusik entstand eine vom alpinen Ländler abgeleitete Musikform als Vorspielmusik zur Unterhaltung und Animation der Gäste in den Wein- und Bierschenken der Wiener Vorstädte und Vororte. Mit dem mundartlich geprägten Gattungsnamen „Weana Tanz“ wurde und wird in Wien eine stilistisch unverwechselbare Musik benannt, deren inhaltliche und formale Qualitäten Ausdruck eines ortsgebundenen musikalischen Dialekts sind:¹

Wie der Wiener Sprachdialekt nur eine Spezialform der österreichisch-bayrischen Mundart ist, so ist der Wiener Musikdialekt nur eine Spezies der süddeutsch-alpinen Musikübung. Provinziale Formen verdichten sich hier zu der als „Wiener Musik“ bezeichneten Art.²

Aus der Fülle der Werke dieser Art ragen als deren geniale Manifestationen der Walzer „Wiener Blut“ von Johann Strauß Sohn (1873), der Marsch „Wien bleibt Wien“ von Johann Schrammel (1886) und die „Alt-Wiener-Tanzweisen“ von Fritz Kreisler (1910) heraus. In dieser spezifischen Stilschicht steht die Gattung „Weana Tanz“ als eine eigene Kategorie, deren prägende Merkmale sie gegenüber anderen Musikstilen als eine Sonderform urbaner Volksmusik ausweisen.

Vorgeschichte

Auf der Suche nach möglichen Vorformen und frühen Quellen enthüllt sich aus der Geschichte der Musik in Wien ein eigenartiges Bild musikalischer Selbstdarstellung. Über Epochen hinweg wird in Wort und Weise das regional Spezifische hervorgehoben, gepaart mit subtiler Charakterisierung der eigenen musikalischen Wesensart. In der musikalischen Volkskunde ist die Bezeichnung erforschter Materialien von Anfang an mit dem Bemühen verbunden, die als originär erscheinenden Gattungen mit einem entsprechenden Landschafts- oder Ortsnamen zu benennen.³ Die regionale Zugehörigkeit

-
- 1 Manfred Wagner: Von der Ortsgebundenheit der Musik. In: Werner Jauk, Josef-Horst Lederer und Ingrid Schubert (Hg.): *Miscellanea Musicae*. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag, Wien 1999, S. 353–363. Viktor Zuckermandl (1896–1965), der Wiener Musikwissenschaftler und Philosoph, schrieb 1957 zur „Ortsgebundenheit der Musik“ folgende bemerkenswerte Sätze: „In engerem Sinne ist ein Land insofern Quelle von Musik, als die Menschen, die der lebendige Leib des Landes sind, manches, was sie zu sagen haben, nicht anders als in Tönen sagen können. Musik dieses Ursprunges gehört dem Lande als ein Eigenstes zu, das Land, das Volk kann sich in ihr erkennen. Alle echte Volksmusik ist von dieser Art, und alle Musik, die wir nicht nur auf dem Boden, sondern aus dem Boden des Landes gewachsen fühlen.“ In: Viktor Zuckermandl: *Der Geist der Musik*. In: Otto Schulmeister (Hg.): *Spectrum Austriae*, Wien 1957, S. 525.
 - 2 Paul Nettl: *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts* (= Studien zur Musikwissenschaft 8), Wien 1921, S. 140.
 - 3 Vgl. z. B.: *Innviertler Landler, Bregenzer Sechser, Steirisches Hackbrett, Puchberger Schottisch, Hüttenberger Reiftanz* und eben auch „Wienerlied“.

wird als ein glaubwürdiges Kriterium zur Differenzierung der konstitutiv angehörenden Inhalte und Formen erachtet, die einen musikalischen Typus prägen. In Wien kann dies im Bereich des Tanzes schon seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am Höhepunkt des musikalischen Barock nachgewiesen werden.⁴ In der Welt des Adels erwachte damals das Interesse für die Tänze des Landvolks der gesamten Monarchie.⁵ Die Hofkomponisten gaben aus Anlass eines Tanzfestes ihren Gavotten, Sarabanden und Galliarden, die von bestimmten Paaren der Hofgesellschaft in einer vornehm stilisierten Tracht vorgeführt wurden, jeweils den Namen eines Landes oder einer Volksgruppe. Der Monarch und seine Gemahlin traten bei einem derartigen Kostümfest, genannt „Wirtschaft“, als Wirt und Wirtin auf.⁶ Nach einer Erklärung aus dem Jahr 1751 bezeichnete man die folkloristischen Kostümfeste und Maskeraden auf den fürstlichen Höfen zur Zeit des Absolutismus mit „Wirtschaft“:

Grosze herren wollen bisweilen zur lust auch die süszigkeit des privatstandes schmecken; daher verkleidet sich insgemein der regierende herr und seine gemahlinn in einem gemeinen bürgerlichen wirth und in eine wirthinn und die anderen fürstlichen personen, die man etwa beehren und bewirthen will, in gäste.⁷

Die Tanzmusik zu solcherart Festen im Ballsaal der kaiserlichen Burg zu Wien entsprach nur in den Titeln der einzelnen Tänze dem Programm des Anlasses. Die zweimal acht Takte der Kompositionen, die als „aria polonica“, „aria bavarica“ oder als „aria hannaca“ getanzt wurden, sind im Stil der Zeit komponiert und weisen kein Motiv auf, das einer der im Titel genannten Ethnien entsprechen würde. Nur bei einer „Gavotta styriaca“ hat ein Komponist solcher Tänze, Johann Heinrich Schmelzer (1620–1680), einen Hirtenhornruf aus der Welt der bäuerlichen Tierhaltung zum Thema seines Tanzes genommen:



Abb. 1: „Gavotta styriaca“ aus „Balletti à 4“ von Johann Heinrich Schmelzer. In: Paul Nettel (Hg.), Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 56), Graz 1960, S. 58.

- 4 Aus dem Jahrhundert zuvor stammt die umfassende Quodlibet-Sammlung des Schulmeisters Wolfgang Schmeltzl (1544), deren „Einschätzung als Quelle für das österreichische Volkslied heute nicht mehr aufrecht zu erhalten“ ist. Rudolf Flotzinger: Wolfgang Schmeltzl – Guter, seltsamer und kunstreicher Teutscher Gesang (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 147/148), Graz 1990, S. VII.
- 5 Egon Wellesz: Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer (= Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, 176. Band, 5. Abhandlung), Wien 1914.
- 6 „Eine Wirtschaft fand am 10. Februar 1671 statt, in der das Kaiserpaar abermals Wirt und Wirtin vorstellten. Auch hier gab es die verschiedensten Volkstrachten (Polakh, Venediger, Croath, Schweizer, Moscoviter, spanische, schwäbische und wellische Pauern, ein Judt und Jüdin)“. In: Paul Nettel: Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Studien zur Musikwissenschaft 8, Wien 1921, S. 49. Die Benennung bestimmter Tänze mit Land- oder Stadtnamen ist schon früh in den Orgel- und Lautentabulaturen belegt. Namen wie „Ballo anglese“, „Ballo francese“, „Ballo milanese“ zeigen die Möglichkeit an, Tänze mit derartigen Bezeichnungen womöglich auch motivisch und rhythmisch zu charakterisieren. Vgl. Wilhelm Merian: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927.
- 7 Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Nachdruck Bd. 30, Leipzig 1960/84, Stichwort: Wirtschaft, IB1, Sp. 668; Christina Schmücker: Im Wirtshaus „Zum schwarzen Adler“. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800). In: Irmgard Pangerl, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), Innsbruck 2007, S. 436.

Gegenüber den langlebigen Tänzen der Barockzeit (wie zum Beispiel Allemande, Bourrée, Courante, Gavotta, Galliarde, Gigue, Pavane, Sarabande u. a.) gerieten die Tänze mit dem Namen einer bestimmten Region oder Stadt als Ausdruck eines Zeitgeschmacks bald in Vergessenheit. Darunter befindet sich auch die „Aria viennense“ (= Weise aus Wien). Der Titel dieser barocken Tanzform täuscht eine wienerische Charakteristik vor, die in der Musik nicht enthalten ist:



Abb. 2: „Aria viennense“ aus „Balletto 1“ von Johann Heinrich Schmelzer, 1667. In: Paul Nettel (Hg.), Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 56), Graz 1960, S. 6.

Johann Heinrich Schmelzer war der einzige Hofkomponist seiner Zeit, der manchen seiner Tänze einen auf Wien bezogenen Namen gab, aber diese ohne ortsgebundene musikalische Stilistik ausstattete.⁸ „Aria“ war in den Balletten der übliche Name für Tänze, die formal wie rhythmisch allein der schöpferischen Fantasie des Komponisten entsprangen und deshalb nicht immer an ein vorgeschriebenes Tanzschema gebunden waren.⁹ Höfische Veranstaltungen mit stilisierten Tänzen, die einer bestimmten Volksgruppe zugeordnet waren, gab es auch bei Geburtstagsfeiern und Bällen zur Faschingszeit. In zeitgenössischen Schriftzeugnissen finden sich Hinweise auf die Verbindung stilisierter Trachten mit ausgewählten Tanzgattungen. Eine zeitgenössische Briefstelle erläutert bildhaft die Übernahme und Wandlung von Volkstrachten in die Repräsentationskultur des Adels:

Es wäre nicht annähernd so hübsch anzusehen, wenn sich die Hofdamen tatsächlich in grobes Leinen hüllen würden, wie die Bäuerinnen, die sie vertreten. Alles Vergnügen entsteht daher, dass alles einer Bauernwirtschaft zwar ähnlich, aber schöner ist.¹⁰

Ergänzend dazu sei aus Graz die Mitteilung einer Erzherzogin anlässlich eines Hofballes im Fasching 1608 zitiert:

...darnach haben ich und die Thrautl ein galiarda miteinander tanzt und darnach den tortilion, auch 4 person. Diese tanz haben wir tanzt, wie wir die welschen Pauern dirn sein gwest...¹¹

8 Vgl. Paul Nettel: Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock, Wien – Leipzig 1934, S. 12. Paul Nettels Annahme, dass es sich bei Schmelzers Arien „um richtige Wiener Volksmelodien handelt, wie sie in den Wirtshäusern der Wiener Vorstädte gesungen wurden“, stellt eine unbewiesene Hypothese dar, die durch die hier erfolgten stilkundlichen Deutungen widerlegt wird. Auch Erich Schenk ortet in der „aria viennensis“ ein melodisch nicht vorhandenes „wienerisch-bodenständiges Element, also offenbar Volksmelodien“. In: Erich Schenk: Kleine Wiener Musikgeschichte, Wien 1946, S. 82.

9 Egon Wellesz: Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer, Wien 1914, S. 14.

10 Zitiert in: Claudia Schnitzer: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit, Tübingen 1999, S. 224.

11 Gudrun Rottensteiner: „der ambrosi, danczmaister hat mich ansprechen lassen“. Auf tänzerischer Spurensuche in den Briefen der Erzherzogin Maria von Innerösterreich. In: Monika Fink und Rainer Gstrein (Hg.): Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich (= Musicologica Austriaca 21), Wien 2002, S. 74. Der in dieser Briefstelle erwähnte „tortilion“ (tordiglione) ist ein der Galliarde verwandter Tanz. Er wurde am Wiener Hof bis Ende des 17. Jahrhunderts nach Kompositionen von Joh. H. Schmelzer und Alessandro Poglietti getanzt.

Was immer die „welsche Pauern dirn“ oder die „aria viennense“ den adeligen Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts bedeuteten, allein die vielfältig verwendeten Orts- und Landschaftsnamen bei den Tänzen sind Indiz genug, die steigende Hinwendung der gebildeten Welt zur kulturellen Lebenswelt des Landvolks zu belegen.¹² Diese Neigung zu „ortsgebundenen“ Musikwerken hat in Wien 1681 auch eine „Partita ex Vienna“ mit einem „Brader Tantz à Vienna“ hervorgebracht. Die Erwartung, dass in dieser „Partita“ (Suite) wienerische Musik aus dem Ende des 17. Jahrhunderts zu finden sei, wird auch hier nicht erfüllt. Die aus diesem Werk bekannt gewordenen fünf Sätze sind betitelt mit „Branle de village“, „Courante“, „Sarabande“, „Brader Tanz à Vienna“, „Alio modo“.¹³ Trotz der Stadtbezeichnung „Vienna“ ist allen Sätzen ein Hirtenhorn-Motiv in verschiedenen Abwandlungen mitgegeben, das eine ländliche Charakteristik symbolisiert und bis ins 20. Jahrhundert als klingender Topos des Pastoralen Geltung hatte:

Partita ex Vienna.

Branle de village.

Courante.

Sarabande.

12 „Die Faszination Adelliger und Bürgerlicher an der Vitalität des Bauerntanzes ist ebenso nachweisbar wie umgekehrt das Bemühen im bäuerlichen Milieu, sogenannte 'noble' Tänze zumindest ansatzweise zu imitieren“. In: Rainer Gstrein: 'Landläufiger' und Wiener Walzer – die wechselseitige Beeinflussung ländlicher und städtischer Tänze und Tanzmusik. In: Historical Studies on Folk and Traditional Music, Copenhagen 1997, S. 83.

13 Paul Nettl (Hg.): Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 56), Graz 1960, S. 69 f.

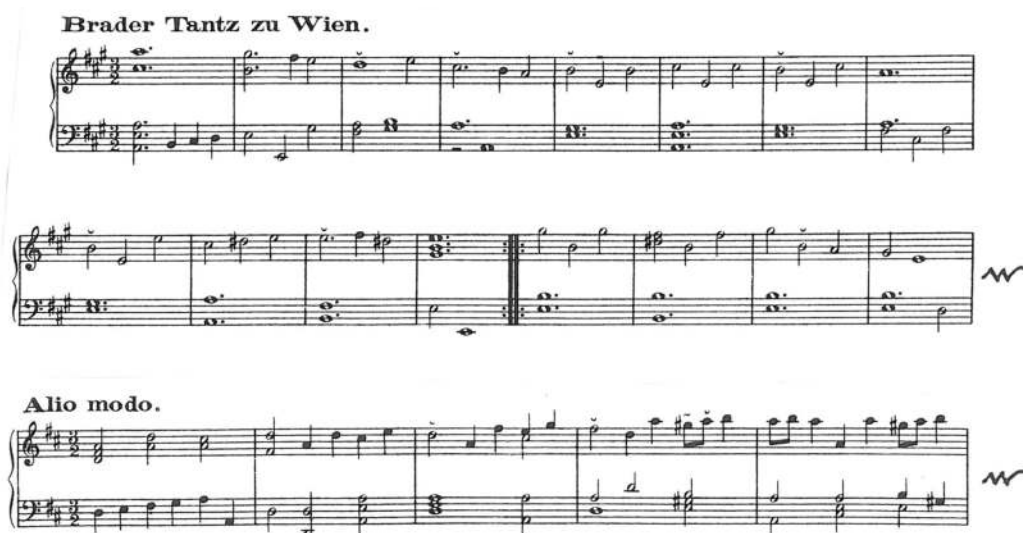


Abb. 3: „Partita ex Vienna“. In: Paul Nettl (Hg.), Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 56), Graz 1960, S. 69 f.

Die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts müssen wohl als eine musikalisch und tänzerisch singuläre Epoche bewertet werden, als am Wiener Kaiserhof eine Fülle von rustikalen Tanz- und Musiknamen für barocke Tanz- und Spielformen geschaffen und verwendet wurden.¹⁴

Die Schriften und Archivalien aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts bieten Einblick in nur einen sehr schmalen Ausschnitt aus dem Wiener Volksleben und geben wenig Aufschluss über die tatsächliche Beschaffenheit des Volksgesanges und der dabei geübten Musik. Einige Besonderheiten vermittelt der satirische Volksschriftsteller und Prediger Johann Valentin Neiner (1679–1748). In seinem „Narren-Calender auf das Jahr 1712“¹⁵ kritisiert er die

reisenden Handwercksbursche [...] item die Wienerische Menscher in das Weinlesen gehen / und tausend ja unzählbare andere / welche sie alle nach ihren ausgetheilten Melodeyen, Arien und Menueten so vollkommen singen und sagen / dass ich glaube / sie würden ehender ein Quodlibet unter denen Zehen Gebotten machen / dann in einem eintzigen Thon nur durch die geringste Notten aus der Cadentz springen / [...] sonderlich wann sie solche Triller schneiden, wie eine alte Raspel in einer Schlosser-Werckstatt.¹⁶

Vom Standpunkt seiner Bildungstufe und katechetischen Grundeinstellung aus war Johann Valentin Neiner in der Beurteilung gegenüber eigenständigen Äußerungen und Lebensformen des Wiener Volkes äußerst kritisch, so auch gegenüber den Musikanten und ihren Instrumenten. Immerhin verdanken wir ihm die Nennung der „Bradl- und Bierfiedler“, deren Musizieren er 1710 in seinem „Neu fortgesetzten sinnreichen und zum Drittenmahl ausgeheckten Narren-Nest“ abwertend beschreibt:

14 Vgl. Egon Wellesz: Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer, Wien 1914 ; Paul Nettl (Hg.): Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, Graz 1960.

15 Der vollständige Titel dieses Werkes lautet: „Lächerlich – jedoch vernünftiger bescheidener und Curiöser Narren-Calender auf das Jahr 1712“, Wienbibliothek im Rathaus, A 39 867.

16 Zitiert bei Leopold Schmidt: Zum Wiener Volkslied um 1700. In: Niederdeutsches Jahrbuch für Volkskunde 22, Bremen 1947, S. 25. Bei diesem Bericht stellt sich die Frage, ob mit dem von Neiner erwähnten „Triller“ das Jodeln beziehungsweise das „Dudeln“ gemeint war.

Sonderbar wenn die Music so schön zu sammen stimmt, dass man vermeinet / man höre Wölff und Schaff untereinander heulen [...] Ach! Das ist ein Kappern und Wappern / dass einem möchten die Zähn klappern / solche Brädl- und Bierfiedler würden die gantze Nachtbarschafft weit mehr obligieren / wann sie stillschwiegen / als wann sie zur nächtlcher Weil mit ihrer üblen Harmoni die Haanen und die Haus-Hund rebellisch machen.¹⁷

Hundert Jahre später ragen gerade aus der Gilde der „Bradl- und Bierfiedler“ geigende Kleinmeister der „Wiener Tänze“ heraus, deren anonyme Vorgänger aus der Kraft ihrer Musikalität den Ländler zur wienerisch geprägten Melodie umformten.

Von dieser spezifischen Musik des „gemeinen Mannes“ wird einiges nur in Verboten und in abwertenden Berichten bekannt. Wie in allen vorangegangenen Regierungen gab es auch 1724 unter Kaiser Karl VI. ein „Patent“, wonach den Turnern, Musikanten und Spielleuten aller Art die Ausübung ihrer Kunst verboten war, wenn sie nicht die Bewilligung durch das „Obrist-Spielgrafen-Amt“ vorweisen konnten.¹⁸ In einem derartigen kaiserlichen Erlass werden die Musizierenden mit ihrem Berufsnamen genannt. Es ist ein buntes Klangbild, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Residenzstadt zu hören war:

Wir befehlen, dass ihr all' und jede, noch unverleibte Thurner, Organisten, Positiver, Kleinzimblen, Instrument- und Lautenschlager, Harpffer, Geiger, Pfeiffer, Schwägler, Hackbrettler und dergleichen Spielleute, ingleichen Trumbschlagler, Leyerer, Freisinger und Singerin, so Hoch- und Mahlzeiten und Banquette um die Bezahlung bedienen, wie auch theils derselben auf den Tanzböden, in den Wirthshäusern und Taffernen, mit ihrer gemeinen Kunst aufmachen, dem Obristen Spielgrafenamte und dessen Verwaltern das gebührende Einkaufsgeld und den jährlichen Jahrschilling zu rechter Zeit, die euch benennet werden wird, neben Auslösung der gedruckten Spielzettel, wie von Alters her gebräuchlich gewest, richtig machet.¹⁹

Die Vielfalt des Musiklebens in Wien beschreibt aus einem anderen kulturellen Blickwinkel der englische Musikforscher Charles Burney (1726–1814) mit lobender Bewunderung. 1773 weilte dieser für die jüngere Musikgeschichtsschreibung bedeutende Forscher in Wien:

Am Abend sangen zweene Armenschüler dieser Stadt in dem Hofe des Hauses, worin ich abgetreten war, Duette im Falset soprano und Contralto, recht gut im Tone und mit Gefühl und Geschmack. [...] Nach diesen ging ein Chor dieser Schüler durch die Gassen, welcher eine Art lustiger Lieder in drey oder vier Stimmen sang; das Land ist hier wirklich sehr musikalisch. (S. 163/164)

Die vortrefflichen Musiken, die der gemeine Mann täglich in der Kirchen umsonst anhören kann, tragen mehr dazu bey, den Nationalgeschmack an guter Musik zu verfeinern und zu bestimmen, als irgend etwas anders. (S. 165)²⁰

Erwähnenswert ist, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts, als das Kulturleben der Städte immer stärker von der Geistigkeit des aufbrechenden Bürgertums geformt wird, einige Gestalten des Volkslebens eine überhöhte Wertigkeit im Theaterlied und in der damit zusammenhängenden Schauspielmusik erhalten. Die sich damals entwickelnde „Deutsche Komödie“ mit ihren Arien wird zum Schauplatz

17 Zitiert in: Gerlinde Hofer: Musikleben im barocken Wien nach Zeugnissen des Johann Valentin Neiner. In: Österreichische Musikzeitschrift 23, Wien 1968, Heft 9, S. 473.

18 Felix Czeike: Historisches Lexikon Wien 5, Wien 1997, S. 266; vgl. Josef Schrank: Die Prostitution in Wien I, Wien 1886, S. 146.

19 Zur Geschichte der Musik in Österreich III. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Nr. 35, März 1841, S. 143 f.

20 Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Zweyter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien. Aus dem Englischen übersetzt. Hamburg 1773.

musikalischer Typen besonderer Art, deren volkstümliche Ausformung sich dann höhepunktartig in der Biedermeierzeit vollzieht.²¹ Einer der bedeutendsten Dichter am Beginn dieser Spielformen war Philipp Hafner (1735–1764):

Er war überhaupt ein glänzender Beobachter und so brachte er Wiener Gestalten in treffender Weise auf die Bühne. [...] Sie alle finden sich getreulich ihrem Wesen, ihrer Art und Unart gezeichnet und gewähren Einblick in die Volksgestalten des damaligen Wien. Daneben läuft eine tiefe Kenntnis der Mundart, ihrer Eigenheiten und kennzeichnenden Ausdrucksweise. Sprichwörter, Volksliedbruchstücke und Anklänge an Vierzeiler verraten, daß sich Hafner mit dieser Volksliteratur auf vertrauten Fuß gestellt hatte. Aber nicht nur die Wiener, sondern auch das Landvolk um Wien, wie es sich in Penzing, Schwechat und im Marchfelde gab, kannte er genau, wie verschiedene Hinweise auf deren Unterhaltung, Spiele und Sprache beweisen.²²

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden den Musikern Wirkungsfelder eröffnet, die eine selbstständige Existenz ermöglichten. Das Bürgertum distanzierte sich aufklärerisch von der kulturellen und gesellschaftlichen Denkwelt des Adels und lenkte selbst die gestaltenden Kräfte des Musiklebens. Dabei nahmen die neu geschaffenen „Conservatorien“ als organisierte Ausbildungsstätten eine zukunftsweisende Stellung ein.²³ Auch sozial schwächer gestellte, musikalisch begabte Kinder fanden darin Aufnahme. Dies bedeutete vor allem eine Steigerung des künstlerischen Geigenspiels, das letztlich auch der Spielpraxis der aus bescheidenen sozialen Verhältnissen stammenden Geiger der „Weana Tanz“ zugute kam.

In die zwei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts fällt die „Industrielle Revolution“, mit der sich das Verhältnis der Bevölkerungsschichten zueinander radikal veränderte.²⁴ Nicht allein der Adel, sondern vor allem Vertreter des Großbürgertums und viele hunderte Handwerker und Gewerbetreibende wurden zu Fabrikbesitzern, deren Unternehmen tausende Knechte und Mägde der Dörfer der umgebenden Länder in die Stadt lockten. Innerhalb dieser sich ausbreitenden und ständig wachsenden Industrie entstand eine neue soziale Schicht, die „Arbeiterschaft“.²⁵ Deren musikalisch Begabte fanden Anschluss an die bestehenden volkstümlichen Sing- und Musizierformen und bereicherten mit manchen ihrer regional geprägten Lieder und Tänze das vorhandene Repertoire der Sänger und Musikanten in den Vororten und Vorstädten Wiens. Aus dem Zusammenschluss der neuen Arbeiterschicht in Form von Vereinen entwickelte sich eine Art Gegenprogramm zur bestehenden wienerischen Volkskultur. Durch das „Fremdsein“ in der großen Stadt wurde die Pflege der eigenen Tracht, der heimatlichen Lieder und Tänze verstärkt. Die „Steirer in Wien“, die „Kärntner in Wien“ und auch die „Böhmen in Wien“ trugen mit folkloristischen Traditionen und Innovationen ihre Eigenheit zur Schau. Sie gehören auch heute noch mit ihrem nunmehr oft auf wenige Inhalte und Formen reduzierten Vereinsleben zum Wesen der Stadt.²⁶

21 Blanka Glossy und Robert Haas: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, Wien 1924. Schon 1730 wird aus Wien berichtet: „Man hat zu Wien das ganze Jahr hindurch, ausgenommen Fasten und Advent, deutsche Komödien, welche in dem beim Kärntner-Tor gelegenen Komödien-Hause täglich gespielt werden. [...] Das Orchester ist mit guten Musicis besetzt, und alles so eingerichtet, dass man in Deutschland nicht leicht dergleichen finden wird.“ In: Robert Haas: Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie (= Studien zur Musikwissenschaft 12), Wien 1925, S. 21.

22 Philipp Hafner: Scherz und Ernst in Liedern, Wien 1763. Neu herausgegeben und eingeleitet von Emil Karl Blümml, Wien 1922, S. 36 f.

23 Theophil Antonicek: Biedermeierzeit und Vormärz. In: Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Hg.): Musikgeschichte Österreichs 2, Wien – Köln – Weimar 1995, S. 281–283.

24 Helmut Rumpler: Industrielle Revolution und bürgerliche Gesellschaft. In: Eine Chance für Mitteleuropa (= Österreichische Geschichte 1804–1914, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 2005, S. 215–260.

25 Eva Priester: Kurze Geschichte Österreichs, Wien 1949, S. 233.

26 Michael Martitschnig: Vereine als Träger von Volkskultur in der Gegenwart, Wien 1982, S. 11 f.; Cornelia Szabó-Knotik: Artikel „Vereine“. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 5, Wien 2006, S. 2511. „Daß die Vorliebe für das

Der bis in die Gegenwart wirkende Wiener Wohltätigkeitsverein „Zwölferbund der Volkssänger und Artisten“²⁷ veranstaltete mit „Landsmannschaften“ aus den deutschsprachigen Provinzen der Monarchie noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts „gemüthliche Abende“, die in den „Komischen Briefen des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau über Wien“ eine Würdigung erfahren haben:

„Wien 1904“

Beim Vater Moser, dem bekannten Wirt „Zum Gebirgsfreund“ (Florianigasse 58) hat sich nämlich der „Zwölferbund“ festg'setzt, wo's schon kreuzfidel zugeht. Die alte Josefstädter G'müthlichkeit lebt dort wieder auf. Zweimal im Monat geht's hoch her, d' Steirer singen, d' Oberösterreicher spiel'n laute Tanz und was das schönste is, das ganze Reinertragnis dient zur Bekleidung armer Schulkinder.²⁸

Am Beginn des 19. Jahrhunderts wiederholt sich das Interesse an der musikalischen Folklore aus den Traditionen der Völker Europas. In Adelskreisen im 17. und 18. Jahrhundert zählte sie zur unterhaltenden Gestaltung der Hoffeste. Jetzt waren es die Tanzkomponisten und Tanzmeister, die durch stilisierte Umformungen, aber auch durch Neuschöpfungen eine künstlerische Verknüpfung von „Volkstanz“ und „Gesellschaftstanz“ versuchten. Im vielfältigen Angebot an Tanzgattungen gab es neben dem Deutschen, dem Ländler, dem Steirischen, dem Schwäbischen und Straßburger auch eine Milanaise, eine Angloise, dann die Mazurka und die Ecosaise, die Kalamajka und viele andere exotisch anmutende Tanzformen und Tanznamen. Auch Michael Pamer (1782–1827), der geniale Geiger und Komponist, Vorbild für viele nachfolgende Komponisten und Musiker der wienerisch geprägten Musik,²⁹ veröffentlichte für den „Carneval 1818“ eine Reihe solcherart stilisierter Tänze (siehe Abb. 4).

Zu dieser durch die Tanzmode diktierten Hinneigung zu fremdländischen Tänzen vermerkt die Wiener Tanzforscherin Reingard Witzmann in ihrem Buch „Der Ländler in Wien“:

Neben dieser Fülle von Tänzen in den öffentlichen und privaten Tanzsälen leben ungestört Ländlerfiguren, wie Bildquellen es beweisen, auf den ländlichen Festen um Wien weiter. Nicht nur das städtische Bürgertum, das diese Formen übernimmt, sondern auch die ursprünglichen Träger vergnügen sich bei diesen Weisen und Bewegungen.³⁰

Ländliche in der Volksmusik nicht verloren ging, dafür sorgten schon die Zuwanderer aus den einzelnen Ländern des Kaiserreiches. So pflegten die Niederösterreicher, Oberösterreicher, Steirer und Kärntner ihr Brauchtum und ihre volkskulturellen Charakteristika auch in der Großstadt, und die späteren Trachtenvereinsgründungen trugen ebenfalls zur Aufrechterhaltung alpenländischer Traditionen bei.“ In: Ernst Weber: Schöne Liada – Harbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte Teil 1), Wien 2006, S. 160.

27 Josef Koller: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit, Wien 1931, S. 144–147; R. H. Dietrich's Wiener Volkskunst-Almanach, Wien 1926, S. 123.

28 Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau über Wien, 73. Jg., Wien 1904, 3. Heft, S. 5. Den „Zwölferbund“, dem Volkssänger, Musiker und Artisten angehörten, gab es seit 1891. Zweck des Vereines war, „nothleidende Mitglieder zu unterstützen, im Alter zu versorgen und zu Weihnachten Schulkinder von verarmten Mitgliedern mit Kleidern zu versehen.“ Zitiert in: Gertraud Schaller-Pressler: Hochgejubelt und tief gestürzt. Über Schicksale beliebter Wiener Volksmusiker und VolkssängerInnen. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wienerlied und Weana Tanz), Wien 2004, S. 102.

29 Walter Deutsch: Michael Pamer und Joseph Lanner. Eine „ländlerische“ Studie. In: Thomas Aigner (Hg.): Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 67–76.

30 Reingard Witzmann: Der Ländler in Wien, S. 83.



Abb. 4: Titelblatt zu Michael Pamers Ausgabe „Verschiedene Tänze“ für den „Carneval 1818“.³¹

Frühe Zeugnisse zur Wiener Musik

Um 1800 tritt durch die Häufung einschlägiger Dokumente das Werden einer ortsgebundenen „Wiener Musik“ immer deutlicher hervor, vor allem getragen und geprägt durch die Harfenspieler und Wirthausmusikanten in den Vorstädten und Vororten der Stadt. Zugleich wird in Büchern, in Zeitungsberichten und in lokalen Schriftreihen auf die spezifische Lebensart des Wiener Volkes hingewiesen. Diese war auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein Thema für manchen beobachtenden Schriftsteller. So schrieb Johann Pezzl (1756–1823) 1786 in seiner „Skizze von Wien“:

Es ist ein gutes Volk um die Wiener. [...] Der Charakter dieser Stadtbewohner ist sanft, gutherzig, angenehm, gesellig. [...] Eine bewunderungswürdige Bonhomie ist ohne Ausnahme über alle Stände und Menschenklassen verbreitet. [...] Das Volk von Wien ist sehr sinnlich.³²

Der Topos vom „gemütlichen Wien“ soll bis in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Er bestimmt bis heute sowohl die Selbstdarstellung als auch das Fremdbild der Stadt.³³

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde von Chronisten, Historikern, Reisenden sowie von den weltlichen und geistlichen Obrigkeiten die Lebensart der Wiener zwar unterschiedlich bewertet, aber immer als eine dem Wiener Volk angeborene Eigenschaft beschrieben. Sie bildete letztlich auch den

31 Noch 1826 werden ähnliche Tanzfolgen von Anton Diabelli (Verlags-Nr. 2134) als „Wiener-Gesellschafts-Ball-Tänze“ veröffentlicht (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, XV 36792): 1. Pulverstoffel Galoppe; 2. Pulverstoffel Allemande; 3. Himel'scher Favorit-Walzer; 4. Ecossaise; 5. Menuet und Gavotte; 6. Tempête; 7. Mazurka 1; 8. Mazurka 2; 9. Matelotte; 10. Sauvage; 11. Kalamajka; 12. Fandango; 13. Quadrille allemande; 14. Alexanders Favorit-Quadrille; 15. Gallopade; 16. Milanaise; 17. Monferine 1; 18. Monferine 2; 19. Strassburger; 20. Madratura. In: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, XV 36792.

32 Johann Pezzl: Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit, hg. v. Gustav Gugitz und Anton Schlosar, Graz 1923, S. 43.

33 Kai Kaufmann: Gemütliches Wien und verständiges Berlin. In: Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.): Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum, Wien 2004, S. 41.

musischen Nährboden für die Entwicklung eigeprägter Musikformen. Ihre Basis ist auch in der Begegnung der Stände zu suchen, wie sie sich in diesen Jahrzehnten auf dem Gebiet der Künste in intensiver Weise vollzog.³⁴ Schon 1808 war zu lesen:

Die Tonkunst wirkt hier täglich das Wunder, das man sonst nur der Liebe zuschrieb: Sie macht alle Stände gleich. Adelige und Bürgerliche, Fürsten und ihre Vasallen, Vorgesetzte und ihre Untergebenen sitzen an einem Pulte beysammen, und vergessen über der Harmonie der Töne die Disharmonie ihres Standes.³⁵

Aus der Fülle der verfügbaren Schriftzeugnisse seien die nachfolgenden Dokumente zitiert, die das volksculturelle Leben in Wien mit seinen Vorstädten, den Charakter des Wieners und die stets gegenwärtige Musik skizzenhaft aus unterschiedlichen Perspektiven nachzeichnen:

1794 / Der Eipeldauer

An Sonn- und Feyertägn wimmelt 's in allen Garten und Bier- und Weinhäusel. In allen Löchern stecken Musikanten, die den Leuten eins vorgeigen, und sogar an Werktagen müssen s' ihnen Musik aufmachen, damit s' nur ihr Geld anbringen können. Sogar in Wirtshäusern schmeckt ihnen 's Bratl nicht, wenn s' kein Tafelmusik dabey habn. Da kommt ein Einaugigter, und drauf ein Blinder, und gleich wieder ein Bucklichter, und das sind lauter Virtuosen auf der Harpfen. [...] Drauf kommt ein Herr, der blast ein Fakot auf ein Haslingerstecken, und der giebt d' Thür ein andern Herrn in d' Hand, der eine türkische Musik macht, und diesen Herrn löst eine wälische Dam ab, die hat ein Hackbrettl, und schlägt ein Triller, trotz der Frau Mamm ihrer schwarzen Katz. Und so kann der Herr Vetter sein ganz's Mitagsmahl nach'm Takt essen.³⁶

1804 / Versuch über die Wiener

Mitten in der Hauptstadt von Oesterreich ist ungeachtet aller Mischungen der Temperamente, doch das sanguinische Temperament das hervorstechendste. Bey allem Schein ernster Hoheit und einer cholерischen Temperaments-Anlage, welche sich mancher Wiener geben will, ist doch am Ende sein Temperament des Gefühles unverkennbar, und das leichtblütige Wesen äußert sich um so mehr an ihm, je häufiger sein Mund in die Länge der Worte überfließt.³⁷

1809 / Ein Brief aus Wien

Hier lebt und webt Alles in Musik. [...] Diese glücklichen Menschen sind wirklich vollkommen zufrieden und ruhig in sich selbst, genießen, was sie haben, mit dem Bewusstsein, daß sie es nirgends besser haben können, und sehnen sich auch nach keiner Änderung.³⁸

1820 / Am „Spittelberg“

Eines der verrufensten Bierhäusel war in den Zwanziger Jahren das zum „Peter Koch“ genannte. Hier brillirte vor allem die Riemer-Nani mit ihren unsagbaren Kunststücken und dem Liede: „Schnapp auf und Schnapp nieder“. Hier spielte der Sohn des Hauses, der Andrädl, meisterhaft die Zither und ging es allezeit hoch her, bis die damals in Wien wüthende Cholera die Wirthin sammt der Riemer-Nani in einem Tage dahinraffte. [...] Beim „Mondschein“ in Matzleinsdorf war die Judenliesel die allabendlich „dudelnde Phryne“.³⁹

34 Theophil Antonicek: Biedermeierzeit und Vormärz. In: Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Hg.): Musikgeschichte Österreichs 2, Wien – Köln – Weimar 1995, S. 281.

35 Zitiert bei Theophil Antonicek: Biedermeierzeit und Vormärz, S. 281, wie Anm. 34.

36 Josef Richter: Die Eipeldauer Briefe 1785–1797, herausgegeben von Eugen von Pannell, Erster Band, München 1917, S. 41.

37 Joseph Rohrer: Versuch über die deutschen Bewohner der österreichischen Monarchie, Zweyter Theil, Wien 1804, S. 156.

38 Johann Friedrich Reichardt: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Erster Band, Amsterdam 1810, S. 333 und 351.

39 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien, I. Band, Wien 1886, S. 253. „Phryne“ war eine berühmte Hetäre im alten Griechenland.

1820 / Polizeiliche Verordnung

Wie sehr die Zeitumstände seit 40 Jahren sich änderten und um wie viel die Schankhäuser sich vermehrten, von welchen die meisten in den Vorstädten Tanzmusik hatten, so scheint es nicht mehr rätlich zu seyn, die Tanzmusikerlaubnis als ein der Schankgerechtigkeit anklebendes Recht gelten zu lassen, weil so die Tanzorte, und mit diesen die Gelegenheiten zu Unordnungen und Excessen zum Nachteil der nächtlichen Ruhe und Sicherheit auf eine unverhältnismäßige Weise vervielfältigt werden.⁴⁰

1827 / Georg K. R. Herloßsohn: Wien wie es ist

Die Masse von Wiens Musik ist ungeheuer. Durch alle Straßen der großen Stadt wird man taktmäßig von den mannigfaltigsten Instrumentenklängen begleitet; aus allen Fenstern schallt Musik, in allen Hofräumen Musik, aus jedem Gasthause Musik. Zu den Straßenwandelnden Tonkünstlern gehören besonders die Harfenmädchen und Drehorgelspieler. [...] Dem Fremden wird dieses ewige Geklingel und Gedudel binnen wenigen Tagen zum Ekel; der Wiener betrachtet es wie eine Sache, die so seyn muß, weil sie ist und sich nicht ändern lässt.⁴¹

1833 / Friedrich Theodor Vischer in Wien

Wer Wien damals sah und jetzt wieder besucht, kennt es nicht mehr. 1833 war es noch eine Idylle, vor allem wohlfeil, und man weiß, daß Wohlfeilheit nicht bloß die Börse angeht, sondern als Bild einfacher Zustände auf die Grundstimmung wirkt. [...] In Kaffe-, Wein- und Bierhäusern saß noch der behagliche, dicke alte Wiener, und eine unbekannte Welt von Humor quoll mir in Raimunds Stücken und Spiel entgegen. [...] All sein Reichtum ist an den Dialekt gebunden und schon hiemit lokal gebannt.⁴²

1833 / Adam Adolf Schmidl: Wien wie es ist

Von jeher war in Wien Musik die Würze des Lebens; sie ist es noch! Man muß aber die Musik des Volkes von jener unterscheiden, wie sie die gebildeten Stände treiben, so wie von jener der Modewelt. – Die Musik des Volkes besteht in Gesang und Tanzweisen des allgemein herrschenden deutschen Tanzes [Ländler], und rasche Fröhlichkeit, in den mannigfachsten Melodien ausgesprochen, ist der Charakter der echten Wiener „Bierhäusler“.⁴³

1844 / Adalbert Stifter: Der Prater

Du weißt, Wien ist die Stadt der Musik – daher auch hier Musik genug: türkische, der Leiermann, der Harfenist und Bänkelsänger, schwärmerische Handwerksgesellen mit Gitarren, dort zwei Jungfrauen, die eine Romanze absingen, ewig um eine Quint von einander abstehend, wie zwei parallele Linien.⁴⁴

1844 / Franz Stelzhamer: Ein Abend vor der Linie

Heute ist Samstag, und das ist bei uns Leuten aus der arbeitenden Klasse, ein wichtiger, freudenreicher Tag. Jeder hat Geld! – Während mancher knauserische Fabriksherr bei seinem Rechentisch sitzt und seufzt, jubelt beim Schanktische sein sämtliches Arbeitsvolk, und kein Beislein⁴⁵ auf dem ganzen Grund, wie erbärmlich und verrufen es auch sei, ist heute nicht ohne Gäste. [...] Der Harfenist und das ganze Musikantenvolk, die Sänger, die Springer und Zauberer, alle hungern schon diesem Tag entgegen. [...] Wo nur ein handbreit gedielter Boden; da drehen und kreiseln sich lustige Paare.⁴⁶

1871 / Über „Wien und die Wiener“

Vielleicht ist es doch wahr, daß nur zwei Männer „Wien und die Wiener“ zur Gänze verstanden? Ich meine weiland Strauß und Lanner, die den lustigen Rhythmus des Wiener Lebens, die fröhliche Melodie des Wienerthums in den frischen Urklängen erhorchten und in den herzwinnendsten Weisen wieder-

40 Zitiert in: Reingard Witzmann: Von der Tanzeckstase zum Walzertraum. In: Robert Waissenberger (Hg.): Wien 1815 – 1838. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz, Wien 1986, S. 96.

41 Georg K. R. Herloßsohn: Wien wie es ist, Leipzig 1827, S. 42 f.

42 Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), deutscher Schriftsteller und Philosoph: Ausgewählte Werke 3, Prosaschriften, Stuttgart und Berlin 1918, S. 37.

43 A. Adolf Schmidl: Wien wie es ist. Ein Gemälde der Kaiserstadt und ihrer nächsten Umgebungen, Wien 1833, S. 25.

44 In: Adalbert Stifter (Hg.): Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben, Pesth 1844, S. 80.

45 Beislein = Schenke.

46 In: Adalbert Stifter [Hg.]: Wien und die Wiener, Pesth 1844, S. 154.

gaben; die all' den freundlichen Zauber der ungebundensten Lust, der sorglosesten Herzensgüte, der heitersten Lebensfreudigkeit, wie sie nur dem unvermischten Wiener so recht eigen, und die in tausend Witzfunken emporprasselt und in den lachenden Augen und Mienen der ungeschulten Humoristen der Donaulände abespiegelt, zum wirbelnden Ausdruck brachten; die die Naivität, aber auch Raschheit und Lebhaftigkeit der Empfindung des urwüchsigen Sanguinikers in den täuschendsten Tonfarben zu malen wussten, und mit ihren heute noch unvergessenen Walzern das beste Konterfei des Wienerthums schufen.⁴⁷

1894 / Heinrich Schenker zur „Volksmusik in Wien“

Auch die große sociale Bewegung hat mit dem Ernst ihrer Mission die Wiener Atmosphäre getränkt, und es bildeten sich Gruppen der Bevölkerung, die, neuen Aufgaben folgend, neue, ernste Charakterzüge sich erwarben, aber, wie ringsum die freie Natur, so ist [...] auch die Urnatur, der Urtypus des Wieners stehen geblieben. Man muß sie sehen, solche lebensfrohe Wiener, wie sie in arbeitsfreien Stunden, Tagen zu den Stätten ihrer Lieblingsmusik drängen, in Karawanen, scharenweise, man muß sie an den Tischen sehen, wie sie durch das Medium der Bier- und Weinbegeisterung sich zu ihrer Lieblingskunst empor begeistern, man muß das Völklein mitsingen, mitpfeifen, mitbrüllen hören, man muß ihre Musik hören, ach, diese Musik ...⁴⁸

1895 / Lebensbilder aus der Gegenwart

Die Wienerstadt ist erfüllt mit Erscheinungen mannigfacher Art, welche das Wiener Wesen hervorruft. [...] Die Musik und der Tanz Wiens sind deshalb noch immer volksthümlich und werden es wohl noch lange bleiben. [...] Dem Boden der Volksthümlichkeit entsprossen, ist die Wiener Musik zur liebenswürdigen Kunst erblüht.⁴⁹

Nachweise für die Existenz der „Weana Tanz“ in den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts liefert Johann Schrammel im Vorwort und in den Kommentaren zu einigen herausragenden Tanzgeigern, Klarinettenisten und Gitarristen in seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“. Schrammel bewertet diese Musiker gemeinsam mit ihren Sängern als „respektable Leister“.⁵⁰

Am Beginn des Jahrhunderts fehlte noch zum Begriff „Tanz“ die Ortsbezeichnung „Wien“ beziehungsweise „Wiener“. Aus den verfügbaren Quellen ist nicht zu erfahren, wann der Gattungsname „Weana Tanz/Wiener Tänze“ eingeführt wurde und in Umlauf kam. Im Musiziergut der Wiener Musikanten wurden zunächst für stilistisch fast gleich lautende Ländlerformen die Namen „Wiener Ländler“, „Oberländler“, „Steirischer“ oder „Steirische Tänze“ sowie „Tänze“ und „Linzer Tanz“ gebraucht. Den frühesten gedruckten Beleg für den Begriff und den Typus „Wiener Ländler“ liefert 1825 Joseph Lanner mit seiner Komposition „Neue Wiener Ländler mit Coda in G“. Der Titel dieses Werkes zeigt an, dass es „alte“ Ländler gab, beziehungsweise dass in der vorhandenen Ländlerspielkultur auf Wiener Tanzböden ein paar „neue“ nicht fehlen sollten. Lanners „Neue Ländler“ stellen wohl eine stilistische Abgrenzung zu den damals bevorzugten „Oberösterreich“, „Steyrische“ und „Linzer“ dar, vor allem durch die unterschiedliche melodische Charakteristik der einzelnen Nummern. Die Anreicherung der ländlerhaften Melodieteile mit chromatischen Nebennoten zeigt an, dass Lanner dieses spezifische Merkmal der „Wiener Musik“ sehr früh in sein Schaffen aufnahm und zur stilistischen Ausformung seiner Tänze immer wieder anwendete.⁵¹

47 Friedrich Schlögl: Wiener Blut. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1875, Vierte Auflage, S. 374 f.

48 Heinrich Schenker: Volksmusik in Wien. In: Neue Revue, 5. Jg., Wien 1894, Bd. 2, S. 518. Siehe: Hellmut Federhofer (Hg.) Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker, Hildesheim – Zürich – New York 1990, S. 125; zitiert in: Wolfgang Suppan: Musik der Menge. „Volk“ und „Volksmusik“ in den Schriften Heinrich Schenkers und seines Schülers Viktor Zuckerkandl (= Musikethnologische Sammelbände 1), Tutzing 2000, S. 325.

49 Wienerstadt. Lebensbilder aus der Gegenwart, geschildert von Wiener Schriftstellern, Wien 1895, S. 8 f.

50 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (Aus der Zeit der Jahre 1820–1860). Seiner kaiserl. und königl. Apostol. Majestät Franz Josef I. ehrfurchtsvoll gewidmet..., Wien 1888/89, Heft I/S.3, 19; Heft III/S. 18.

51 Walter Deutsch: Michael Pamer und Joseph Lanner. Eine „ländlerische“ Studie. In: Thomas Aigner (Red.): Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 67–76.

„Neue Wiener Ländler“
für 2 Geigen und Gitarre, gespielt von Jos. Lanner und Gebr. Drahanek. Jos. Lanner.

1. Langsam.

2. Ländler.

Abb. 5: Joseph Lanner: „Neue Wiener Ländler“, Opus 1, 1825.
Nummer 1 und der erste Teil von Nummer 2 aus der Sammlung
„Alt Wiener Tanzweisen 1“ von Franz Angerer, Wien 1923, Nr. 18.

Gemäß der Kenntnis und dem Wissen Johann Schrammels über die Herkunft der „Weana Tanz“ möge sein Wort „Der Wiener Tanz hat seinen Ursprung und seine Entstehung vom Ländler“⁵² Ausgangspunkt für eine detailreiche und geschichtsträchtige Beschreibung und Deutung des außerordentlichen Werdegangs dieser spezifischen musikalischen Wiener Gattung sein.

Der Wiener Ländler

Der Ländler als musikalische Ursprungsform für die „Weana Tanz“ war in Wien schon lange vor seiner Beachtung durch Chronisten, Komponisten und Tanzmeister eine sowohl musikalisch als auch choreographisch allgemein bekannte Tanzform.⁵³ Er war die Hauptform unter den Tänzen auf dem dörflichen Tanzboden in Österreich und so auch in den ländlich geprägten Vororten Wiens.⁵⁴ Aus den umgebenden Landschaften strömten nicht nur Arbeit Suchende in die kaiserliche Residenzstadt, sondern auch Musikanten, die das Ländlerspiel beherrschten, sei es aus Niederösterreich, aus Oberösterreich oder aus der Steiermark.⁵⁵ Zur damals in bestimmten Bevölkerungs-

52 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (Aus der Zeit der Jahre 1800–1860) I, Vorwort, Wien 1888/89, S. 3.

53 Richard Wolfram: Die Frühform des Ländlers: „Es ist seltsam, daß man wie gebannt auf die ersten Belege für den Namen Ländler starrt und dabei ganz übersieht, daß wir die Tanzform ja schon viel früher auf zahlreichen Abbildungen wiedergegeben finden.“ In: Zeitschrift für Volkskunde, Neue Folge 5, Berlin und Leipzig 1935, S. 134.

54 Das älteste Dokument notierter Ländlerformen stammt aus dem Jahr 1702. Vgl. Rudolf Flotzinger: Und walzen umatum... Zur Genealogie des Wiener Walzers. In: Österreichische Musikzeitschrift 30, Wien 1975, Heft 10, S. 502.

55 Rainer Ullreich schreibt in seinem Beitrag „Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert“: „Da typische Geigenländler aus dem nieder- und oberösterreichischen Raum von vor 1760 erhalten geblieben sind, wäre es konsequent anzunehmen, dass

schichten sich vollziehenden Akkulturation schrieb der Wiener Volkskundler Leopold Schmidt (1912–1981):

Es bleibt aber doch bemerkenswert, dass im Umkreis der Harfenisten und ihrer Wirkungsstätten, der kleinen Bierwirtschaften vor allem, wie bei den Heurigen in den Weindörfern auf dem Boden der späteren äußeren Vorstädte jene Verzahnung des ländlichen und des städtischen Volksgesanges vor sich ging, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Blüte des Volkssängertums, des Singens, Spielens und Tanzens [...] führte.⁵⁶

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts waren die Vorstädte und Vororte mit dem Tanzleben Wiens untrennbar verbunden. „Viele Tanzsäle dieser Zeit gehen aus alten Einkehrwirthshäusern in den Vorstädten hervor, wie zum Beispiel das Haus 'Zur goldenen Birn' auf der Landstraße“⁵⁷, wo Michael Pamer von 1812 bis 1822 mit seinem Ensemble aufspielte. Dieser herausragende „Tanzgeiger“ ließ neben seinen „Deutschen“ und „Walzern“ auch eine Reihe von Ländlern drucken, die alle auf volkstümliche Anlässe, Örtlichkeiten oder Redensarten hinweisende Titel tragen. Und der Musikhistoriker und Schriftsteller Eduard Hanslick (1825–1904) schrieb in seinem Beitrag „Die Musik in Wien“ für den ersten Band der Enzyklopädie „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ den auf die Zeit um 1800 rückblickenden Satz: „Schon als der Großvater die Großmutter nahm, wusste jeder Wiener Vorgeiger seinen Ländler zu erfinden“.⁵⁸

Bevor es zur Festigung des Gattungsbegriffes „Weana Tanz“ kam, wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts mindestens drei Jahrzehnte lang wienerische Ländler mit gleicher stilistischer Grundhaltung, aber unter verschiedenen Gattungsnamen produziert und als Tanzmusik aufgeführt. Die Wiener Musiker waren es, die dem Ländler aus der Kraft ihrer eingeprägten Musikalität entscheidende melodische, harmonische und rhythmische Merkmale von bisher nicht bekannten stilistischen Konturen mitgaben. Der musikhistorische Gewinn war ein als „wienerisch“ zu deklarierender Ländler, verbunden mit dem Funktionswechsel von der Tanzbegleitung zum Vortragsstück.⁵⁹

Unter den vielen Handschriften und Drucken finden sich charakteristische Wiener Ländler mit gänzlich unterschiedlichen Namen. Zwei Beispiele mögen diese Situation auf dem Weg zur Ausformung der „Weana Tanz“ belegen (siehe Abb. 6 und 7a).

Diese zwei verschieden betitelten, formal aber gleichartig verlaufenden Ländler heben sich mit ihren wienerisch geprägten melodischen und harmonischen Merkmalen deutlich vom alpinen Ländler ab. In diesen Stücken fällt vordergründig der horizontale Verlauf der Violinstimmen mit ihren von einander abhängigen melodischen Linien auf. Die Besonderheit dieser kontinuierlich gespielten Zweistimmigkeit liegt in der Wertigkeit der Stimmen: die 2. Violine begleitet die Hauptstimme der 1. Violine nicht mit einer Unterstimme, sondern mit einem sogenannten „Überschlag“. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die Melodie fast ausschließlich parallel im Abstand einer Terz zweistimmig zu realisieren. Dies ist eines der wichtigsten stilistischen und klanglichen Kennzeichen der musikali-

auch die Tanzgeiger in Wien aus diesem Repertoire schöpften“. In: Monika Fink und Rainer Gstrein (Hg.): *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich* (= *Musicologica Austriaca* 21), Wien 2002, S. 154.

56 Leopold Schmidt: *Das Volkslied im alten Wien*, Wien 1947, S. 76.

57 Reingard Witzmann: *Der Ländler in Wien*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers (= Veröffentlichungen der Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich 4), Wien 1976, S. 8.

58 Eduard Hanslick: *Die Musik in Wien*. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Wien und Niederösterreich, 1. Abtheilung: Wien, Wien 1886, S. 136.

59 Max Pommer: *Melodische Einflüsse des Ländlers auf die Wiener Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Diss. an der Karl-Marx-Universität Leipzig 1968, S. 67.



Abb. 6: Nummer 1 der „Ländler Tänze“ in D, anonym.
Bezirksmuseum Hernals, Sammlung Franz Zabusch, o. Nr.

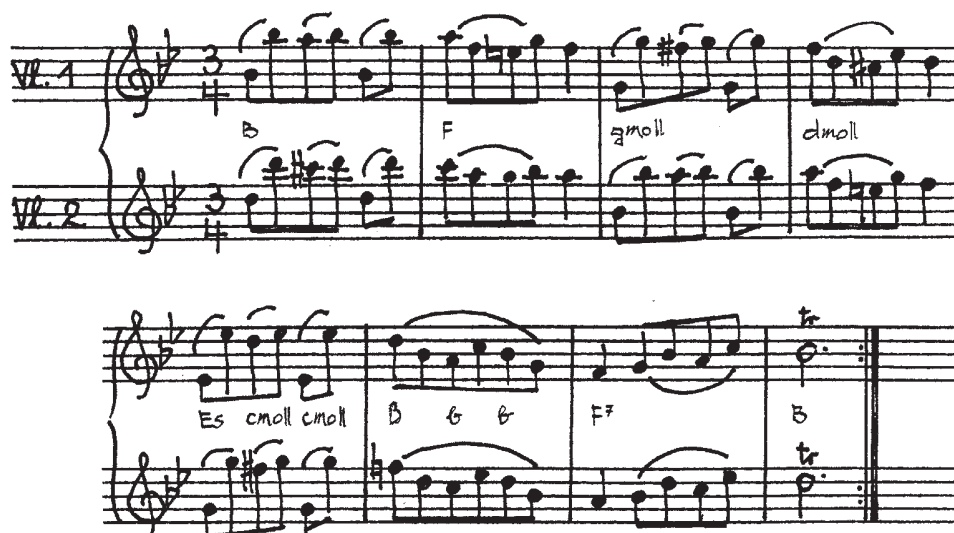


Abb. 7a: Michael Pamer, Nummer 2 aus einer Kette „Aechte Ober-Steyrer“.
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Sammlung Walter Deutsch, o. Nr.

schen Gattung „Weana Tanz“.⁶⁰ Diese „Ländler Tänze“ und „Ober-Steyrer“ sind ganz an das formale Schema des traditionellen Ländlers gebunden. Die Achttaktigkeit – ob als geteilte Periode (4 + 4) oder als durchkomponierter Satz – dominiert mit ihrer idealen Kürze. Auf die spätere Formerweiterung und die Wiedergabe in zwei verschiedenen Zeitmaßen (langsam – schnell) weisen diese als „Wiener Ländler“ zu bezeichnenden Stücke noch nicht hin. Ihre Qualitäten liegen im kleinräumigen und eigenständigen Erfüllen der musikalischen Vorgaben des Ländlers.

⁶⁰ Überschlag-Zweistimmigkeit ist seit den bedeutenden Aufzeichnungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein spieltechnisches und stilistisches Kennzeichen auch des „Steirischen“.

In den anonymen „Landler Tänzen“ (Abb. 6) fließt die Melodie zunächst ohne eine sofort auffallende Erscheinung innerhalb des harmonischen Pendels zwischen V. und I. Stufe. Allein durch den Verlauf der Diminutionen dieses Ländlers erweist sich dieses Stück als das Werk eines Wiener Musikanten. Den Charakter dieses Tanzes prägen die Chromatisierung des Auftakts und jene am Ende des Vordersatzes im vierten Takt; die Vorhaltsbildungen (im alpinen Ländler nur selten angewendet)⁶¹ und die eigenwilligen Klangbrechungen.

Michael Pamers „Aechte Ober-Steyrer“ (Abb. 7) entfaltet sich in einer harmonischen Folge von ungewöhnlicher Dichte, ausgelöst vom fallenden Verlauf der zweitaktigen Motive im Rahmen einer Oktave. Die mit chromatischen Nebennoten bereicherten Motive sind allein auf das Erreichen des Grundtones ausgerichtet, verstärkt durch die ungewöhnlichen harmonischen Beziehungen. Es entsteht eine in ländlerischen Stücken bisher nicht gekannte Klangfortschreitung, die sich zwar zu allererst in der Melodie ausdrückt, deren Tonbeziehungen jedoch von einer im Hintergrund wirkenden Struktur getragen werden:



Abb. 7b: Der „Aechte Ober-Steyrer“ in der skizzenhaft dargestellten Struktur des „Oktavzuges“, der im Hintergrund den organischen Verlauf der Melodie stützt.⁶²

Die Titelgebung „Steyrer“ oder „Steirische Tänze“ war in der Wiener Gesellschaftsmusik ebenso eine Modeerscheinung wie die etwas später erscheinenden „Linzer Tänze“. Die „Steirischen Tänze“ von Joseph Lanner des Jahres 1841 stellen innerhalb dieser musikalischen Sonderart einen Einzelfall von überragender musikalischer Qualität dar.⁶³ Als er diese Tänze komponierte, existierten längst schon Werk und Name „Weana Tanz“ als eigene Kategorie der Wiener Musik.

Für die melodisch berührende erste Nummer verwendete Lanner die Weise eines steirischen Wildschützenliedes, das Anton Werle (1809–1893) um 1830 sammelte und dessen acht Strophen er unter dem Titel „s Gamsjagern“ 1884 veröffentlichte.⁶⁴ Die Melodie dieses bis heute unter Volkssängern bekannten Liedes wurde von Viktor Zack (1854–1939) in seiner Sammlung „Heiderich und Peterstamm“ herausgegeben.⁶⁵ Die Wiener „Natur-Sänger“ hatten es ebenso in ihrem Repertoire und sangen es mit dem Liedanfang „Über heut sollt i amål am Gamsberg gehn...“.⁶⁶ Es ist anzunehmen, dass Lanner dieses Lied aus der mündlichen Überlieferung seiner Zeit kannte und sich davon inspirieren ließ. Auch mag der „steirische Gamsjager“ die Anregung für die Titelgebung des Werkes in „Steirische Tänze“ gewesen sein. In den Kadenzten und Übergängen zu den einzelnen Teilen wird die Anlehnung

61 Vgl. Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler: „Steirische Tänze“ (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1994; Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998.

62 Vgl. Franz Eibner: Die musikalischen Grundlagen des volkstümlichen österreichischen Musikgutes. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 17, Wien 1968, S. 1–21.

63 Vgl. Thomas Aigner: Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 219, Nr. 216.

64 Anton Werle: Almrausch. Almliaada aus Steiermark, Graz 1884, S. 324–326; Wolfgang Suppan: Steirisches Musiklexikon, Graz 1962–1966, S. 642 f.

65 Viktor Zack: Heiderich und Peterstamm 1, Graz 1885, S. 8, Nr. 5.

66 Schallplatte „D’ Grinzing“: Am Goamsberg. Gramophone G.C.–2-44185, Wien 1906.

an gewisse Muster des steirischen Nationaltanzes hörbar, und in den zweiten Teilen einiger Nummern ist das Ländlerische im Sinne der im „Steirer“ bewegten Achtelführung individuell ausgeformt.

Was Joseph Lanner im ersten Teil der Nummer 1 mit schleifenden chromatischen Vorhalten als Thema in Sexten-Folgen vorstellt, ist die individuelle Umwandlung der in Terzen verlaufenden Melodie des Wildschützenliedes aus der dörflichen Singtradition. Abseits der Norm entwickelt Lanner mit vier dreitaktigen Motivgruppen ein einzigartiges durchkomponiertes Klangbild, das keine Parallelen in der entsprechenden Literatur kennt. Auch ohne Vorschrift durch den Komponisten verlangt der Charakter der Musik zwingend ein langsames Spiel, das im nachfolgenden Abschnitt mit ländlerischen Figuren zu einem bewegteren Zeitmaß wechselt:

STEIRISCHE TÄNZE.

Op. 165.

Allegretto.

Abb. 8a: Joseph Lanner: „Steirische Tänze“, op. 165, Nr. 1. Klavierausgabe der Sammlung „Berühmte Walzer / Valses Célèbres / Favorite Waltzes“ von Joseph Lanner, herausgegeben und revidiert von Eduard Kremser, Universal-Edition, Wien o. J., S. 10. Ein Druck, der unter vielen anderen die Verbreitung und Beliebtheit dieses Werkes anzeigt.

Im Muster der traditionell viertaktig deklamierten Phrasen lässt Lanner dem ersten Teil einen Mittelteil mit bekannten Formeln aus der ländlerisch-steirischen Melodik folgen, dem sich die Reprise des ersten Teiles mit ergänzender „Cadenz“ anfügt. In weiterer Folge breiten sich die Themen vorwiegend als Achttakter und als dreiteilige ländlerische Walzer aus. Statt einer die Motive und Themen zusammenfassenden Coda wird das Werk von einer zweiteiligen Form mit ländlerischer Motivik in bewegtem Zeitmaß und mit einer sechstaktigen Cadenz zu Ende geführt.

Abb. 8b: Der letzte Abschnitt der „Steirischen Tänze“ von Joseph Lanner, op. 165.

Zu den anonymen und traditionellen Spielformen des Ländlers, die das Repertoire der ansässigen und zugewanderten Landmusikanten füllten, legten auch Klein- und Großmeister der Tonkunst für diese Tanzgattung schon sehr früh eigene Werke vor. Diese wurden von den Musikverlagen für die Tanzveranstaltungen des Adels und des Bürgertums preiswert angeboten. Eingesetzt wurden diese Kompositionen für das in der Wiener Gesellschaft seit 1760 bezeugte und beliebte „Steirisch tanzen“, das gleich gestellt wurde mit „Deutsch tanzen“ und „Ländlerisch oder Walzerisch tanzen“.⁶⁷

Aus den verfügbaren Verlagskatalogen seien in Auswahl zitiert:⁶⁸

67 Reingard Witzmann: Der Ländler in Wien, S. 46 ff. Nach dem Gelehrten J. S. V. Popowitsch war um 1760 „Steirisch tanzen und Teutsch tanzen eines so viel wie das andere“, und das „Walzen“ nannte man auch „Ländlerisches Tanzen“.

68 Die zitierten Werke wurden folgenden Publikationen entnommen: Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria, Wien 1952; ders.: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794–1818, Wien 1956; ders.: Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo, Wien 1966; ders.: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger (1803–1826), München-Salzburg 1979.

Name	Werk	Verleger	Verlags-Nr.	Jahr
Johann Vanhall:	12 Ländler	Artaria	Nr. 83	1787
W. A. Mozart:	6 Ländlerische (1791/KV 606)	Artaria	Nr. 531	1795
Anton Höllmayer:	XIV Ländler für den k. k. Redouten-Saal	Johann Traeg	Nr. ?	1798
Ludwig van Beethoven:	7 Ländlerische Tänze	Artaria	Nr. 812	1801
Ludwig Gall:	6 Ländlertänze	Artaria	Nr. 1717	1805
Michael Peneduk:	XII Ländlerische Tänze	Johann Traeg	Nr. 351	1808
Mauro Giuliani:	12 Waldländler	Artaria	Nr. 2071	1810
Andreas Oberleitner:	12 Salzburger Ländler	Artaria	Nr. 2242	1812
J. P. Pixis:	6 Ländler	P. Mechetti	Nr. 405	1816
Andreas Oberleitner:	12 neue oberösterreichische Ländler	P. Mechetti	Nr. 496	1817
Hieronymus Payer:	8 Ländler mit Coda für den Carneval 1818	P. Mechetti	Nr. 545	1818
Joseph Wilde:	13 Oberoesterreicher Ländler	S. A. Steiner	Nr. 3122	1821

„Diese Drucke stellen nur einen verschwindend kleinen Anteil an der tatsächlichen Ländler-Produktion der Zeit dar“.⁶⁹ Sie spiegeln die Angebote der künstlerisch gestalteten Ländlerkompositionen im Musikleben Wiens in den Jahrzehnten um 1800 wider. Die unterschiedlichen Titel sind wohl von den Komponisten oder von den Verlegern gewählte Namen.⁷⁰ Bei öffentlichen Tanzveranstaltungen war es der für den tänzerischen Verlauf verantwortliche „Tanzmeister“, der die entsprechenden Tanzschritte zu den ausgewählten Tänzen vorzeigte. Häufig war es eine stilisierte Bewegungsfolge auf der Grundlage traditioneller Tanzformen des Landvolks,⁷¹ denn kaum eines der oben genannten Werke entspricht stilistisch dem, was sich im gewählten Titel verbirgt. Sie stellen individuelle Ausformungen der Gattung „Ländler“ dar und bildeten in ihrer Zeit die notwendige Gebrauchsmusik für die tanzende Gesellschaft. Nach diesen Ländlern wurde in Privatzirkeln, aber auch bei allgemeinen Tanzveranstaltungen sowie in den für alle Bevölkerungsschichten zugänglichen Redoutensälen getanzt.⁷² Ein Zeitzeuge, der Schriftsteller Franz Xaver Karl Gewey (1764–1819), schrieb 1811 „Komische Gedichte auf die Vorstädte Wiens“. In seinen Versen über den Tanzsaal „Zur neuen Welt“ in der „neuen Wieden“ (heute IV. Gemeindebezirk) wird als einziger Tanz der Ländler genannt:

Wir sind die Treppe nun hinaufgestiegen,
 Was sagen Sie zu diesem Saal?
 Ist's nicht ein Ort, geschaffen zum Vergnügen?
 Und diese Lusters von Crystall?
 Die gutgewählte Musik – ach die Ländler!
 Nicht wahr, sie treffen tief das Herz?
 Hier treibt der kleine Herzen-Unterhändler,
 Gott Amor, seinen losen Scherz ...⁷³

69 Rudolf Flotzinger: Ländlerisch Tanzen...Anmerkungen zu einem noch zu schreibenden Kapitel österreichischer Kulturgeschichte. In: Österreichische Musikzeitschrift 29, Wien 1974, Heft 10, S. 464.

70 Reingard Witzmann: „Der Name des Tanzes muß nicht mit seiner [choreographischen] Gestalt übereinstimmen, er ist kein Garant, dass zu jeder Zeit ein und derselbe Tanz darunter verstanden wird.“ In: Der Ländler in Wien, S. 28.

71 Freundliche Mitteilung von Reingard Witzmann.

72 Reingard Witzmann: Der Ländler in Wien. S. 4: „Die Idee eines gemeinsamen Balles für alle Schichten der Bevölkerung verwirklichte Joseph II. 1776. Er begünstigte die öffentlichen Unterhaltungen und sah in ihnen ein Mittel, das zur Annäherung der Stände beitragen sollte.“

73 Joseph Richter: Die Eipeldauer Briefe, Zweiter Band, München 1918, S. 411.



Abb. 9: Zwei Nummern aus einer Kette „Oberoesterreichische Ländler für zwey Violinen und Bass“ des „Musikdirektors im k. k. grossen Redouten Saale in Wien“, Joseph Wilde (1778–1831). Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 14.977/c. In diesen zwei Nummern aus einer 12teiligen Kette entsteht der B-Teil durch Transposition des A-Teiles in die Dominante. Die damit erzwungene Reprise des A-Teiles führt zu einer harmonisch begründeten dreiteiligen Form, welche allerdings in diesem Notenbild nicht gekennzeichnet ist. Diesen Formverlauf hat „Musikdirektor Wilde“ wohl aus der Spieltradition der Land- und Wirtshausmusikanten übernommen.

Die Drucke sind Nachweise für die um 1800 beziehungsweise in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen Besetzungen und Vorlieben für bestimmte Instrumente. Zahlreiche Ländlerkompositionen liegen für Klavier und Solo-Gitarre vor, die damals üblichen Instrumente der privaten Musikpflege des Bürgertums. Auch für zwei Violinen wurden Ländler gedruckt und ebenso für die „Kernbesetzung der Wiener Tanzmusik des frühen 19. Jahrhunderts“⁷⁴, bestehend aus zwei Violinen und Bass. Diese Besetzungsform wurde aber auch zum spezifischen Instrumentaltypus der „Linzer Geiger“ erklärt.

Notenvorlagen für die Wiedergabe von Ländlern erwähnt schon 1784 die „Topographie von Wien“: es werden „Ländler oder Steyrische Tanz [...] auch aus Noten gespielt“.⁷⁵ Die Einführung des Ländlers in die Gesellschaftskreise des Adels und des Bürgertums hat mancher als überraschende Innovation empfunden. So schreibt eine herrschaftliche Köchin über ihr tänzerisches Erlebnis ins Tagebuch des Jahres 1789:

Das war heut eyne Comödi! Die Gräfin Wallerburg ist dazu gekommen, wie die Marie Louise mit der Maria Antonia den neuen Tanz probiert hat. Ländler heißt er und geht sofort in die Füß, ich hab ihn auch probiert, himmlisch!⁷⁶

Ein wesentlicher stilistischer Unterschied zwischen den Ländlern der gesellschaftlich anerkannten Tanzkomponisten und jenen der oft anonym gebliebenen Wiener „Tanzgeiger“ liegt im kompositorischen Negieren oder Beachten wienerischer Stilelemente. Die Mehrzahl der komponierten Werke besteht aus einer virtuos erfundenen und ländlerisch anmutenden Stimme für Solovioline mit Begleitung einer zweiten Geige und den harmonisch relevanten Grundtönen der Bassgeige.⁷⁷ Auch Joseph

⁷⁴ Rainer Ullreich: Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert. In: *Musicologica Austriaca* 21, Wien 2002, S. 160.

⁷⁵ Ignatz de Luca: *Topographie von Wien*, Wien 1784, S. 384. Vgl. auch: Reingard Witzmann: *Der Ländler in Wien*, Wien 1976, S. 72.

⁷⁶ Leomare Qualtinger (Hg.): *Aus dem Kochbuch der Anna Maria Stainer*, Wien 1789. Reprint Wien 1978, S. 8.

⁷⁷ Zu diesem Kerntrio trat bald als Füllung des Begleitakkordes eine dritte Violine oder Viola hinzu, wie es auch die Frühwerke

Lanner betitelt ausdrücklich eine seiner Ländlerkompositionen mit „Solo oder Gallanterie Ländler“. Diese Bezeichnung geht auf den „Galanten Stil“ des 18. Jahrhunderts zurück. In der Abkehr vom strengen und handwerklich gebundenen Satz des Spätbarocks entstand ein Kompositionsstil, der eine reich verzierte und ausdrucksvolle Melodik bevorzugte. „Galant“ in der Musik steht für leicht und beweglich, für zierlich und solistisch ornamentiert, dargestellt in kleinen Formen.⁷⁸

Abb. 10: Die Nummern 8 b bis 12 der Ländlerkette in D von Joseph Lanner, betitelt „Solo oder Gallanterie Ländler“, vor 1825. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 13.043/c, vermittelt durch Thomas Aigner.

von Joseph Lanner und Johann Strauß Vater bekunden. Vgl. Rainer Gstrein: Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert, Wien 2002, S. 161.

78 Wilhelm Seidel: Artikel „Galanter Stil“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 983–989. Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts haben zwei bedeutende Komponisten von „Wiener Tänzen“, nämlich Georg Bertl (1815–?) und Johann Schmutzer (1806–1873), einigen ihrer Werke das Kennwort „Galanterie“ mitgegeben. Auch im Repertoire des Musikdirektors Johann Girsas fanden sich Noten von sechs „Wiener und Galanterie Tänzen“ aus dem Jahr 1861. (Siehe: NÖ-Volksliedarchiv, Reihe D 151). Vgl. auch Thomas Aigner: Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 186, Nr. 47. In der Gesellschaft galt „galant“ als Begriff vornehmer, kultivierter Haltung und feiner Manieren. Die zweibändige Schrift über „Das galante Wien“ von Anton Groß-Hoffinger aus dem Jahr 1846 galt lange Zeit als Nachschlagwerk zur Sittengeschichte dieser Stadt.

Ein die geschichtliche Klärung erschwerendes Problem ist die Tatsache, dass das stilistische Wachsen der „Weana Tanz“ aus dem Ländler nur mit wenigen Beispielen dokumentiert werden kann. Die Entwicklungszüge zeigen sich nicht in einem kontinuierlich verlaufenden Prozess der Umwandlung, sondern im jeweils fertigen Produkt, gebunden an eine geschichtliche Phase des Werdens. Belege dazu fanden sich in historischen Dokumenten aus unterschiedlichen Quellen, in welchen die melodischen Eigenheiten der „Weana Tanz“ vorgeprägt erscheinen.

Zunächst ist der glaubwürdig dokumentierende Johann Schrammel (1850–1893) zu nennen. In seiner Anthologie „Alte oesterreichische Volksmelodien“ mit Tänzen aus den Jahren 1800 bis 1860 nennt er ausdrücklich ein ländlerisches Stück einen „Alten Wiener Tanz“ aus dem „Anfang des Jahrhunderts“. Quellenkritisch kann nicht mehr festgestellt werden, wie groß der Anteil der Schrammelschen Klavierbearbeitung an der typologisch überzeugenden zweistimmigen Führung der Melodie ist. Jedenfalls liegt mit diesem Stück ein formal reduzierter und stilistisch eindrucksvoller Tanz vor, der alle wesentlichen Eigenschaften der „Weana Tanz“ besitzt: das eintaktig deklamierte ländlerische Motiv, die Zweistimmigkeit mit Hauptstimme und Überschlag, den harmonischen Reichtum, das (noch bescheiden eingesetzte) Chroma und die interpretatorische Zweiteilung in „langsam“ und „bewegt“:

Alter Wiener Tanz.

Anfangs des Jahrhundert.

The musical score for "Alter Wiener Tanz" is presented in four systems. The first system is marked "Langsam." and "mf". The second system is marked "Mässig bewegt." and "p". The third and fourth systems are marked "1." and "2." respectively, indicating first and second endings. The score features a two-stemmed piano accompaniment with a main melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Abb. 11: „Alter Wiener Tanz“ aus dem „Anfang des Jahrhunderts“. Klaviersatz von Johann Schrammel in: Alte oesterreichische Volksmelodien aus der Zeit der Jahre 1800-1860, Wien 1888/89, Heft III, S. 2.

Zu diesem Tanz, der von Johann Schrammel ohne präzise Angabe dem „Anfang des Jahrhunderts“ zugeschrieben wurde, findet sich keine einzige Parallele in den bisher aufgefundenen zeitgenössischen Handschriften. Einen Sonderfall im Versuch, das Alter der typologisch eindeutig gestalteten „Weana Tanz“ zu bestimmen, bildet ein Notenkonvolut zweistimmig notierter Ländler aus dem Zillertal mit der Jahreszahl „1813“. Diese Noten existieren als Abschrift im „Tiroler Volksliedarchiv – Innsbruck“, geschrieben 1911 vom Schulmann, Musikdirektor und Liedsammler Josephus Weber (1878–1968) aus Schwaz.⁷⁹ Staunend stellt man fest, dass viele dieser Ländler nicht den Charakter des Tiroler Ländlers aufweisen,⁸⁰ sondern stilistische Kennzeichen des „Wiener Tanzes“ tragen, so als wären diese Stücke Abschriften aus dem Repertoire eines Wiener Musikers, verfertigt von musikalischen Tiroler Wanderhändlern:⁸¹



Abb. 12: Ländler für zwey Geigen, Nr. 3.

„Handschriftlich gefunden bei Maria Prantl, Eisenkramerin in Schwaz, Tirol.“

Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1813 und ist gezeichnet mit „M. W., Zell am Ziller. Kopiert am 4. April 1911 von Josephus Weber, Schwaz.“ Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck, Inv. Nr. 45y, 1.

Dieser „Ländler“ (aus dem Zillertal?!) entspricht einer um vieles später aufgezeichneten sechzehntaktigen Wiener Liedweise mit dem scherzhaften Text:

Mei Vota hat g'sagt, i soll die Menscha lass'n
und er kauft mir a Haus in der Linzerstraß'n.
I pfeif auf sei Haus und i pfeif auf sei Geld,
i geh liaber zu die Menscha, holarodiodiodio!⁸²

79 Leopold Schmidt: Josephus Weber. Nachruf. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 17, Wien 1968, S. 80.

80 Zur Stilistik des Ländlers in Tirol siehe: Walter Deutsch: Stilkundliche Anmerkungen zur Sammlung „Instrumentale Volksmusik aus Tirol“. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 36/37, Wien 1987/88, S. 142–156; Helmut Leisz: Geigenmusik aus Tirol. Boarische – Ländler – Polkas. Hg. v. Tiroler Volksliedwerk, Innsbruck 2001.

81 Joseph Richter berichtet 1804 in einem seiner „Eipeldauer Briefe“: „Da ist ein Tyroler, der mit Aepfel handelt, auf ein Tanzsaal kommen, und der hat sein grün Tyrolerhut voller Spennnadeln stecken gehabt...“

82 Rudolf Kemmeter: Aus der untern Lad. Wiener Volkslieder für Gesang, Gitarre und Harmonika, Wien o. J., Nr. 2.

Die instrumentale Fassung dieses Liedes wird im Ländler um einen doublierten zweiten Teil erweitert, der in der Spielpraxis entsprechend bewegter zu spielen ist als der liedhafte erste Teil. Das Thema findet sich in späteren Aufzeichnungen als „Fiaker-Gsangl“ in der Musikbeilage des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ vom 26. Februar 1900. Dieser „Tanz“ ist Teil einer publizierten Serie „Vergessene Wiener Volksmusik“. Die Redaktion des „Extrablattes“ erachtete es als ihre Pflicht, die „oft uralten und halbvergessenen Melodien, die 'Tanz', die 'Dudler', an denen sich unsre Großväter ergötzt haben, zu sammeln“.⁸³ Das Thema dieses Tanzes wurde auch als erster Teil der „Maurer Heurigen Tänze“ vom Ensemble „Anzinger und Tauschek“ um 1910 auf Schallplatte festgehalten.⁸⁴

Ein weiteres Beispiel aus dem Repertoire der Zillertaler Geiger bestätigt eindrucksvoll die Herkunft dieser Ländler aus der Wiener Musiktradition:

Abb. 13: Ländler für zwey Geigen, Nr. 5.

„Handschriftlich gefunden bei Maria Prantl, Eisenkammerin in Schwaz, Tirol.“ Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1813 und ist gezeichnet mit „M. W., Zell am Ziller.“

Kopiert am 1. April 1911 von Josephus Weber, Schwaz.“

Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck, Inv. Nr. 45y, 11.

Dieser Ländler in F entspricht in seinen ersten Takten nicht nur harmonisch einem bestimmten Typus der „Weana Tanz“, sondern es wird vorgeschrieben, dass die zwei Abschnitte in verschiedenen Zeitmaßen zu spielen sind: „langsam – schneller“. Diese Aufführungsprinzipien, die ein konstitutives

⁸³ Illustriertes Wiener Extrablatt, 5. Februar 1900, S. 3. Eduard Kremser veröffentlichte 1911 eine Variante dieses Tanzes in seinem ersten Band der „Wiener Lieder und Tänze“, S. 250.

⁸⁴ Schellackaufnahme der Firma Janus 5188a.

Merkmal der als Vorspielmusik verwendeten „Weana Tanz“ darstellen, sind in der Spielpraxis Tirols nicht nachgewiesen.⁸⁵

Auch die nächste Nummer (siehe Abb. 14) aus dieser Sammlung weist mit dem Aufzeichnungsjahr „1813“ historisch kaum glaubhafte Fortschreitungen auf, die zum Erscheinungsbild der späteren „Wiener Tänze“ zählen. Ist deshalb bei der Jahreszahl „1813“ ein Abschreibfehler durch den Kopisten zu vermuten? Die Thematik dieses Ländlers deutet auch ohne schriftliche Anweisung auf die Zweiteilung „langsam – schnell“ hin. Der erste Teil wird mit einer Modulation zu einer 16-taktigen Periode erweitert, die sich dem nachfolgenden zweiten Teil harmonisch öffnet. Die Klangbrechungen



Abb. 14: Ländler für zwey Geigen, Nr. 5.

„Handschriftlich gefunden bei Maria Prantl, Eisenkramerin in Schwaz, Tirol.“

Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1813 und ist gezeichnet mit „M. W., Zell am Ziller.“

Kopiert am 1. April 1911 von Josephus Weber, Schwaz.“

Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck, Inv. Nr. 45y, 11.

85 Vgl. Manfred Schneider: Tyrolienne 3. Tiroler Tänze aus historischer Überlieferung. CD des Instituts für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 2003. Für die Überlassung der Kopien aus der „Sammlung Josephus Weber“ danken die Autoren Frau Mag. Gerti Heintschel vom Tiroler Volksliedarchiv in Innsbruck.

werden synkopisch artikuliert, und der mit Fermaten gedehnte Auftakt zum ländlerischen zweiten Teil sowie die dreitaktige „Cadenz“ sind Stilelemente, die den künstlerisch gestalteten „Wiener Tänzen“ entsprechen.

Ein wesentlicher Unterschied dieser wienerisch gestalteten Ländler aus dem Zillertal gegenüber den traditionellen Zillertaler Ländlern ist unter anderem die mehrstimmige Führung der beiden Geigen: für das „Wienerische“ gilt die Überschlagszweistimmigkeit, wobei die zweite Geige über der ersten Geige die Melodie meist im Terzabstand mitvollzieht; in Tirol wird der Ländler traditionsgemäß in einer Zweistimmigkeit mit begleitender Unterstimme realisiert.⁸⁶ Beide Arten der Zweistimmigkeit bewirken völlig unterschiedliche Klangspektren, die aus Gründen fehlender Fachbegriffe sich nur im Hören erschließen.



Abb. 15: „Tyroler Ländler“ aus Stumm im Zillertal, 1833.
In: Zillertaler Musikanten – eine volksmusikalische Dokumentation von Karl Horak.
München – Innsbruck 1988, S. 113.

Es erhebt sich die Frage, ob die stilistische Übereinstimmung der Ländler aus dem Repertoire von Zillertaler Musikanten des Jahres 1813 mit Wiener Ländlern und „Wiener Tänzen“ möglicherweise mit der Wanderschaft der Tiroler Teppich- und Steinöhländler zusammenhängen könnte. Die frühe Existenz von eindeutig wienerischen Weisen im Spielgut der Zillertaler Musikanten mag wohl nur auf Abschriften oder Nachschriften des Gehörten beruhen. 1796 heißt es: Einige der Händler gingen „in das H[eilige]. R[ömische]. Reich, die anderen aber nahmen ihren Weg auf dem Inn in die österreichischen Provinzen hinab“.⁸⁷ Dass sie auch in Wien ihren Handel betrieben, bezeugen manche Lieder, die in Komödien und Possen mit Kaufrufliedern des „Tandelmarktes“ aufgenommen und später in neuen Fassungen auf Flugblättern verbreitet wurden:

Lied wie ein Tyroller seine Waren ausschreyet:

Kauf nur, wer kauffn will,
Ich hab Waaren viel,
Geb sie ums halbe Geld,
Wenn es gefällt.⁸⁸



Abb. 16: „Tiroler Teppichkrämer“ von Christian Brand (1722–1795).
In: „Kaufruf von Wien“.
Zeichnungen nach dem gemeinen Volke besonders der Kaufrufe in Wien.
Nach dem Leben gezeichnet von C. Brand, Professor der bildenden Künste, Wien 1775/76.

⁸⁶ Vgl. Helmut Leisz: Geigenmusik in Tirol, Innsbruck 2001.

⁸⁷ Joseph Rohrer: Uiber die Tiroler. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Volkskunde, Wien 1796, S. 39.

⁸⁸ Zitiert in: Leopold Schmidt: Das Volkslied im alten Wien, Wien 1947, S. 65; vgl.: Karl M. Klier: Wiener Kaufrufe. In: Österreichische Musikzeitschrift 18, Wien 1963, Heft 2, S. 56–68; Walter Deutsch: Ein „Wienerischer Tändlmarkt“ von 1803 und seine Vorbilder im Wien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 14, Wien 1965, S. 30–48. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen in den Wiener Verlagen Mathias Moßbeck und Carl Fritz Flugblattlieder über die Gestalt einer „Tiroler Teppichhändlerin“.



Die Tiroler Teppichhändlerin.

1.

Vom Ti - ro - ler - landl aus'n Bil - ler - thal kumm i
 her und griffaß eng siabe Wiener all; denn i dent d's seids als wia bei
 mir dahoam, z'weg'n mein glatten Reden mir net gram. Denn nur
 von der Brust, wia mir die siab' Natur's Medhaus geben hat so trag i
 engs da vor, b'runt theiß von mir ein
 habt's liebe Leut' in mi a wengel gern saubern Jodler hör'n.

Abb. 17: „Die Tiroler Teppichhändlerin“
(100 Jahre nach Chr. Brand).

Liedflugblatt aus der Druckerei C. Fritz, Wien um
1870.

Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes,
Sammlung Georg Kotek, o. Nr.⁸⁹

Ein weiteres frühes Zeugnis über reisende Tiroler hat Heinrich Heine (1797–1856) in seinem Bericht über einen „Tiroler Abend in London anno 1828“ hinterlassen:

89 Vgl. Gertraud Pressler: Rezension über: Helmut Brenner: Gehundsteh Herzsoveh. Erzherzog-Johann-Liedtraditionen. In: Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft (= Musicologica Austriaca 17), Wien 1998, S. 218–226. Im Besonderen siehe S. 223–225: „Der Tiroler Teppichhändler war in Wien seit langem eine bekannte Straßenfigur und wurde im Zuge der Tirol-Schwärmerei, die nicht unwesentlich auf die Ereignisse von 1809 zurückzuführen war, auch als Figur auf die Bühne gebracht.“ Eine formal weit ausladende Variante eines Liedes auf „Die Teppich-Händlerin“ brachte das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ in der Ausgabe vom 17. September 1900 auf S. 2. Die hier veröffentlichte instrumentale Fassung dieses Liedes weist einen Mittelteil auf, der dem sogenannten „Erzherzog Johann-Jodler“ entspricht.

Diese bunten Deckenverkäufer, diese munteren Tiroler Buam, die wir in ihrem Nationalkostüm herumwandern sehen, lassen gerne ein Späßchen mit sich treiben, aber du musst ihnen auch etwas abkaufen.⁹⁰

Von den Tiroler Wanderhändlern werden in Liedern vor allem die „Tiroler Teppichhändlerin“ und der „Tiroler Ölträger“ besungen.⁹¹ Während die Teppichhändlerin nur mehr durch historische Lieddrucke bekannt ist, lebt im Repertoire der Wiener Natursänger bis zum heutigen Tag ein Ölträgerlied, das im Laufe der mündlichen Überlieferung mit einer anderen Gestalt der Wanderhändler, dem „welschen Lemonimann“, verknüpft wurde. Dieser erhielt im Volksgesang sein eigenes Lied, das noch in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts auch im Waldviertel gesungen wurde:

I bin der Lemonimänn ausn Tirol,
kafts ma Lemoni å, Weinberl, Zibebn ...⁹²

Die Wiener Fassung des Lemonimanns, der heilendes Öl und Kräuter anbietet, wurde 1977 mit Trude Mally (geb. 1928) und Karl Nagl (1922–1994) auf Tonträger dokumentiert.⁹³

♩ = 96

I bin da Le-mo-nimã(nn), kumm aus Ti-rol.

Håb ål-lerhånd Kreitlen dâ unda quats Ö(l).

's Ö(e) is fia d'Menschaquat, wann's as wo beis-sn tuat.

Beißt's as grad wo da wö', quat is mei Ö(l).

Hul-lo da-ri du-li-o hul-lo hodarei hodaro,

hul-lo da-ri du-li-o, hålts oda hålts net.

Abb. 18: „I bin da Lemonimã(nn), kumm aus Tirol“. Gesungen von Trude Mally und Karl Nagl auf der CD „A Stückerl Alt-Wien“. Produktion Johnny Parth, Basilisk Records DOCD-4005. Transkription: Walter Deutsch.

90 Zitiert in: Wilfried Feldhütter: Lieder, Land und Leute. Musi, Tanz und Gsang in den bairisch-österreichischen Bergen, München 1980, S. 147.

91 Eine besonders schöne Form eines Teppichhändlerliedes aus Tirol veröffentlichte 1839 der bayerische Historienmaler Ulrich Halbreiter (1812–1877) in seiner Sammlung „Auserlesene Gebirgslieder“ (II. Heft, Blatt 7):

„Vom Tyrol bin i' aussa, kauft's Teppich ihre Leut',
und i woas ja ganz g'wieß, dass der Kauf enk net reut...“

92 Karl M. Klier: Wiener Kaufrufe. In: Österreichische Musikzeitschrift 18, Wien 1963, Heft 2, S. 64.

93 Vgl. Gerlinde Haid: Vom Land in die Stadt. Volkslieder als sozialhistorische Quellen. In: Olaf Bockhorn, Günter Dimt und Edith Hörandner (Hg.): Urbane Welten, Wien 1999, S. 233; Gertraud Schaller-Pressler: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschner (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 18.

Alle bisher vorgestellten Notenbeispiele belegen, dass es nicht möglich ist, aus den verfügbaren Materialien einen ungebrochenen Entwicklungszug vom Ländler zu den „Weana Tanz“ zu belegen. Die einzelnen Fassungen treten als fertige Formen aus der Anonymität des geschichtlichen Werdens in die nachlesbare Welt der Notenschrift. Ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts sind dies die chromatisch bereicherten und in achttaktigen Phrasen gestalteten Ländler sowie die zweiteilig, durch unterschiedliche Tempi geformten Tänze. Die Quellen, aus denen die hier genannten Musikstücke stammen, reichen von Wien bis nach Tirol. Sie sollen die Entstehungsgeschichte der „Weana Tanz“ mit ihren spezifischen Merkmalen aus dem Ländler begründen und möglichst zweifelsfrei dokumentieren.

Linzer Tänze und Linzer Geiger

„Linz“ wurde von 1780 bis etwa 1850 in Wien zu einem mehrfach verwendeten Begriff für unterschiedliche kulturelle Inhalte und Formen. Bewundernd sprach und schrieb man von der „schönen Linzerin“ und deren „Goldhaube“.⁹⁴ Es war dies nicht bloß eine Angelegenheit einer literarischen Mode.⁹⁵ Das Wort von der „schönen Linzerin“ hat sich lange gehalten und deren goldener Kopfschmuck wurde schon sehr früh von den Chronisten beobachtet, so auch vom deutschen Komponisten und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt [1752–1814], der Wien besuchte und am 21. Dezember 1808 in einem Brief vermerkte:

Das Theater [in der Leopoldstadt] war übrigens sehr hübsch und recht ansehnlich, auch ziemlich angefüllt von Menschen aus allen Ständen, die Galerie vorzüglich mit recht hübschen Mädchen in Linzer Hauben, die sich unter den reichen, schweren goldstoffenen Hauben, die fast alle dienenden Mädchen hier tragen, ganz besonders in der Form unterscheiden.⁹⁶

Ebenso blieb die „Linzer Torte“ als „Krone der Linzer Kochkunst“ ein viel gelobtes und bekömmliches Symbol der Stadt.⁹⁷ Geschichts- und Geschichtschreiber in Wien haben den Stadtnamen „Linz“ zum Synonym für eine spezielle Ländlermusik und Ländlerinterpretation erhoben. Mit den Begriffen „Linzer Tänze“ und „Linzer Geiger“ wurde in eigenen Abhandlungen eine Historie konstruiert, in welchem diese Schlagwörter eine legendäre Bedeutung für die Entwicklung und Ausformung der „Weana Tanz“ und des „Wiener Walzers“ erhielten. Alle bisher veröffentlichten Untersuchungen und Beiträge dieser Art orientieren sich an den Arbeiten des Volksmusikforschers Karl Magnus Klier (1892–1966) und an seiner grundlegenden Abhandlung zu „Linzer Geiger und Linzer Tanz im 19. Jahrhundert“ des Jahres 1956:

94 Franz Lipp: Linz und die Österreichische Volkskultur. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1955, S. 363–372.

95 Auch Joseph Richter schrieb 1794 im 13. Heft seiner „Eipeldauer Briefe“: „Vor Zeiten solln d' Linzermadl wegen ihrer Schönheit weit und breit berühmt gwesen seyn; aber weil gar z' viel gnädige Herrn dort durchgreist sind, so ist, seit ein dreyßig Jahrl her, 's schöne Blut dort fast ganz ausganga“. Zitiert in: Gustav Gugitz, Die schöne Linzerin, Linz 1929, S. 27.

96 Johann Friedrich Reichardt: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten I, Amsterdam 1810, S. 247 f.

97 Franz Lipp: Linz und die Österreichische Volkskultur. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1955, S. 388. „Die Linzer Torte hatte sich am Anfang des 19. Jahrhunderts tatsächlich schon solchen Ruf erworben, dass sie seither nach allen Gegenden des Landes und selbst ins Ausland versendet wird. [...] Die Linzer Torte wurde ein beliebtes Andenken an die Stadt ihrer Herkunft und blieb es bis heute“. Hans Commenda: Volkskunde der Stadt Linz an der Donau II, Linz 1959, S. 66.

„Linzer-Geiger“ waren ursprünglich Volksmusiker aus der Stadt Linz, die donauabwärts auf Flößen und Trauern⁹⁸ nach Wien kamen. Sie spielten in Dreiergruppen: zwei Violinen und Baß, dem sogenannten „Linzer Baß“. Die Melodien wurden von bodenständigen Musikern übernommen, die nun auch als „Linzer-Geiger“ auftraten. [...] „Linzer-Tanz“ waren ursprünglich Ländler aus Oberösterreich, die von den „Linzer-Geigern“ in virtuoser Manier gespielt und nach Wien verpflanzt wurden. Hier wandelte sich mit der Zeit die Bezeichnung zu einem Gattungsbegriff.⁹⁹

Schon 1950 beschreibt der Musikwissenschaftler Othmar Wessely in seinem umfassenden Beitrag „Linz und die Musik“ die „Linzer Quartette“ als Volksmusikensembles,

von denen eine größere Anzahl nach Wien abwanderte und dort in bürgerlichen Gasthäusern auftrat. Als Vermittler des oberösterreichischen Ländlers kommt ihnen in der Geschichte des Wiener Walzers ein wichtiger Platz zu.¹⁰⁰

Auch für den Linzer Volkskundler und Tanzforscher Hans Commenda waren die „Linzer Geiger“

Vermittler einer eigenen Gattung von Volksmusik, der „Linzer Tanz“. [...] Solche auf den oberösterreichischen Ländlern aufbauende Weisen waren in den Jahren 1820 bis 1880, also durch zwei Menschenalter, in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien große Mode.¹⁰¹

Und der Welser Musiker und Sammler Wolfram Tuschner schreibt,

dass die „Linzer Tänze“ eindeutige Abkömmlinge des oberösterreichischen Ländlers sind und etwa ab 1800 bis nach der Jahrhundertwende [1900] förmlich als ein klingendes Markenzeichen der sogenannten „Linzer Geiger“ gegolten haben. Als solche bezeichneten sich damals alle instrumentalen Volksmusikensembles Wiens, und schließlich wurden auch ihre Kapellmeister als „Linzer Geiger“ tituiert, selbst wenn sie Einheimische waren. [...] Das Figurenspiel des klassischen [oberösterreichischen] Ländlerntanzes ist, wie sich aus Schrammels Bericht deuten läßt, in Wien kaum gepflegt worden und die Ländler waren über die Zwischenstufe der Linzer Tänze eilenden Weges, den Tanzcharakter abzulegen und zu „Kabinetstückeln“ und „Spezialitäten“ für den sitzenden und trinkenden Gast zu werden. Als „Harbe Tanz“ haben sie Herz und Seele unzähliger Wiener gerührt.¹⁰²

Es genügte allein der Begriff „Linzer Tänze“, dass Historiker, Volkskundler und Musiker bis heute ohne konkrete Nachweise die „Linzer Tänze“ aus der Spieltradition der oberösterreichischen „Landlageiger“ erklären, welche „donauabwärts auf Flößen und Trauern nach Wien“ gekommen sein sollen¹⁰³ und ihre „aus der Provinz stammende Ländlermusik in Wien populär“ gemacht hätten.¹⁰⁴

98 Trauner = ein flaches Schiff für die Transporte auf der Traun/Oberösterreich.

99 Karl M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert, Linz 1956, S. 9. Die Bassgeige wird hier als „Linzer Bass“ bezeichnet und später als „Bassettl“ beschrieben. Diese kleinere Bauweise eines Kontrabasses oder größere Form eines Violoncellos gehörte im 17. und 18. Jahrhundert zur instrumentalen Ausstattung aller Streicherensembles in Mitteleuropa, und seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist das Bassettl bei Volksmusikgruppen besonders in süddeutschen-österreichischen Landschaften nachweisbar. (Vgl. Birsak, Gambe – Cello – Kontrabass, S. 43–48). In Wien beschreibt der satirische Chronist Joseph Richter 1808 in seinem „Zweiten Brief“ des „Fünften Heftes“ seiner „Eipeldauerbriefe“ den Auftritt eines „Bassetlgeigers“, der „sein Sach so masterlich gmacht hat, daß man z' Wien nicht bald was Bessers auf den Instrument ghört hat“.

100 Othmar Wessely: Linz und die Musik. Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1950, Linz 1951, S. 147.

101 Hans Commenda: Volkskunde der Stadt Linz an der Donau II, Linz 1959, S. 218 f.

102 Wolfram Tuschner: Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg bei Kefermarkt, Wels 1992, S. 9 und 13.

103 Karl M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1956, Linz 1956, S. 5 und 9. In der Geschichte der „Schiffahrt und Flößerei im Raume der oberen Donau“ von Ernst Neweklowsky (3. Band, Linz 1964) werden im Kapitel „Reisen auf dem Wasser“ in den darin zitierten Reisebeschreibungen mit den „Ordinarischiffen“ von Regensburg über Linz nach Wien weder „Linzer Geiger“ noch andere oberösterreichische Musikanten erwähnt.

104 Rainer Gstrein: Landlageiger und Wiener Walzer. In: Doris Stockmann und Jens Hendrik Koudal (Hg.): Historical Studies on Folk and Traditional Music, Copenhagen 1997, S. 86.

Diese beharrlich wiederholte Deutung führte zu einer sich ständig anreichernden Legendenbildung, in welcher ohne jegliche Belege die „Linzer Geiger“ als Musiker aus Oberösterreich und die „Linzer Tänze“ als eigene oberösterreichische musikalische Kategorie bezeichnet werden. Diese Geschichtsschreibung berücksichtigt weder die Ländlerkultur in Wien, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch weit vor der „Erfindung“ des Gattungsnamens „Linzer Tänze“ in Adel und Bürgertum sowie in den Vorstädten Wiens einen hohen Stellenwert hatte,¹⁰⁵ und sie übersieht, dass alle Ländlerformen der benachbarten Landschaften – Niederösterreich, Oberösterreich und Steiermark – entstehungsgeschichtlich bemerkenswerte Vorbereiter, Begleiter und stilistische Vorbilder der entstehenden „Wiener Tänze“ waren.

Bei Johann Schrammel steht der Begriff „Linzer Geiger“ als Name für das instrumentale Trio „zwei Violinen und Bassgeige“:

In den 20er Jahren waren in Wien kleine Musik-Capellen, meist 2 Personen, Zither und Violine, auch 2 Violinen und Bassgeige, sogenannte Linzergeiger.¹⁰⁶ Diese Linzergeiger producirten sich Abends in kleinen Wirthshäusern.¹⁰⁷

Schrammel erwähnt dabei nicht die „Linzer Tanz“, die von den späteren Chronisten zur wichtigsten Gattung für die Entwicklung der „Wiener Tänze“ hochstilisiert wurden.¹⁰⁸ Allein der viel gerühmte Wiener Chormeister und Liedsammler Eduard Kremser (1883–1914) hatte zu diesem Thema gegenüber den anderen Autoren eine abweichende Sichtweise:

In den Schänken am Donauufer kehrten die Linzer Schifflleute ein. Die dort spielenden Musikanten eigneten sich, um ihrem Publikum zu Dank zu spielen, die Weise des oberösterreichischen Ländlers an. Sie wurden aus diesem Grunde die „Linzer Geiger“ genannt.¹⁰⁹

Kremser meint mit den „dort spielenden Musikanten“ offenbar in Wien ansässige Geiger. Es ist anzunehmen, dass sich in der Residenzstadt und in den umgebenden Vororten nicht nur erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts Landmusikanten aus Niederösterreich, aus der Steiermark und eben auch aus Oberösterreich niedergelassen hatten. Die meisten von ihnen pflegten das von ihnen beherrschte Spiel des traditionellen Ländlers. Den Nachweis dazu liefern die zahllosen Musikanten-Handschriften in den Volksliedarchiven in Linz, Graz und St. Pölten. Außerdem hatte das Ländlermusizieren in Wien bis weit ins 20. Jahrhundert eine eigene Tradition, bezeugt durch Handschriften und durch frühe Tonaufnahmen auf kommerziellen Schallplatten.

105 Reingard Witzmann: Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses, Wien 1975; vgl. die Verzeichnisse der Wiener Musikverlage von Alexander Weinmann.

106 Ein offensichtlicher Druckfehler in Schrammels Text – „Linzergeige“ statt „Linzergeiger“ – führte bei den Geschichtsschreibern zu eigenartigen Folgerungen. Vgl. Wolfram Tuschner: Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg/Kefermarkt, Wels 1992, S. 10.

107 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (Aus der Zeit der Jahre 1800–1860), Wien 1888/1889, S. 3.

108 Zum Beispiel: „Aus den ‚Linzer Tänzen‘ wurden, harmonisch und chromatisch angereichert, die ‚Weana Tanz‘.“ In: Susanne Schedtler und Herbert Zotti: Zu Geschichte und Entwicklung des Wienerliedes. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz, Wien 2004, S. 18. Auch der Dirigent, Komponist und Musikforscher Max Schönherr (1903–1984) übernahm in seinem Buch „Das Jahrhundert des Walzers, 1. Band“ die bisher kolportierte Meinung: „Gerade diese Komposition [Johann Strauß Vater: Kettenbrücke-Walzer] zeigt, wie sich Strauß langsam von dem nur „Im-Dreivierteltakt-Musizieren“ im Stile der Deutschen Tänze, des Ländlers (durch den direkten Einfluß der „Linzer Geiger“), der italienischen Opernmusik und der volkstümlichen Singspielmelodien (Wenzel Müller, Joseph Drechsler), loslöste und die wienerische Walzermelodie erfand und formte, die seine Söhne zur Vollendung brachten.“ In: Max Schönherr und Karl Reinöhl: Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis (= Das Jahrhundert des Walzers, I. Band), Wien 1954, S. 19.

109 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 6. Vgl. auch Gertraud Schaller-Pressler: „Mit die Wienerlieder ist es ein G'frett“. Zur Entstehung der berühmten Kremser Alben. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 83–104.

Das von Johann Schrammel erwähnte Streichtrio ist ja nicht allein den „Linzer Geigern“ zuzurechnen. Das Spiel im Triosatz mit zwei gleichberechtigten Oberstimmen und einer bewegten Bassstimme ist im Umland von Wien genau so wie im Umland von Linz und Graz nachzuweisen. Im mitteleuropäischen Raum kennt man das Streichtrio seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Es ist sowohl in der Musizierpraxis des Adels, des Bürgertums und seit dem 19. Jahrhundert bei dörflichen Musikanten in Oberösterreich, Niederösterreich, Salzburg, Steiermark, Tirol und Kärnten belegt.¹¹⁰ In dieser Besetzung erscheinen übrigens auch viele der frühen Tänze von Joseph Lanner und Johann Strauß Vater. Manchmal liegen solche Arrangements auch um eine dritte Violine erweitert vor. Wenn die erste und zweite Violine parallel geführt werden, so übernimmt die typische Akkordbegleitung die dritte Violine.¹¹¹ Wieso aber das Streichtrio (zwei Violinen und Bassgeige) die Bezeichnung „Linzer Geiger“ erhielt, lässt sich nicht schlüssig nachweisen, auch wenn in der Spieltradition der oberösterreichischen „Landlageiger“ ein derartiges Trio vorherrschte. Aber unter den mehreren tausend Niederschriften achttaktiger Ländlermelodien im Archiv des Oberösterreichischen Volksliedwerkes in Linz findet sich kein einziger „Linzertanz“, wohl aber „Ländler“ in tausendfältigen melodischen Gestalten.¹¹² Die Linzer Gesellschaft tanzte nicht nach „Linzer Tänzen“ sondern nach den Weisen der oberösterreichischen „Landla“ im eigens dafür gebauten „Ländlersaal“. Dieser wurde 1773 im Linzer „Ballhaus“ neben dem feudalen „Redoutensaal“ errichtet.¹¹³ Auch diese Fakten mögen ein Indiz dafür sein, dass „Linzer Tanz“ eine von der Mode abhängige Bezeichnung ist, die von Wiener Musikern manchen ihrer Ländlerkompositionen gegeben wurde. Gehören doch die in Handschriften und Drucken verfügbaren „Linzer Tänze“ stilistisch mit ihren melodischen Konturen und rhythmischen Abwandlungen entweder dem Typus des „Steyrischen“ oder dem Typus des oberösterreichischen „Ländlers“ an. Viele als „Linzer Tänze“ bezeichnete Stücke sind aber in ihrer Charakteristik entweder „Wiener Ländler“ oder unverwechselbare „Weana Tanz“.



Abb. 19a: „Linzer“ um 1822 (Typus „Steirer“). Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Nr. 32/4. Vgl. K. M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert, Linz 1956, S. 16.

110 Helga Thiel: „Zwei Geigen und ein Baß charakterisieren nicht nur die ‚Linzer Geiger‘, sondern dieses Terzett bildete im gesamten mitteleuropäischen Raum die Grundlage der volkstümlichen Geigenmusik“. In: Quellen und Nachrichten zur volkstümlichen Geigenmusik in Österreich. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid: Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 112; vergleiche die Triobesetzung mit zwei Geigen und Bassettl oder Bassgeige im tirolischen Zillertal, zusätzlich mit Harfe als Begleitinstrument. In: Karl Horak: Die Geige in der Tiroler Volksmusik. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift, Innsbruck 1974, Heft 14, S. 1441–1450; vergleiche „Triobesetzungen mit Bassettl aus vier Jahrhunderten“. In: Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler. Volksmusik in Oberösterreich (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998, S. 102. Dazu die Schriften von Rainer Gstrein: Tanz- und Tanzmusiknachrichten in Reiseberichten über Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang Suppan (Hg.): Musik und Tourismus (Musikethnologische Sammelbände 12), Tutzing 1991, S. 127–138; Tanzmusik-Ensembles in Österreich im 19. Jahrhundert. In: Marianne Bröcker (Hg.): Tanz und Tanzmusik in Überlieferung und Gegenwart (= Schriften der Universitätsbibliothek Bamberg 9), Bamberg 1992, S. 419–428; Rainer Ullreich: Traditionen und Besetzungsfragen in der Tanzmusik des Wiener Biedermeier. In: Barbara Boisits und Klaus Hubmann (Hg.): Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis V), Wien 2004, S. 205–218.

111 Franz Eibner: Geigenmusik in Wien. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 159.

112 Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8, Volksmusik in Oberösterreich), Wien 1998.

113 Hans Commenda: Volkskunde der Stadt Linz an der Donau II, Linz 1959, S. 226.



Abb. 19b: Nummer 3 aus „Linzer Tänze“ um 1870 (Typus „Ländler“). Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D 249/3.

Vgl. K. M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert, Linz 1956, S. 29.

Mit der Transposition in die Dominante (ex G) wird bei diesem „Linzer“ ein Formprinzip verwirklicht, das konstitutiv dem „Steirer“ oder „Steyrischen“ traditionell angemessen ist. Mit der Transposition entsteht eine harmonisch bedingte Dreiteiligkeit, die mit der Reprise in der Grundtonart ihren Abschluss findet. Ein weiteres Formprinzip ist die achttaktige Periode, in welcher sich das Thema in einem Viertakter manifestiert, der als „Vordersatz“ das melodische Entfalten mit einem Halbschluss beendet, um mit einem meist gleich lautenden „Nachsatz“ und einem Ganzschluss die Periode zu vollenden. Der „Steirer“ ist die Hauptform der Ländler in der Steiermark und in Niederösterreich. Melodisch zeichnet er sich durch reiche Diminuierung der klangbrechenden Hauptstufen aus.

In dieser Nummer aus einer Folge von anonymen „Linzer Tänzen“ ist das melodische Geschehen in eine Zweiteiligkeit gefasst, in welcher der erste Teil als durchkomponierter Achttakter und der zweite Teil als Periode gestaltet ist. Zugleich ist der erste Teil dem oberösterreichischen Ländler-Typ und der zweite Teil dem „Steirischen“ gemäß. Das Kennzeichen des Ländlers innerhalb einer Halbphrase sind zwei Takte mit zwei Vierteln auf gleicher Tonhöhe.¹¹⁴



Abb. 19c: Ein „Linzer“ aus der 2. Serie von Johann Schmutzer, um 1860 (Typus „Weana Tanz“).

Archiv des Wiener Volksliedwerkes, Nachlass Hans Schrammel-Sohn.



¹¹⁴ Volker Derschmidt: Der Ländler. In: Wolfram Tuschner, Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg, Kefermarkt, Wels 1992, S. 49–61.

Johann Schmutzers individuell geformte „Linzer“ gibt es auch als „Galanterie Tänze“ (vgl. Abb. 150). Das heißt, dass die Bezeichnung „Linzer“ eine willkürliche ist, denn die melodische Führung weicht erheblich von jener der traditionellen Ländler ab. Auch fehlen die melodisch-rhythmischen Motive, die dem oberösterreichischen Ländler zu Eigen sind. Es ist also eine Komposition von besonderem Eigenwert: Die Melodie des ersten Teiles bewegt sich innerhalb des durchkomponierten Achttakters in drei Oktaven. Das Moll der ersten vier Takte wendet sich zum Dur und setzt im zweiten Teil mit der Anweisung „pizzicato“ eine doppelgriffig zu spielende Weise fort, die gegenüber dem „langsam“ des ersten Teiles bewegter zu spielen ist. Diese akkordische Ausführung eines ländlerischen Achttakters ist in den Handschriften der Tanzgeiger sehr selten zu finden.

Von historischer Bedeutung sind die „Linzer Tänze“ des damals äußerst erfolgreich wirkenden Geigers und Kapellmeisters Michael Pamer. Schon 1814 hat er in der Anthologie „Choix de Danses Caracteristiques de Diverses Nations de L' Europe“ eine sechsteilige Kette von „Linzer Tänzen in A“ veröffentlicht. Die sechs Nummern dieser Sammlung sind das früheste im Druck erschienene Zeugnis der schwer fassbaren Gattung „Linzer Tänze“:

The image displays six staves of musical notation, numbered 1 through 6. Each staff represents a different 'Linzer' dance. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff (No. 1) is marked 'pizzicato' and 'langsam'. The subsequent staves show the continuation of the melody and accompaniment for each dance.

Abb. 20: Die Incipits der sechs „Linzer“ von Michael Pamer, 1814. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 12.526/c.

Mit einer bordunierenden Einleitung folgt Pamer der in allen Ländlerlandschaften bekannten älteren Art einen Ländler einzuleiten und zum nächsten überzuleiten. Der mit einem alterierten Vorschlag akzentuierte Quintton ermöglicht jegliche tonale Fortsetzung. Die individuell geprägten Melodien beinhalten sowohl die dem „Steirer“ wesentlich zugeschriebenen klangbrechenden Achtelbewegungen als auch in manchen Fällen den für den oberösterreichischen „Ländler“ signifikanten „Ländler-Kenntakt“ mit seinen auf gleicher Höhe wiederholten Tönen auf dem zweiten und dritten Viertel eines Taktes.¹¹⁵ In dieser stilistischen Mischung ist auch das „Walzerische“ mit der Nr. 2 vertreten. Kühne, weit ausgreifende Intervallsprünge rücken die Komposition in einen völlig anderen Gattungsbereich. Welche künstlerischen und interpretatorischen Ursachen haben Pamer bewogen, seine individuell gestalteten Ländler mit „Linzer“ zu bezeichnen?

Bedeutsam an diesem Werk ist das Erscheinungsdatum 1814. Das heißt, dass die Geschichtsschreibung, wonach die „Linzer Geiger“ um 1820 den Ländler und die „Linzer Tänze“ nach Wien gebracht hätten, eindeutig Erfindung und fantasievoll ausgeschmückte Legende ist.

Eine besondere Beachtung fanden Pamers „Neueste Linzer Tänze für das Piano-Forte“ des Jahres 1821. Sie werden in der Literatur an maßgeblicher Stelle mehrfach zitiert und irrtümlich für die Gattung als beispielgebend genannt:¹¹⁶

Abb. 21: Die Klavierausgabe der „Neuesten Linzer Tänze“ von Michael Pamer. Erschienen 1821 bei Cappi und Diabelli, Nr. 884.

115 Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998, S. 32 ff.

116 Karl M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert. In: Historisches Jahrbuch des Stadt Linz 1956, Linz 1956, S. 5, 12, 13; Christina Beatrix Schönmayr: Die Linzer Geiger. Oberösterreichische Ländlergeiger in Wien, Diplomarbeit am Institut für Musikgeschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1997, S. 11; Ernst Weber: Schene Liada – Harbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 165 f.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Nº 2.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Nº 3.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Andante.

Nº 4.

Ninth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Tenth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Eleventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Nº 5.

Twelfth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

The first system consists of three staves. The top staff is a violin part with a dynamic marking of *v. sl.* (vibrato slurs). The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music is in 2/4 time and G major.

No 6.

The second system is for piece No. 6. It consists of two staves. The top staff is a violin part with a dynamic marking of *p* (piano) and several trill markings (*tr*). The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *f* (forte).

The second system of piece No. 6 continues with two staves. The violin part has trill markings (*tr*) and the piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

The third system of piece No. 6 consists of two staves. The violin part has trill markings (*tr*) and the piano part has a dynamic marking of *f* (forte). The system concludes with a double bar line.

No 7.

The fourth system is for piece No. 7. It consists of two staves. The top staff is a violin part with a dynamic marking of *p* (piano) and trill markings (*tr*). The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *f* (forte).

The second system of piece No. 7 consists of two staves. The violin part has trill markings (*tr*) and the piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

The third system of piece No. 7 consists of two staves. The violin part has trill markings (*tr*) and the piano part has a dynamic marking of *f* (forte). The system concludes with a double bar line.

No 8.

The fifth system is for piece No. 8. It consists of two staves. The top staff is a violin part with a dynamic marking of *p* (piano) and trill markings (*tr*). The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *f* (forte).

The second system of piece No. 8 consists of two staves. The violin part has trill markings (*tr*) and the piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

No. 9.

Musical notation for the second system, labeled "No. 9.", featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

No. 10.

Musical notation for the fifth system, labeled "No. 10.", featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the seventh system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

No. 11.

Musical notation for the eighth system, labeled "No. 11.", featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the ninth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the tenth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the eleventh system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Michael Pamers Komposition ist eine zwölfteilige Tanzkette in G, deren melodische Gestaltung sich als eine individuelle Umformung der stilistischen Vorgaben aus dem „Steirer“¹¹⁷ und dem oberösterreichischen „Ländler“ darstellt.¹¹⁸ Es ist ein eigenwilliges Werk, an welchem der freie Umgang mit dem traditionellen Ländler ablesbar ist, geprägt von der Musikalität des Wiener Musikers Michael Pamer.

Die erste Nummer, bezeichnet als „Eingang oder sogenannter Tusch“, ist im „andante“ zu spielen, die wörtliche Wiederholung des Stückes als B-Teil wird im beschleunigten Tempo „allegro“ musiziert. Dies allein deutet darauf hin, dass es sich nicht um Tanzmusik, sondern um eine Form der Darbietungs- beziehungsweise Vortragsmusik handelt. Beschlossen wird das erste Stück mit einer – nicht als solche bezeichneten – zweitaktigen „Cadenz“, die in allen anderen Nummern als beschließende Taktgruppe stereotyp beibehalten wird. Im letzten Tanz werden diese Takte wie eine „Coda“ effektiv erweitert. Die dreitaktige Einleitung aller Nummern ist eine aus der allgemeinen Ländlertradition übernommene Spielfigur und erweist sich als eine Variante der Einleitungen zu seinen „Linzern“ aus dem Jahr 1814 (siehe Abb. 20): hier wird die liegende Quinte als möglicher Ausgangspunkt für alle weiteren Motive und Themen angespielt.

Das äußere Erscheinungsbild der Nummern 2 bis 12 gleicht der Norm des Ländlers mit Einleitungstakten, mit zweimal zwei Achttaktern und der „Cadenz“. Aber der melodische Ablauf innerhalb der vorgegebenen Länge ist höchst unterschiedlich gestaltet, begründet durch die individuelle Motivik, die sich in ihren wesentlichen Zügen von der allgemeinen Ländlermelodik abhebt. Auch ist manche harmonische Erweiterung ein deutliches Zeichen für die kompositorische Selbstständigkeit dieses Werkes. Nicht unwesentlich für manche stilistische Einschränkungen, die diese „Neuesten Linzer Tänze“ erfahren mussten, ist die von Michael Pamer im Titelblatt mitgegebene Anmerkung:

Diese Tänze sind eigends für die Spiel Uhr im Seitzerhof Gasthause verfasst worden, und daselbst täglich zu hören.¹¹⁹

117 Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler: „Steyerische Tänze“ (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1995.

118 Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998.

119 Der „Seitzerhof“ in der Innenstadt war zu Beginn der 19. Jahrhunderts ein berühmtes Vergnügungsort. Im 20. Jahrhundert wurde an seiner Stelle der „Tuchlaubenhof“ erbaut.



Abb. 22. Titelblatt zu den „Neuesten Linzer Tänzen“ von Michael Pamer. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 1.545.

Als „Spiel-Uhr“ wurde damals die mit Metallzungen ausgestattete „Spieldose“ oder ein speziell dafür gebauter hölzerner Spielkasten benannt. Je nach den damit verbundenen musikalischen Vorgaben und Verwendungsmöglichkeiten gab es „Spiel-Uhren“ in verschiedenen Größen.¹²⁰ In Hinblick auf den Tonumfang der „Spiel-Uhr“ und die Spieldauer der Walze musste eine Komposition eine gewisse Einschränkung der melodischen und harmonischen Möglichkeiten erfahren. Dass diese „Neuesten Linzer Tänze“ täglich im „Seitzerhof“ in der Tuchlauben zu hören waren, – wie Michael Pamer in seiner Anmerkung schreibt – ist ein früher Beweis für den Funktionswandel solcher Kompositionen, die nicht dem Tanzen, sondern dem Zuhören dienten.

Im Klaviersatz dieser Tänze fallen die kunstvoll gestalteten und variantenreichen Begleitfiguren für die linke Hand auf. Nicht die stereotype Walzerbegleitung und auch nicht der ländlerische Dreischritt-Bass füllen die notwendige harmonische und rhythmische Klangfläche für die darüber sich entfaltenden Melodien, sondern eine sich ständig abwechselnde Motivik aus Basstönen und Begleitakkorden, deren Charakteristik die Singularität dieser Komposition erhöht. Nur sparsam wird in den einzelnen Nummern die Zweistimmigkeit verwendet, die den ländlerischen Kompositionen stilistisch angemessen wäre. Das Bemerkenswerte an diesem Beispiel ist seine Existenz in zwei Fassungen: als Druck für das Piano-Forte mit dem Titel „Neueste Linzer Tänze“ und als handschriftliche Vorlage für zwei Violinen, mit dem Titel „Sogenannte Bierhäusler in G und D“.¹²¹ Unter diesem Begriff verstand man Ländler, die in den Bierhäusern oder Bierkellern gespielt wurden, verbunden mit der Gestalt des „Bierfiedlers“, der in der Gesellschaft geringes Ansehen hatte.¹²²

Ein Vergleich der Klavierausgabe der „Neuesten Linzer Tänze“ mit den Violinstimmen der „Bierhäusler“ lässt unterschiedliche Intentionen erkennen, die mit dem jeweiligen Instrument zusammenhängen. Der oftmalige Verzicht auf die Zweistimmigkeit wird aus Nummer 5 dieser 12-teiligen Tanzkette deutlich. Im folgenden Beispiel wird die einstimmige Fassung des Klaviers mit der

¹²⁰ Helmut Kowar: Mechanische Musik des Wiener Biedermeier. Flötenuhren und Kammspielwerke (= Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien 1989; Jürgen Hocker: Artikel „Mechanische Musikinstrumente“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Kassel – Basel – London 1996, Sp. 1718–1720.

¹²¹ Signatur MH 6647/c der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus; vgl. Christina Beatrix Schönmayr: Die Linzer Geiger, Wien 1997, S. 11, 48 f., 51.

¹²² Die zweifache Namensgebung ist bei vielen Tänzen dieser Art nachzuweisen. Auch der Tanzkomponist A. Bayer veröffentlichte 1828 „Linzer Tänze“ als „23 originale österreichische oder sogenannte Bierhäusl-Ländler“. In: C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur. Dritte, bis zum Anfang des Jahres 1844 ergänzte Auflage, Leipzig 1845, S. 809.

Stimme der 2. Violine aus der Handschrift ergänzt, die den fehlenden parallel geführten Überschlag bringt:

The image shows a musical score for a piece titled 'Linzer'. The score is in 2/4 time and G major. It features a violin part with a 'ponte-cello' instruction and a piano accompaniment. The violin part starts with a three-measure introduction. The piano part consists of two systems of accompaniment.

Abb. 23: Die Nummer 5 der „Neuesten Linzer Tänze“ beziehungsweise „Bierhäusler“. Beachtenswert ist die Bezeichnung „Linzer“ über der dreitaktigen Einleitung der Violine und ebenso die Spielanweisung „ponte-cello“.

Die 1821 erstmals nachgewiesene fachtechnische Bezeichnung „ponte-cello“ für das „Schnofeln“ in wienerischen Tänzen wird von Michael Pamer mit dem Begriff „Linzer“ verbunden. Kann dies bedeuten, dass „Schnofeln“ eine spieltechnische Besonderheit der Wiener Tanzgeiger war, die sich „Linzer Geiger“ nannten? Für Johann Mayer, den genialischen Geiger, könnte dies zutreffen. Er nannte sich als „immer der alte, famose Linzer Geiger“ und seine „Schnofler-Tanz“ nehmen unter den „Wiener Tänzen“ eine singuläre Stelle ein.¹²³

Wenn ein Kenner des Musiklebens und der Musikproduktionen wie Michael Pamer eine Nummer seiner „Bierhäusler“ mit „Linzer“ bezeichnet, so kann es sich möglicherweise auch um eine interpretatorische Anweisung handeln. Die Melodie dieser Nummer ist aber nicht dem oberösterreichischen „Ländler“, sondern dem „Steirer“ nachempfunden. Die Tanzkomponisten bevorzugten für ihre Ländler auch die Bezeichnungen „Oberländler“ oder „Oberösterreichischer Ländler“, ohne die dem Titel entsprechenden stilistischen Konsequenzen kompositorisch zu erfüllen. Obwohl es auch den Ländler aus dem niederösterreichischen Umfeld von Wien gab, wurde der Herkunftsname „Unterösterreich“ vermieden. Michael Pamer hat um 1814 eine Ländlerkomposition bei Cappi (Nr. 2435) unter dem Titel „Unter- und Ober-Oesterreicher Tänze in ein System vereinigt für 4 Hände“ veröffentlicht.¹²⁴ So auch Philipp Fahrbach sen. (1815–1885). Er schrieb 1837 als Opus 26 eine zwölfteilige Kette von „Unter-Oesterreicher-Ländlern“.¹²⁵

Als musikalische Ergänzung zum Begriff „Bierhäusler“ sei die erste Nummer einer zwölfteiligen Kette von „Bierhäusl-Ländlern“ aus dem Jahr 1813 vorgelegt, komponiert von Andreas Oberleitner

123 Siehe Kapitel 7 in diesem Band 20/1 und Tanz Nr. 60 in Band 20/2.

124 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 2280/c.

125 Edwina Elisabeth Parzer: Das Musikschaffen von Philipp Fahrbach senior. Ein Werkverzeichnis. Diss. am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, Wien 2005, S. 34.

(1786–?), einem niederösterreichischen Gitarre- und Mandoline-Virtuosen.¹²⁶ Diese Kompositionen sind formal in acht Takten streng gefasst und melodisch dem „Steirer“ nachempfunden:

Abb. 24: Nummer 1 aus „12 Aechte sogenannte Bierhäusl-Ländler für zwey Gitarren componirt von Andreas Oberleitner, bey Artaria & Comp., VNr: 2272“. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 13.780.¹²⁷

Ein Kronzeuge für den Gebrauch des Gattungsnamen „Bierhäusler“ ist Joseph Lanner. 1830 verlangte er von den Musikern im zehnteiligen Potpourri „Der Schwärmer“ nach dem Stimmungsbild „Saal beim Sperl“ das spontane Spiel eines „Bierhäuslers“ aus dem Gedächtnis:

Hier wird mit Zither und einer Violin ad libitum sogenannte Bierhäußler gespielt. In C und G ist die passendste Tonart. Während dieser Ländler-Musik hört man das Klopfen an die Gläser, auch müssen einige Bouteillen Stößeln krachen.¹²⁸

Auch diese Aussage bestätigt, dass die verschiedenen Namen und Titel der Tänze entweder der augenblicklichen Neigung des Komponisten entspringen oder einer aufführungspraktischen Notwendigkeit entsprechen. Jedenfalls sind sie „Ländler-Musik“ mit unterschiedlichen Namen und in individueller Prägung des jeweiligen Komponisten.

¹²⁶ Zahlreich sind seine Tanzkompositionen für Solo-Gitarre und für zwei Gitarren, die vor allem zwischen 1812 und 1817 in den Verlagen Mechetti und Artaria gedruckt wurden.

¹²⁷ Auch Andreas Oberleitner, der Gitarrist, gab seinen ländlerischen Kompositionen unterschiedliche Namen ohne Rücksicht auf deren stilistische Prägung:

Op. 1: 12 Nationalländler

Op. 3: 12 Waldbäuerische Tänze

Op. 5: 12 Salzburger Ländler

Op. 14: 12 Oberösterreichische Ländler

Op. 17: Steyerische Tänze

Op. 18: Grätzer Ländler

Op. 23: Neue Oberösterreichische Ländler.

Aus: C. F. Whistling: Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis gedruckter Musikalien, Leipzig 1828.

¹²⁸ Handschriftliche Partitur in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 12.371/c.

In der erst 1841 veröffentlichten Klavierfassung dieses Potpourris von Joseph Lanner hat der Verleger statt des Hinweises auf die spontane Ausführung eines „Bierhäuslers“ ein dreiteiliges ländlerisch empfundenes Stück eingefügt:



Abb. 25: Der ländlerartige „Bierhäusler“ in der Klavierausgabe von Joseph Lanners „Der Schwärmer. Potpourri für das Piano Forte“, Opus 163. Musikverlag Pietro Mechetti, VNr. 3561, Wien 1841, S. 11. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 33.090.

Aufschlussreich für die Geschichte der „Linzer Tänze“ ist ihre beinahe ausschließliche Herkunft aus der kompositorischen Fantasie der Tanzkomponisten in Wien, belegt durch Drucke und Handschriften. Nur „D’ alten Linzer“, die Johann Schrammel im dritten Heft seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ publizierte, bilden eine Ausnahme.¹²⁹ Karl Oberhenk, der Vermittler oder Komponist der „Alten Linzer“, wird von Johann Schrammel als ein „Volksmusiker“ bezeichnet, der „in den 20ger Jahren in Oberösterreich sehr bekannt und beliebt“ war. Die melodische, harmonische und rhythmische Gestaltungsart der „alten Linzer“ stellt sich aber als „Wiener Ländler“ dar (siehe Abb 26).

Das Thema im A-Teil dieses Beispiels entfaltet sich im Ambitus von zweieinhalb Oktaven. Die klangbrechende ländlerische Melodik diminuiert in zwei Lagen einen „Terzzug“, welcher in den meisten „Wiener Tänzen“ den strukturtragenden Hintergrund bildet.¹³⁰ Dieser sichert mit seinen sinnführenden Tönen den Zusammenhang des weit ausladend vorgetragenen Themas. Es lag an der außergewöhnlichen Musikalität des Musikanten, den melodischen Weg so auszuführen, dass mit der auftretenden „Lagenkoppelung“ die Verknüpfung von zwei Oktavlagen ohne Veränderung der Motive erreicht wird. Die nachfolgende gestaltanalytische Skizze verdeutlicht, welche hintergründigen tonalen Kräfte den organischen Verlauf eines solchen Werkes tragen. In den weiträumigen Beziehungen führender Töne erhellt sich die klangliche Dichte und Qualität der Melodie:

¹²⁹ Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien, Heft III, Wien 1888/89, S. 14.

¹³⁰ Vgl. Franz Eibner: Geigenmusik in Wien. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 129–160.

D'alten Linzer

von
Oberhenk.

(Oberösterreichischer Schlag.)

Karl Oberhenk war in den 20er Jahren in Oberösterreich als Volksmusiker sehr bekannt und beliebt.

Sehr langsam.

№. 1.

Abb. 26b: Diese Skizze erläutert den Gestaltverlauf des ersten Teiles der „alten Linzer“, welcher formal aus einem wiederholten Viertakter besteht.

a) Der Terzzug in zwei Oktavlagen ausgeführt; b) Zusammenfassende Struktur.

Ein wesentliches stilistisches Element für die Zuordnung dieser „Alten Linzer“ zum Typus „Weana Tanz“ ist die Verwendung der zweiten Stufe als Sextakkord im zweiten Takt. Mit ihrer funktionalen Taktschlüssigkeit stellt die Folge $I \ II^6 \ V \ I$ eines der wichtigsten Harmoniemodelle dar, welches

Abb. 26a: Nummer 1 der „Alten Linzer“ von Oberhenk.

Dem melodischen Verlauf der achttaktigen Periode liegt das Harmoniemodell $I \ II^6 \ V \ I$ zugrunde, das in dieser Art keinem der viel tausend zählenden älteren Ländlern aus Oberösterreich zu Eigen ist. Auch die Art der Klangbrechungen und die darin bevorzugte 4. melodische Stufe (siehe den Ton d in den Takten 3 und 7 als Sept der Dominanthermonie) statt der melodischen 5 sind Kennzeichen der wienerischen Spieltradition.

neben einigen anderen Merkmalen die Einzigartigkeit der „Weana Tanz“ auszeichnet. Die im Titel dieses Tanzes hinzugefügte spieltechnische Anweisung „Oberösterreichischer Schlag“ bezieht sich auf das von den oberösterreichischen Landlergeigern ausgeführte „Verreißen“. Das ist das Hervorheben und asymmetrische Dehnen des letzten Viertels zumindest in den ersten beiden Takten einer Viertaktgruppe.¹³¹ Die Anweisung zum „Oberösterreichischer Schlag“ ist die einzige Berechtigung, die vierteilige Tanzkette „D’ alten Linzer“ zu nennen. Ein derartiger „Schlag“ auf dem letzten Viertel in mehreren Takten gehört bei den „Wiener Tänzen“ einer anderen Kategorie melodischer Akzentuierung an. Hier wird nämlich in perkussiver Art die melodische 6 als dissonanter Ton zur I. und V. Stufe eingesetzt. Die oftmals wiederholte Verwendung dieses Intervalls an melodisch wie metrisch exponierten Stellen gilt als ein besonderes Kennzeichen der Wiener Musik. Mit diesem ist auch die vierte Nummer der „Alten Linzer“ gestaltet:

Abb. 27: Nummer 4 der „Alten Linzer“.

Im eintaktig motivisch deklamierten Satz wird das letzte Viertel der ersten fünf Takte als repetierte melodische 6 mit Triller hervorgehoben. Dieser Typus gehört bei „Wiener Tänzen“ meist dem sehr schnell gespielten Schlussteil an. Der vorliegende Satz ist als eine harmonisch begründete Dreiteiligkeit gestaltet, ausgedrückt durch die Transposition des A¹-Teiles in die Quinttonart. Der B-Teil führt harmonisch zur Grundtonart, nunmehr als A², zurück. Die abschließende Cadenz gehört konstitutiv sowohl dem Ländler wie dem älteren Typus der „Wiener Tänze“ an.

¹³¹ Vgl. Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler, Wien 1998, S. 37–39.

Im Verständnis der Zeit und im Wissen der Musikanten muss es wohl an der Interpretation gelegen sein, eine mit „Linzer Tanz“ bezeichnete Komposition mit dem „Oberösterreichischer Schlag“ auszuführen. Merkwürdig ist aber, dass nicht jeder so betitelte „Linzer“ die motivischen Qualitäten besitzt, einen derartigen Schlag auszuführen. Ein Auszug aus einer besonders eindrucksvollen Kette von „Linzer Tänzen“ möge veranschaulichen, was sich hinter dem Kompositionstitel tatsächlich verbirgt:

„Weana Tanz“ als „Linzer Tänze“ für zwei Violinen

The image shows two systems of handwritten musical notation for two violins. Each system consists of two staves. The first system is marked 'Langsam' and the second is also marked 'Langsam'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The second system ends with a 'Cadenza' section.

Abb. 28: Anonym: Nummer 1 aus „6 Linzer Tänze“ für zwei Violinen.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Karl Pflieger, Nr. 58/3, um 1840.

Schon die erste Nummer dieser Kette von sechs Tänzen in F weist alle Eigenheiten und Eigenschaften der „Wiener Tänze“ auf:

- Verlauf der Melodie in mehreren Lagen, ausgeführt in einer in Terzen geführten Überschlag-Zweistimmigkeit;
- Moll-Beginn mit dem melodisch-harmonischen Fortschreiten zum Dur als charakteristisches Merkmal dieses Typus;
- durch die Selbstständigkeit von zwei linear geführten Stimmen entstehen neben den vorherrschenden Terzengängen auch Zusammenklänge in Quartabständen;
- chromatische Färbung der Motive vor allem im auftaktig eingeleiteten Wechsel der harmonischen Stufen;
- Kontrastierung der formalen Zweiteiligkeit durch gegensätzliche Zeitmaße „langsam – schnell“;
- abschließende „Cadenza“, die auch Überleitung zur nächsten Nummer sein kann.

Dieses Beispiel ist – wie viele andere – ein Dokument für einen Wiener Tanz, der ohne jegliche stilistische Parallele zum oberösterreichischen „Ländler“ mit dem Modenamen „Linzer Tanz“ im Repertoire einiger Wiener Musiker zu finden war. Der Stil dieser so bezeichneten Tänze weist sie als wienerische Kompositionen von besonderer Eigenart aus.

Erstaunlich ist, dass aus Schriften und Noten nur wenige sogenannte „Linzer Geiger“ namentlich nachzuweisen sind. In bestimmten Bevölkerungskreisen war es anscheinend ein Qualitätsprädikat, ein „Linzer Geiger“ zu sein. Während in anderen Kleinensembles das Spiel der Geigen von Zither oder Harfe oder Gitarre begleitet wurde, positionierte sich einer der bedeutendsten Wiener Tanzgeiger, Johann Mayer vulgo Zwickerl, noch 1854 werbekräftigt als „Linzer Geiger“, indem er bekannt gab:

Ich spiele meine „Tanz“ und Sie werden sich überzeugen, dass ich noch immer der alte, famose „Linzer Geiger“ bin! [...] Kommen Sie, hören Sie, staunen Sie!¹³²

Mit seinen Tanzkompositionen, die im Druck für zwei beziehungsweise drei Violinen und Bass erschienen sind, ist Johann Mayer Zeuge einer Spielpraxis, die sich in Wien in Einzelfällen länger hielt, als es bisher aus Berichten der Zeit erfahrbar war.

Abb. 29: Nummer 3 aus den Tänzen „Echte Aufhauer“ von Johann Mayer für zwei melodisch parallel geführte Violinen, eine Begleitgeige und den sich im ländlerischen Dreischritt entfaltenden Bass. Verlag Tobias Haslinger, 1830.¹³³ (Siehe Teilband 20/2, Nr. 61)

132 Adolf Bäuerle (Hg.): Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 4. August 1854, S. 731. Zitiert in: Karl M. Klier: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1956, S. 3.

133 Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder – Steiner – Haslinger 2 (1826–1843), München und Salzburg 1980, Nr. 5545.

Über diese „Aufhauerischen“ berichtete schon 1832 die „Wiener allgemeine Theaterzeitung“, ohne den Geiger und Komponisten Johann Mayer namentlich zu nennen. Aber die Beschreibung des ausübenden Musikers, der bei einem „Fiakerball“ derartige Tänze aufspielte, entspricht genau dem anerkannten und „famosen“ Kapellmeister Mayer:

„Fiakerball 1832“

... auch das Orchester zieht unsere Aufmerksamkeit an sich. Es zeigen sich daselbst mehrere höchst originelle Gesichter und Gestalten, in Tracht, Haltung und Benehmen. Einer davon ist eine unentbehrliche Personage bey ähnlichen Ballfesten. Er versteht nämlich am besten die eigentliche Tanzmusik zu geigen, die sogenannten Linzer, (Oberländler, auch in ächt österreichischer Bezeichnung die Aufhauerischen).¹³⁴

Auch in diesem Dokument wird die unbekümmerte Namensgebung für eine ländlerische Komposition sichtbar. Drei Titel werden genannt: Linzer, Oberländler, Aufhauerisch. Letzterer wurde von Johann Mayer für den Druck seiner Komposition verwendet. Dieses Beispiel zeigt wiederum, dass jede ländlerische Komposition unter den verschiedensten Namen veröffentlicht und dem Publikum vorgespielt werden konnte. Die Werktitel Ländler, Steyrer, Oberländer, Oberösterreicher, Linzer sowie Bierhäusler waren in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts frei verfügbare und austauschbare Tanznamen, die dem komponierten Ländler vom Komponisten oder vom Wiener Musikverleger aus unterschiedlichen Gründen mitgegeben wurden.

In gleicher Art, wie Wiener Musiker als „Linzer Geiger“ wirkungsvoll auftraten oder als solche apostrophiert wurden, haben Wiener Sänger und Instrumentalisten die steirisch beeinflusste folkloristische Mode gepflegt und haben sich als eine Truppe von „Steirischen Alpensängern“¹³⁵ ausgegeben:

Im Theater in der Leopoldstadt wurde im November 1833 ein Lustspiel gegeben; nachher erschienen die als steyrische Alpensänger bekannten Herren Krapfenbauer, Nobis, Heilmann, Schrott, Söllner und Debiasy in Nationaltracht und trugen eine Anzahl gewählter Gesang- und Instrumental-Musikstücke mit einer solchen Vollkommenheit und Wirksamkeit vor, daß sie mit einstimmigen Beifallsbezeugungen und mit mehrmaligem Hervorrufen ausgezeichnet wurden. Der unübertreffliche steyermärkische Alpensänger Fischer hat vor mehreren Jahren im Theater in der Josephstadt gleichsam einen Grundstein für diese Gattung musikalischer Vergnügungen gelegt, und seit dieser Zeit bildete sich ein Heer von nachahmenden Alpensängern...¹³⁶

Auch die Gattung „Linzer Tänze“ blieb lange Zeit ein Thema in Schilderungen über das Volksleben in Wien. Im Zusammenhang mit einer musikalisch ausgelassenen Stimmung nimmt Friedrich Schlögl (1821–1892) die „Linzer Tanz“ zum Anlass, das „Hamgeign“ einer zechenden Gesellschaft mit Fremdwörtern ironisch zu demaskieren und die Beteiligten einer Lebensart zu bezichtigen, die seiner Meinung nach der Zeit nicht mehr entsprach:

Die Schlusszene dieses instrumentalen Ritus aber, wenn nach aufgehobenem Synedrium der aus den Virtuosen der „Winsel“, der „Klampfen“ und des „picksüßen Holzes“ bestehende Kortege der angeheiterten Mäzene, diese vor die Thür zum „Zeugl“ und sodann noch ein paar Häuser weit begleitete, und hiebei zum „Lebewohl!“ ein „lauter Linzer Tanz“ unter dem jubelnden „Dulliä“ des noch ausharrenden Restes der feschen Tafelrunde erklang, hieß in der richtigen Schottenfelder Terminologie „ham geig’nen

134 Wiener allgemeine Theaterzeitung, 14. Mai 1832, S. 383. Zitiert in: Wolfram Tuschner: „Volkstümliche“ Musik im 19. Jahrhundert, Wels 1993, S. 9. „Aufhauerisch“ bedeutete soviel wie prahlerisch, protzig, aber auch lebhaft musiziert.

135 Karl M. Klier: Die Steirischen Alpensänger um 1830. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 5, Wien 1956, S. 1–15.

136 Zitiert in: Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Tutzing 2008, S. 129.

lassen“, was auch heute [um 1870] noch in den nachbarlichen Bezirken ein gang und gäbes Sprichwort ist, das bei allen Jenen angewendet wird, für die es Zeit ist, Abschied zu nehmen. – So viel zum Beweise, wie das erwähnte Musikanten-Ehrengelbte eigentlich zu klassifizieren gewesen wäre.¹³⁷

Ein letzter zeitgenössischer Bericht sei diesem Kapitel hinzugefügt, der die Fragwürdigkeit des Begriffes „Linzergeiger“ noch einmal aufwirft, ohne dem Thema klärende Argumente zu liefern. Dennoch ist eines sicher: „Linzer Geiger“ waren Wiener Musiker. Ihre Violine wird in einem Beitrag der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung“ des Jahres 1842 neben der Zither als geschätztes Musikinstrument in den Dörfern rund um Wien beschrieben. Nur kann sie,

da ihre Behandlung unendlich schwerer ist als die Zither, vom Volke selbst nicht so cultiviert werden als diese letztere; aber ihr durchdringender Ton spricht die Landleute mehr an, und das sogenannte „Angeigen“ ist eine Hauptunterhaltung von ihnen, für welche sie viel Geld geben. Die „Linzer-tanzgeiger“ sind sehr beliebte Leute. Dennoch spielt bei ihrer Tanzmusik die Violine eine nur secundäre Rolle und die Clarinette führt die Gesangstimme, während die Geigen bloß in Terzen accompagniren. Man kann das noch täglich hören, in Wien.¹³⁸

Dudeln und Dudler

Die Bedeutung des Dudelns und des Dudlers für die Ausformung der Charakteristik der „Wiener Tänze“ wurde in der Forschung bisher nicht ausreichend beachtet und erkannt.¹³⁹ Nicht die „Linzer Tänze“ haben auf die Entwicklung der „Wiener Tänze“ eingewirkt, sondern neben dem Ländler auch die stilistisch gleichwertige Vokalform „Jodler“ beziehungsweise dessen wienerische Ausprägung „Dudler“. Die Beobachtungen von Zeitzeugen des Biedermeier macht dies deutlich: „Lieder ohne Text [das heißt Dudler oder Jodler] sind Tanzstücke, die auch auf der Zither in Bierhäusern gespielt werden“.¹⁴⁰ „Diese Bierhäuser waren auch eine Eigenthümlichkeit von Wien, und ich habe sie in dieser Art in keiner Stadt Deutschlands getroffen.“¹⁴¹

„Die Spezialität des Wiener Volksgesanges ist das Dudeln“, heißt es in einem Bericht aus dem Jahr 1883,¹⁴² und alle eingesehenen musikalischen Dokumente und Schriftzeugnisse aus den Jahrzehnten von 1820 bis 1925 bestätigen, dass neben dem alpinen Ländler der Dudler und das Dudeln stil- und formbildende Quelle für die „Wiener Tänze“ waren.

137 Friedrich Schögl: „Wiener Luft!“ Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau (Neue Folge von „Wiener Blut“), Wien 1876, S. 129. Synedrion = Versammlung; Winsel = Geige; Klampfen = Gitarre; picksüßes Holz = hohe Klarinette; Kortege/cortège = Gefolge; Mäzene = hier im Sinne eines zahlenden Publikums; Zeugl = Einspanner-Fuhrwerk; Schottenfeld = ehemals Vorstadt, bekannt als Zentrum der Seidenfabrikation.

138 Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Zweiter Jg., Nr. 69/70, Wien, 11. Juli 1842, S. 285.

139 Ernst Weber: Der Wiener „Dudler“. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte 1), Wien 2006, S. 179–184.

140 Hans Normann: Wien wie es ist II, Leipzig 1833/1846, S. 36 f.

141 Ignaz Franz Castelli: Memoiren meines Lebens I, hg. v. Josef Bindtner, Wien 1913, S. 279.

142 Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. April 1883, S. 5.

Ein Dudler aus Neuwaldegg bei Wien.

Zurückhaltend.



*Hä-i dā-ä-i ä = i = ä = i dā-ä-i ä-i = hä hä-ä-i ä-i ä-i dā-ä-i hä-i-jä



dā-ä-i ä = i = ä = i dā-ä-i ä-i = hä di-ai = hä = ä-i-djai hä-i = u = u hä-ä

rasch, tanzmäßig.



dā = ä-i = jä dā = ä-i = jä dää hä ä-i hä hä-ä = di-ai dā = ä-i = jä



dā = ä-i = jä dää hä ä-i hä-ä = i-

Lieblings-Dudler des Anton Schwach, Milchmaier in Neuwaldegg bei Wien; 1850.
 Vorgesungen von Frau Seifert-Kuntner. Aufgezeichnet von Dr. J. Pommer.

Abb. 30: „Dudler aus Neuwaldegg“.

In: Das deutsche Volkslied 9, Wien 1907, 8. Heft, S. 137.

Dieser zweistimmige Dudler mit dem scharf punktierten ersten Teil und dem „rasch“ zu singenden zweiten Teil ist ein Beispiel für die frühen Formen der „Weana Tanz“. Darin sind nicht unbedingt chromatische Nebentöne für den Stil ausschlaggebend, sondern die Art der rhythmischen Deklamation des ländlichen Melos und die Teilung des Stückes in „langsam – schnell“.¹⁴³

Der Dudler zeichnet sich durch spezifische Entfaltung der Ländlermelodik sowie durch die Verwendung von besonderen Klangsilben aus. Die Anreicherung der Motive durch chromatische Neben- und Wechselnoten und die gesangliche Darbietung mit unterschiedlicher instrumentaler Begleitung heben den Wiener Dudler zu einem kunstvollen Vokalstück empor.¹⁴⁴ 1837 versuchte der Wiener Dichter und Dramatiker Johann Gabriel Seidl (1804–1875) im vierten Band seiner „Flinserln – Gedichte in niederösterreichischer Mundart“ fachgerecht das Dudeln zu erklären:

143 Siehe auch: Karl M. Klier: 50 Wiener Dudler. Gesammelt zum Singen und Spielen, Wien [1942], Nr. 29.

144 Ernst Weber: Der Wiener Dudler – eine allgemeine Einführung. In: Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerkes, Nr. 1, Wien 1995, S. 3 f.

„Dudeln“ heißt eine mit großen Intervallen wechselnde Melodie so singen, daß, mit Ausnahme der Mittelstimme, nur immer Brust- und Kopfstimme gehört werden. An die Stelle eines Textes treten Silben, die an sich keinen Sinn ergeben, nur Mittel zum Zweck des Singens sind, ähnlich den Solmisationssilben. Wie beim Jodler wird hoch angestimmt, dem Register der Sänger und Sängerinnen entsprechend [...]. Während der Jodler meist im Freien gesungen wird und keine räumlichen Grenzen zu kennen scheint, ertönt der Dudler fast ausnahmslos in beschränkteren oder geschlossenen Räumen, im Zimmer, beim Heurigen, vielleicht im Obstgarten, daher klingt er gemäßigter, wird mit fast geschlossenem Munde angestimmt. Auch wird der Jodler rein vokal gesungen, der Dudler häufig mit Instrumenten zusammen, sei es, daß zum Beispiel eine Klarinette, eine Singstimme ersetzt oder die Gitarre bzw. eine Harmonika aus dem Stegreif begleiten. Meist wird zweistimmig „gedudelt“, daneben gibt es auch einstimmige Dudler. Oft überschlägt bei den Zweistimmigen die Männerstimme die Frauenstimme. Die Singmanier ist durch häufige Vorschläge gekennzeichnet.¹⁴⁵

Diese Beschreibung des Dudlers und des Dudeln trifft auch auf die „Weana Tanz“ zu, beruhen doch beide Formen, die vokale wie die instrumentale, auf denselben stilistischen Grundzügen, wie sie im Ländler als Hauptform der Volksmusik in Österreich gegeben sind. Dudler und Tanz haben sich in gegenseitiger Abhängigkeit und Wechselwirkung zu einer unverkennbaren eigenen musikalischen Gattung entwickelt, die wie keine andere das „Wienerische“ in der Musik verkörpert.

Über die Kunst des Dudeln und dessen Bezug zum „Wiener Tanz“ findet sich auch 1882 in der populären Tageszeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“ eine fachlich korrekte Beschreibung:

Das Dudeln ist eine jener wenigen Spezialitäten, welche sich rein in dem Wienerthum erhalten haben. Das Entzücken, die Wonne der Zuhörerschaft eines Dudlers mag dem Fremden schwer begreiflich sein; die Wiener Dudler, diese „Tanz“ ohne Worte, sind der Ausdruck der höchsten Freude. Voll und stark wird der Ton zuerst aus der Brust in die Kehle genommen und dann verschlingt er sich wie ein buntes Band, das herumgeworfen wird, zu den verschiedensten Nuancen, um endlich zwirnfadendünn, aber hell und klar im hohen Fisteltone auszuklingen. Echt und urwüchsig kann das „Dudeln“ nur schwer erlernt werden und der Musiker findet für unser kurzes, kerniges Wort keine andere Bezeichnung, als die ziemlich weitschweifige und umschreibende: „unvermitteltes Ueberschlagen vom Brustregister in 's Kopfregister.“¹⁴⁶

Von der Schwierigkeit, das Dudeln zu beherrschen, berichtet mehr als 100 Jahre danach die Wiener Liedsängerin und Dudlerin Trude Mally:

Dudeln – des is des, was man entweder hat oder net hat. Und sogar, wenn jemand so weit is, daß er des nachsingen kann: Es is do immer gekünstelt. Des muaß da in der Kehle unten sein. Dudeln, so ganz wienerisch: mit diesem Kehlschlag da unten.[...] Aber des muaß man von der Familie her kriegn.¹⁴⁷

Der „Dudler“, diese syllabisch gesungene Weise im dreischlägigen Metrum, wird auch in Liedtexten als vokales Gegenstück zum „Weana Tanz“ genannt. Zugleich gilt diese Singart als eine charakteristische Ausdrucksform für das musikalisch Wienerische:

145 Johann Gabriel Seidl: Flinslerln IV, Wien 1837. In diesem Text überrascht die Nennung der „Harmonika“, die 1837 allgemein als „Accordion“ bezeichnet wurde. Es könnte unter dem Namen „Harmonika“ die von Anton Häckl 1821 in Wien patentierte „Physharmonika“ gemeint sein, die als einreihiges Harmonium im Handel war. Vgl. Walter Maurer: Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur, Wien 1993, S. 37.

146 Julius Löwy: Die höchsten Duliäh! In: Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 1882, Nr. 298, S. 4.

147 Maria Walcher: Jodeln und Dudeln – ein wienerisches Phänomen. In: Christina Zurbrugg: Orvuse on Oanwe Dudlerinnen in Wien, Wien 1996, S. 155.

Uns kann gar nix geniern,
denn der Wiener laßt nix gspürn,
er dudlt höchstens no' an feschen Tanz dazua.
(Carl Lorens, um 1870)¹⁴⁸

Bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts hatte diese Vokal­gattung und die damit verbundene individuelle Singkunst Bestand, wie dies in Aufsätzen, Tonaufnahmen und Filmen dokumentiert vorliegt.¹⁴⁹ Gleichlautende stilistische Elemente des Vokalen und des Instrumentalen vereinen sich in den melodisch und harmonisch verwandten Gebilden, die als „Dudler“ und „Weana Tanz“ die Charakteristik des Wienerischen in Tönen ausdrücken. Das „Tanz-Dudeln“ gehörte zur Kunst weniger musikalisch Auserwählter, die hochgeschätzt in den Wirthäusern ihrer Gesellschaftskreise einen eigenen Stellenwert besaßen. Nicht nur professionell auftretende Sänger und Sängerinnen waren die gerühmten Dudler und Dudlerinnen, sondern auch musikalische Laien, denen das Singen einen persönlichen Lebenswert bedeutete, so auch einem gewissen „Pensionär Biz Vater“, über den geschrieben steht, dass er

unstreitig und wie allseits bekannt, ein „g'hafter Kerl“ ist, der trotz des Sechzigers, den er am Buckel hat, bei keiner „Gaudé“ fehlt, der nicht nur die neuesten, sondern auch noch die ältesten „Tanz“ singen, pfeifen und regelrecht „paschen“ kann, der 's im „Dudeln“ sogar mit dem „Edi“ aufnimmt und, wenn's noth thut, den feschesten Vortänzer macht.¹⁵⁰

Das bisher älteste Wiener Zeugnis für den Begriff „Dudeln“ findet sich in einer Folge von „Gesprächen im Reiche der Todten“ des Wiener Schauspielers und Schriftstellers Joachim Perinet (1763–1816), geschrieben 1806, im Todesjahr von Johann La Roche (1745–1806). La Roche war der Schöpfer des „Kasperls“, einer Hauptfigur des Wiener Volkstheaters. Im fünften Heft dieser „Gespräche im Reiche der Todten“ mit dem Titel „Der Altenweibersommer im Tartarus“¹⁵¹ gibt es eine Szene zwischen Persönlichkeiten des Theaters und dem Fährmann der Unterwelt, Charon. Abfällig wird über das Jodeln und Dudeln gesprochen, Vokalformen, die „nicht poetisch und nichts weniger als ästhetisch“ seien. Dennoch wird vom Erfolg dieser Singkunst beim Publikum berichtet. Es hat sich nämlich

ein Uhrmachersgesell hervorgetan,
der aus der Kunst jodeln oder dudeln kann.
Der tut sich bei einer Cassation¹⁵² mit anderen produzieren
und muß das Jodeln allezeit zweimal repetieren.
Das Jodeln ist jetzt der haut gout,¹⁵³
sie mögen reiten oder fahn, so dudeln s' dazua.¹⁵⁴

148 Carl Lorens: Da dudlt der Wiener sein Tanz no dazua. Liedflugblatt aus dem Verlag Mathias Moßbeck, Wien um 1870, Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, ÖC-M. Moßbeck, Nr. 154.

149 Vgl. z. B. Ernst Weber: Der Wiener Dudler – eine allgemeine Einführung. In: Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerkes 1, Nr. 1, Wien, September 1995, S. 3 f.; Christina Zurbrügg: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien, Wien 1996.

150 Friedrich Schlögl: Wienerisches. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien und Teschen 1883, S. 37. „g'hafter Kerl“ = ein mit viel Erfahrung gewitzigter Mann; „Gaudé“ = abgeleitet vom Lateinischen „gaudium“ wurde es zum viel benützten Begriff für Vergnügungen aller Art, die auch als „Hetz“ bezeichnet wurden; „paschen“ = rhythmisch klatschen; „Edi“ = Eduard Wehinger (1849–1905), berühmter Volkssänger, Dudler und Duettist; „Vortänzer“ = bei manchen Tänzen war es noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts notwendig, für die angetretenen Tanzpaare einen „Vortänzer“ zu haben, der die Bewegungsfolgen und Schritte des gewählten Tanzes vorzeigte.

151 Tartarus = die Unterwelt in der griechischen Mythologie.

152 Cassation = hier im Sinne einer abendlichen musikalischen Veranstaltung.

153 haut gout = hier im Sinne von sehr beliebt.

154 Gustav Gugitz: Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens, Wien – Prag – Leipzig 1920, S. 215 f.

Im bedeutenden „Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart“ von Johann Christoph Adelung (1732–1806), das in einer erweiterten Ausgabe 1811 in Wien gedruckt wurde, ist der Begriff „Jodler“ oder „Jodeln“ nicht enthalten, wohl aber das Verbum „Dudeln“, doch ohne Bezug zum Singen:

Dudeln, welches nur in den niedrigen Mundarten üblich ist, auf der Flöte stümpfern, ingleichen auf dem Dudelsacke spielen.¹⁵⁵

Die Begriffe Jodeln und Dudeln wurden synonym für eine Singkunst gebraucht, die auch in einer polizeilichen Verordnung des Jahres 1821 thematisiert wurde:

„21. Janer 1821“

Vor geraumer Zeit schon hatte man wahrgenommen, dass sowohl die gewöhnlichen Harfenisten als auch die sogenannten Jodler und andere Sänger in den Bier- und Wirthshäusern so wie an anderen öffentlichen Orten und auch in manchen Privathäusern zum Ärgernuß des gesitteten Publikums so wie zur Untergrabung der Moralität und Religiosität theils unsittliche und unzüchtige, theils irreligiöse oder sonst bedenkliche Lieder singen.¹⁵⁶

Die Kunst des Dudelns war schon lange im Wiener Musikleben eine auffällige und allgemein bekannte musikalische Erscheinung, sonst wäre es nicht möglich gewesen, das Dudeln in die Possen und Parodien der Wiener Volksstücke aufzunehmen. Ein Beispiel ist die im Theater in der Josefstadt 1826 aufgeführte Parodie „Die schwarze Frau“ von Karl Meisl, nach der französischen Oper „La dame blanche“ von Boieldieu und Scribe. Die Musik schrieb Adolph Müller sen. (1801–1886), der in einer Szene den angstvoll singenden Chor mit einem „Moll-Dudler“ des Mädchens „Hanni“ verfremdet. Die notwendigen Dudler-Silben wurden nicht notiert. Das setzte bei der Rollenträgerin die Kenntnis oder Erfahrung des Dudelns voraus:

Abb. 31: Ausschnitt aus „Nr. 3 – Lied und Chor“ der Parodie „Die schwarze Frau“ von Karl Meisl und Adolph Müller, 1826. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 559, Partitur, S. 58–59.

155 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Wien 1811, Erster Theil, S. 1567.

156 Zitiert in: Anna Elisabeth Frei: Die Wiener Straßensänger und –musikanten im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Großstadtvolkskunde, Diss. Universität Wien, Wien 1978, S. 49.

Johann Schrammel bestätigt die musikstilistische Einheit von „Dudler“ und „Weana Tanz“ im Vorwort seiner großen Tanzsammlung und nennt unter „den entschieden besten Sängern“ an erster Stelle den „Wäscher, späteren Gastwirth Josef Weidinger genannt Schwomma“. Von diesem 1869 verstorbenen Zithervirtuosen und Sänger stammt auch ein von ihm gedudelter Tanz, den Josef Schrammel aufzeichnete und 1886 als Instrumentalstück in der Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“ veröffentlichte. Diesem Dudler wurde ein aufschlussreicher Kommentar mitgegeben:

Der alte Schwomma-Pepi hat viel solcher Dudler und Tanz gehabt, die kein Mensch aufgeschrieben hat, die sich nur in der singenden Tradition erhalten haben bei den Leuten, die sich den Wein ohne wienerischen Gesang nicht denken können.[...] Es wird überhaupt keinen so guten Dudler mehr geben, als der Schwomma-Pepi Einer war.¹⁵⁸

Ein „Schwomma-Tanz“.

Mitgetheilt von Josef Schrammel.

Abb. 33: Ein gedudelter „Schwomma-Tanz“. „Mitgetheilt und für Klavier gesetzt von Josef Schrammel“. Wiener Spezialitäten, Nr. 30, Wien 1886, S. 7.

¹⁵⁸ Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Nr. 30, 1. August 1886, S. 6 f.

Neben diesem wichtigen Sänger und Musikanten Josef Weidinger alias Schwomma traten in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch andere bemerkenswerte Dudlerinnen und Dudler ins Geschichtsbild der Wiener Musik. In einem Bericht der für die Volkskultur bedeutenden Zeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“ des Jahres 1882 werden Sänger und Sängerinnen als „Unsere Jodler“ vorgestellt und porträtiert:

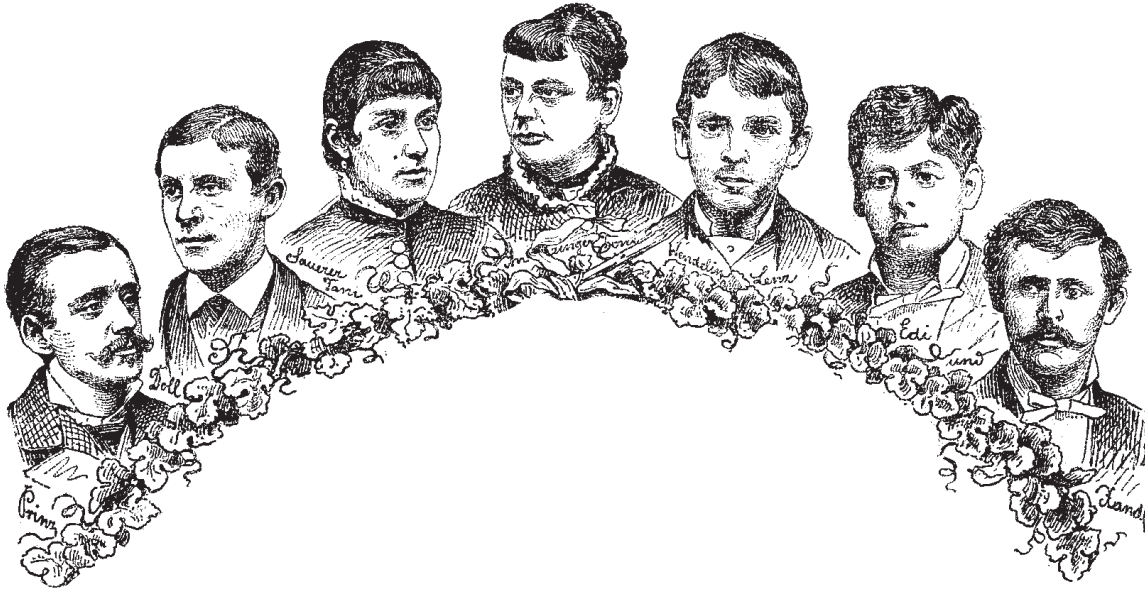


Abb. 34: Ein Ehrenkranz mit sieben Dudlern und Dudlerinnen, vorgestellt als „Unsere Jodler“ im „Illustrierten Wiener Extrablatt“, 13. November 1882, S. 1.
V. l. n. r.: Prinz Franz, Doll Franz, Sauerer Antonia, Anzinger Toni, Lenz Wendelin, Wehinger Edi, Xandl [Krimtsandl] Karl.

Zu dieser Illustration veröffentlichte der Herausgeber der Tageszeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“, Julius Löwy, einen bemerkenswerten Kommentar:

Das Dudeln ist eine jener wenigen Spezialitäten, welche sich rein in dem Wienerthum erhalten haben. Es wird dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein, dass kein Einziger der bekannten Dudler Wiens einen nichtdeutschen Namen trägt: Anzinger, Kiesl, Walter, Kraus, Schönhuber, Prinz, Meier, Rauscher, Lenz u. a.

Die besten Dudler waren seit jeher die Fiaker und Fleischhauer. Diese Gewerbe vererbten sich vom Vater auf Sohn und Enkel. Fleischhauer und Fiaker=Familien waren zumeist durch Heiraten verwandt und es gab wohl Einen oder den Anderen in der Familie, der nicht nur das blanke Silber und Gold im Kasten, sondern auch solches in der Kehle von dem seligen Ahnl erbte.¹⁵⁹

Der Unterschied des Wiener Dudlers zum alpinen Jodler war den Zeitgenossen bewusst, so auch dem kritischen Chronisten und Sittenschilderer des Wiener Lebens, Friedrich Schlögl.¹⁶⁰ Seine mit Missfallen und Abneigung geschriebene Schilderung dudelnder Männer beinhaltet dennoch manche wertvolle Information über das Umfeld einer derartigen Darbietungsform:

¹⁵⁹ Julius Löwy: Die höchsten Duliäh! In: Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 1882, Nr. 298, S. 4.

¹⁶⁰ Felix Czeike: Schlögl Friedrich Kilian. In: Historisches Lexikon Wien, Band 5, Wien 1997, S. 99 f.

Die Herren Eckhard und Pirringer, zwei Vollblut-Wiener beschäftigen sich meist mit „Dudeln“ (Jodeln) und genießen das Renommé, die ersten „Dudler“ des aufgeklärten Jahrhunderts zu sein. Nun ist es allerdings wahr, daß vorzugsweise Herr Eckhard ein Matador auf dem Falsett ist und daß er mit stauenswerther Virtuosität den „Umschlag“ [= Überschlag] und die sonstigen Bravouren eines Professionsdudlers versteht. Es ist auch ferners wahr, daß in diesen – eigentlich unbeschreiblichen Melodien ein prickelnder Reiz, ein wollüstiger, elektrisierender Zauber liegt, daß ihr nationales Element eine anheimelnde Wirkung auf heißblütige Naturen auszuüben vermag, und daß schließlich dieses „melodische Aufjauchzen der inneren Lust“ die Zuhörer leicht mit sich fortzureißen im Stande ist. Aber das Jodeln der Alpenbewohner ist wohl ein anderes, als das städtische Surrogat, das uns in gewissen Bierschänken und Kneipen geboten wird. Während der Sohn der Berge in seiner schmucken Tracht, wenn er die nationalen Weisen erklingen läßt, mit der Kraft und dem Schmelz seiner Töne in unserer Brust Wehmut und Entzücken erweckt, wird der schwarzbefrackte, mit einem „fischen Schnaunzel“ [= Schnurrbart] adjustirte „Dudler“ der Haupt- und Residenzstadt befremdend auf uns wirken.¹⁶¹

Das Dudeln war als Vortragsstück in Wein- und Bierlokalen sowie in Tanzsälen ein erwünschter Programmpunkt, auch bei Ballveranstaltungen der Fiaker und Wäschermädel. Ein derartiges Ereignis aus dem Jahr 1869 beschreibt ebenfalls Friedrich Schlögl in seiner ironisch-kritischen Ausdrucksweise:

Der Tanzsaal leerte sich im Nu und Alles drängte in die tiefer gelegene Halle und umstand, eine undurchdringliche Masse, den Zelebritätentisch, an dem die Milli¹⁶² Hof hielt und die „Tanz“ angab, die losgelassen werden sollten.

Es ist nun allerdings wahr, daß diese dudelnden „Meistersinger“ ihr Bestes gaben, daß Eckhard=Rubini und Pirringer=David die Dulliä=Verständigen mit dem bravourosesten Umschlag zu begeistern wußten; es muß ferners bestätigt werden, daß Jodler=Dilettanten: die Herren Breit Karl, Mühlsteiner, Laut=Schan, und Schmid, der Pfeifer=Virtuose Kornpetz und Wäscherin Alinka mit ihrem himmelanstürmenden Dudler im edelsten Wettkampf bestrebt waren, die Ehre des engeren Vaterlandes, resp. den Ruf der „Grasltanzbezirke“ zu retten, und daß ihnen dieses auch meisterlich gelang.¹⁶³

Franz Eckhardt (1831–1905) und Franz Pieringer (1831–1905), die als „Dudler-Professoren“ bezeichnet wurden, waren auch in den nachfolgenden Jahrzehnten viel gelobte Duettisten.¹⁶⁴ Noch 1931 werden sie vom Chronisten der Wiener Volkssänger, Josef Koller (1872–1945), besonders hervorgehoben, als es galt, einen „Fiakerball“ zu beschreiben:

Die Elite der Fiaker, das Katzenbergerquartett,¹⁶⁵ die Jodler Eckardt und Pieringer gesellten sich dazu, die ‚harbsten Tanz‘ wurden losgelassen, und damit der Abend seine „Weihe“ empfang, begann die Milli zu singen. Die Lieder aus der ‚untersten Lad‘ klangen auf, die packendsten Vierzeiler und Couplets. Da wollte Freude und Jubel kein Ende finden!¹⁶⁶

161 Friedrich Schlögl: Bei den Volkssängern und Volkssängerinnen. In: „Wiener Blut“. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Vierte Auflage, Wien 1875, S. 188 f.

162 Die „Fiaker-Milli“ (Emilie Turecek, 1846–1889) war eine populäre Volkssängerin und Tänzerin mit vulgär-sinnlicher Ausstrahlung.

163 Friedrich Schlögl: Auf dem Fiakerball II. In: Wiener Blut. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Vierte Auflage, Wien 1875, S. 145 f.

164 Josef Koller: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit, Wien 1931, S. 52.

165 Alexander Katzenberger (1820–1892), Geiger und bedeutender Komponist von Wiener Tänzen. Siehe Kapitel 7: Bedeutende Komponisten und Interpreten.

166 Josef Koller: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit, Wien 1931, S. 43.



Franz Eckhardt,
geb. 1831, gest. 1905

Franz Pieringer,
geb. 1831, gest. 1905

Abb. 35: Die dudelnden Duettisten
Eckhardt und Pieringer.
In: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer
Zeit von Josef Koller, Wien 1931, S. 52.

1925 versuchte der Wiener Schriftsteller und Feuilletonist Edmund Skurawy (1869–1933) diese Singart den Lesern des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ zu erklären und mit aktuellen Erlebnissen verständlich zu machen:

Ein Dudler ist ein Jodler, aber mit einem ganz „eigenen Schan“.¹⁶⁷ Und als solcher eine Wiener Spezialität. Das Dudeln ist in gewissem Sinne ein volkstümlicher Koloraturgesang im Wiener Dialekt. Voraussetzung ist erstens ein kolossaler Stimmumfang, zweitens der nicht erlernbare Kehlschlag. Zum Dudeln muß man also entsprechend vorbereitet geboren werden.

Einen großen Ruf hatte einst der „Bäcken-Schackl“;¹⁶⁸ selbstverständlich gab es neben diesem noch andere Meister des Kehlschlag's. Und auch solche weiblichen Geschlechts. Und es war gar nichts Außergewöhnliches, reiche Fabrikantentöchter und Frauen der besten Gesellschaft, die als Gäste beim „Heurigen“ saßen, in vorgerückter Stunde öffentlich dudeln zu hören.

Auch die Fiaker sorgten unentwegt dafür, daß diese urwienerische, bodenständige Singerei immer wieder die richtigen Vertreter fand. Die Fiaker hingen als echte Wiener Kinder mit hingebungsvoller Liebe nicht an dem Wiener Lied, sondern an dem urwüchsigen Dudler.¹⁶⁹

Einer dieser musikalischen Fiaker war ein gewisser Johann Hausmann, genannt der „Wällische“, dem die Fiakergilde 1885 zu seinem 50jährigen Berufsjubiläum ein Fest bereitete:

Da klangen Dudler und Lieder, die heute fast vergessen, zur Decke, [...] und mancher treffliche „Stegreif“ wurde gesungen. [...] Das ging so lange, bis der Jubilar seinen Leibtanz sang.¹⁷⁰

Die frühesten Aufzeichnungen von Dudlern aus dem Umkreis der Fiaker stammen von Adalbert Stifter (1805–1868). Zur Musikalität der Fiaker schildert er 1841 eine Szene in einer „Schenke“, wo ein Fiaker einen anderen auffordert:

¹⁶⁷ Schan = genre = Wesensart.

¹⁶⁸ Jakob Schaffhauser (1863–1908) alias „Bäcken-Schackl“.

¹⁶⁹ Edmund Skurawy: Wiener Spezialitäten VI: Der Dudler. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 20. September 1925, S. 5. Auch die Chronistin der Wiener Kultur, Hermine Cloeter (1879–1970), schrieb 1922 in ihrem Aufsatz „Der Wiener Fiaker im Leben und Lied“, dass „schon die angestammte Sangesfreudigkeit der Fiaker und ihre Kunstfertigkeit im Jodler – in Wien sagt man 'Dudeln' – nach Bühne und Publikum rief. Aus ihrer Gilde gingen denn auch die berühmtesten 'Naturesänger' hervor, und es ist nicht uninteressant, dem Zusammenhang ihrer Lieder mit dem alten Volkslied nachzugehen“ (S. 295).

¹⁷⁰ Illustriertes Wiener Extrablatt, 16. Juni 1885, S. 1.

Ju! ju! ju! G'schwind a Maß Marzig'mischts!
Aber jetzt dudelst mein Tanz und i wir dir sekundir'n!

Darauf folgt die zweistimmige Fassung eines Dudlers, mit Angaben zu Tempo, Ausdruck und Artikulation:

Beide jodeln:

Abb. 36: Zweistimmiger Dudler, aufgezeichnet von Adalbert Stifter 1841, veröffentlicht in „Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben“, Pesth 1844, S. 20.

Die unglaublich große Begeisterung des Publikums für das Dudeln ist wohl nur über die Beschreibung eines solchen Singens erfahrbar. Einige Zeitgenossen haben darüber für die Nachwelt manchen Bericht hinterlassen. Wohl einzigartig ist das wortreiche Nachzeichnen eines zweistimmigen Dudelns während eines Balles der Wäscherinnen um 1880:

Tanzsaal mit qualmtrüber Luft, hinreißende Geigentöne, wogendes Gewühl, Jauchzen und Paschen, schmetternde Jodler, wehmüthiges Aufrauschen des Blasbals (Harmonika), tolle Diskantsprünge des picksüßen Holzes – es ist eigentlich zum Davonlaufen, aber eben deshalb die richtige Taumel-Atmosphäre für die Entwicklung übermüthiger Lustbarkeit.

– „Tonerl und Prinz, laßt's an Dudler außer!“

Die Stimmen der unverwüthlichen Anzinger Tonerl und des hübschen Prinz durchschneiden das Gelärme und jodeln es schließlich nieder. Die Tonerl, den Prinz fixierend, beginnt mit heller scharfer Stimme die Melodie. Der Mann mit der „Klumpfen“ vom Quartett Dänzer erwischt sofort die Tonart und hält sie fest mit breitem Akkord, in den die drei anderen Musikanten nun entsprechend hineinspielen.

Prinz singt aus der Tiefe zu Tonerl's Melodie empor und lässt dieselbe auf dem dumpfen Tone seiner Stimme wohl lautend ruhen; er fängt sie aus der Höhe auf und lässt sie wieder emporschnellen; sie flieht und er folgt ihr, sie kehrt zurück, und er ist vor ihr da, bis beide Stimmen der Neckereien überdrüssig sind und in die Höhe jubeln voll gemeinsamer Lust. [...] Das ist gesungene Muttersprache, und der Grundgedanke Aller, die summend und sich wiegend das anhören.¹⁷¹

Das in diesem Bericht genannte „Quartett Dänzer“ war eines der begleitenden Ensembles der Dudler und Dudlerinnen und wurde von dem umjubelten Klarinettenisten Georg Dänzer (1848–1893) gemeinsam mit dem Geiger und Komponisten Alois Strohmayr (1822–1890) geleitet. Der offizielle Name ihres Ensembles mit Geige, Klarinette, Harmonika und Kontragarre war „National-Quartett Dänzer und Strohmayr“.

Eine Besonderheit im instrumentalen Begleiten der Dudler und Dudlerinnen war die Realisierung der traditionellen Zweistimmigkeit mit der Hauptstimme der Klarinette und dem Überschlag durch den Singenden. Der Journalist Julius Löwy beschreibt 1886 ein derartiges Erlebnis:

[...] Und wenn der Clarinettist so tief einsetzt, leise zagend der Guitarrespieler auf seinem „Pracker“ die Saiten klingen läßt, der Geiger sich in den Hüften wiegend, den „Bogen“ über die „Winsel“ führt und der Vierte mit der Harmonika seinen „Blasbalg“ mit halbgeschlossenen Augen behandelt, da gibt das eine Musik, wie sie nur das Herz eines Wieners fassen kann, und fällt dann, im richtigen Accorde dem Tone des „Picksüßen“ sich anschmiegend, die helle Stimme des Dudlers ein, dann ist's ja rein, als ob das Gilet sich von selbst öffnen und das Herz aus der Brust hüpfen würde, um nach diesen göttlichen, nationalen Klängen zu tanzen.¹⁷²

Klarinett-Dudler

Di-dü-li ri-bi a-i a-bl-i ri, Di-dü-li ri-bi a-i a-bl-i a-bl-i ri,
Di-dü-li ri-bi a-i a-bl-i a-i-ri-i, ri-bli ri-bi ri-a ho-u-i-a-u.

Abb. 37: „Klarinett-Dudler“.

Untere Stimme auf der Klarinette geblasen vom „Stelzerfranzl“ in Grinzing, obere Stimme überschlagen von Marie Seifert-Kuntner. Aufgezeichnet von Georg Kotek am 18. 9. 1911.

In: 50 Wiener Dudler, hg. v. Karl Magnus Klier, Wien o. J., S. 12, Nr. 27.

(Siehe beiliegende CD, Nr. 1)

Musikalisch passionierte Laien wurden als Dudlerinnen und Dudler erst sehr spät von der Forschung beachtet. Die Liedsammler Josef Pommer (1845–1918), Karl M. Klier (1892–1966) und Georg Kotek (1889–1977) waren die einzigen, die sich dieser Vokalform annahmen. Sie lernten manche dudelnde Volkstypen kennen und zeichneten deren Melodien auf. Die Sammlung „50 Wiener Dudler“¹⁷³ nennt neben den Volkssängern auch Gastwirte, Milchhändler, Schweinehändler, Straßensänger, Totengräber, Weinhauer und Werkmeister als Gewährsleute. Andere Chronisten geben den Fiakern den Vorzug:

171 Eduard Pötzl: Jung-Wien. Allerhand wienerische Skizzen, Berlin und Leipzig 1885, S. 64 f.

172 Julius Löwy: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 151, Wien, 3. Juni 1882, S. 1f.

173 Karl M. Klier [Hg.]: 50 Wiener Dudler, Wien o. J.

Der Wiener Fiaker hängt mit dem Wienerthum unzertrennlich zusammen und was wäre Wien ohne seine weltberühmten Fiaker! [...] Das Jodeln gehört überhaupt zu den Spezialitäten des Wiener Fiakers. Das sind Töne, welche in ihrer Höhe glockenrein und hell klingen und aus der Tiefe der Kehle hinausgeschmettert, anschwellen zu einer Tonfülle von bezaubernder Wirkung. So zu singen versteht eben nur ein Wiener Kind, das am Kutschbocke sitzend, so recht beweist, was der Wiener Humor leistet.¹⁷⁴

Das Dudeln entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer bewusst gelenkten und virtuos gestalteten Darbietungskultur, getragen von Solisten und Duettisten mit großen Namen und einer begeisterten Anhängerschaft. Die Einführung von jährlich mehrmals veranstalteten Jodler- bzw. Dudler-Wettbewerben bildete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt dieser als elitär zu bewertenden Singkultur, immer mit der musikalischen „Assistenz“ von bedeutenden Instrumentalensembles.

Der „Cafetier“ Franz Seidl in Neulerchenfeld wagte es, 1865 „Preisjodlerfeste“ einzuführen, die bald darauf in verschiedensten Formen nachgeahmt wurden. Sein Lokal in der Neulerchenfelderstraße Nr. 25 wurde zu einem „Sammelpunkt der Volkssänger“.¹⁷⁵ Die beliebtesten Wettbewerbe dieser Art fanden im Gasthof „Zum goldenen Luchsen“ in der Neulerchenfelderstraße 43 statt. Der Charakter eines solchen musikalischen Festes ist allein schon aus der Ankündigung ersichtlich:

„Der größte Preisjodler-Wettkampf Wiens“.

Dieses Sängerturnier, welches heute Freitag in den Galeriesälen „zum goldenen Luchsen“ in Neulerchenfeld stattfindet, verspricht in jeder Hinsicht alle bisher veranstalteten Jodlerfeste zu übertreffen. Nicht weniger als drei Terzette und Quartette werden an diesem Abende, auf dessen Ausgang man in den interessirten Kreisen so gespannt ist, die verschiedenen Sänger, Jodler und Kunstpfeifer begleiten. Dem Losungsworte „Hie Nußdorf! Hie Grinzing!“ entsprechend, wird das Quartett Brüder Schrammel, Dänzer und Strohmeier die Nußdorfer, das Terzett Tauschek, Werdegg und Reisinger¹⁷⁶ dagegen die Grinzinger Sänger begleiten. In den Zwischenpausen concertirt das Meidlinger Quartett.¹⁷⁷

Der Ablauf eines solchen Wettkampfes der Wiener Dudler und Dudlerinnen wird durch eine Schilderung aus dem Jahr 1882 zum bildhaften Dokument des musikalischen Wienertums in einer historisch bedeutsamen Epoche:

Vorgestern rief Kiesl, gegenwärtig der beste unserer Dudler, der im Vereine mit seiner Frau, Marie Kiesl-Walter,¹⁷⁸ die Wiener so oft durch seine wirklich bewunderungswürdigen Tanz entzückt hat, die Dudler Wiens zum Wettkampfe auf. Der Galeriesaal beim „Luchsen“¹⁷⁹ war übervoll, die kernigsten Gestalten, welche Wien aufzuweisen hat, füllten den Saal.

Das Quartett Dänzer und Strohmeier, neben den vielbeliebten, trefflichen Brüdern Schrammel, begleitete; das Los bestimmte die Reihenfolge, nach welcher die einzelnen Dudler ihre drei „Tanz“ singen sollten. Der alte Pieringer, vor Jahren in Gemeinschaft mit Eckhardt ein trefflicher Dudler, rief als Ersten den Schönhuber Mathes auf.

Der Gerufene stellt sich auf's Brett'l, er singt leise den ersten Ton, der Guitarrespieler hat ihn im selben Momente, Harmonika und Violine stimmen ein und dann erst setzt der Dänzer, der würdige Nachfolger des Gruber Franzl sein „Picksüßes“ an. Das gibt eine Musik, als ob ein Chor von Engerln

174 Anonym: Wien und die Wiener. Ungeschminkte Schilderungen eines fahrenden Gesellen, Berlin 1893, S. 54–56.

175 Karl Ziak: Des heiligen Römischen Reiches größtes Wirtshaus. Der Wiener Vorort Neulerchenfeld, Wien 1979, S. 124.

176 Das Terzett Tauschek, Werdegg und Reisinger bildete das Ensemble „D' Grinzinger“.

177 Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 17. Dec. 1886, Nr. 347, S. 7. Aufgrund der Beziehung des Quartetts der Brüder Schrammel zu Nußdorf (als dem Ort des Beginns ihrer musikalischen Laufbahn 1884) war es für sie selbstverständlich, die Sänger aus Nußdorf zu begleiten.

178 Marie Edle von Körber, vereh. Marie Walter (1852–1925), als „Kiesel Marie“ bedeutende Volkssängerin.

179 Das Wirtshaus „Zum goldenen Luchsen“ in der Neulerchenfelder Strasse 43 war nicht nur die älteste Gaststätte in diesem ehemaligen Vorort Wiens, sondern mit seinem „Galeriesaal“ auch ein wichtiges Zentrum für Sängerevents und andere musikalische Darbietungen.

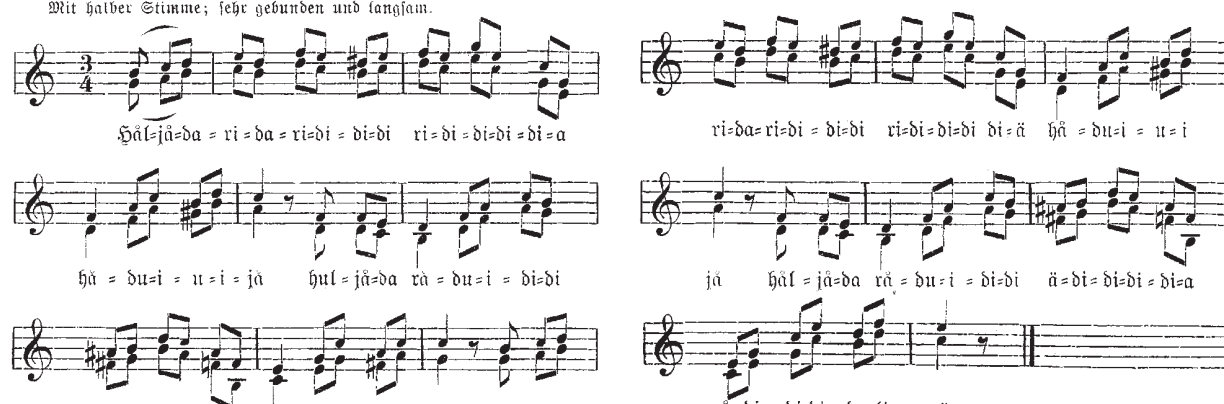
die Wiener anstrudeln wollte. Der Schönhuber Mathes hatte nicht seinen Tag, in der Höhe klang der Ton unrein; ihm folgte Franz Doll, dann der blade „Mistviecherl“, der bekannte Fiaker, und der Xandl, ein Einspänner, der die Höhe forcierte, so daß der Dudler stets weinerlich klang. Der Schönhuber Nestel zeigte sich schon als geschulter Dudler; er trillerte seine drei Tanz ganz keck und rein hinaus und ertete dafür den lebhaftesten Beifall, der übrigens, wenn auch in geringerem Maße, allen seinen Vorgängern zu Theil geworden war.

Die Anzinger Ton'l,¹⁸⁰ eine dralle Gestalt, hüpfte nun auf die Pablatschen¹⁸¹ und tiefe Stille trat ein, als die Musik die ersten Töne anstimmte. Mit tiefem Alt setzte die Ton'l ein und, sich in unvermittelten Purzelbäumen überschlagend, stiegen die Töne immer höher und höher, bis endlich der erste Tanz mit einem hellen Juhezzer zu Ende war. Das war ein Applaus! Und immer wieder mußte die Anzinger Ton'l hinauf, und man hätte ganz vergessen, daß noch zwei Dudler angehört werden wollten, wenn nicht Pieringer's grollende Stimme daran erinnert hätte. Wendelin Lenz, der „Kräutlerbua“, mit einer feinen, hohen Stimme, zwitscherte seine Dudler wie ein Kanarienvogel, und Franz Prinz¹⁸² zog sich mit vielen Ehren aus der Affaire.¹⁸³

Nicht nur Dudler und Dudlerinnen wurden prämiert, sondern auch die Stücke, die als „Preisjodler“ oder als „Preistanz“ in der Geschichte der Wienermusik einen bedeutenden Platz einnehmen. Ein besonderes Beispiel eines Dudlers, der für die Zeit seiner Entstehung eine gewisse Popularität errang, ist ein „Preisjodler“, der 1888 aufgezeichnet wurde und aus einem nicht datierten „Jodlerwettbewerb“ stammt. Zur Niederschrift fügte der Aufzeichner Josef Pommer (1845–1918) hinzu: „Mit halber Stimme; sehr gebunden und langsam“ zu singen.¹⁸⁴

Wiener Preisjodler.

Mit halber Stimme; sehr gebunden und langsam.



Häl=jä=da = ri = da = ri=di = di=di ri=di = di=di = di=a
 ri=da=ri=di = di=di ri=di=di=di di=ä hä = du=i = u = i
 hä = du=i = u = i = jä hul = jä=da ra = du=i = di=di
 jä häl = jä=da rä = du=i = di=di ä=di=di=di = di=a
 ä=di=di=di=di=a hä = du=i = u = i ä häl=jä=da=
 1888.

Abb. 38: „Wiener Preisjodler“, 1888.
 In: 252 Jodler und Juhezzer, hg. v. Josef Pommer, Wien 1893, S. 71 f., Nr. 82.
 (Siehe beiliegende CD, Nr. 19)

Dieser wienerische „Preisjodler“ wurde 1891 von Johann Schrammel als B-Teil in der ersten Nummer seiner „Wiener Heurigen-Tänze“ (Erste Serie) geringfügig verändert übernommen (siehe Teilband 20/2, Nr. 79) Die zweistimmig realisierte Melodie erscheint auch in einem frühen Ton-

180 Antonia Anzinger (1844–1886) war von 1860 bis zu ihrem frühen Tod eine anerkannte Dudlerin.

181 Pablatschen = Bretterbühne der Volkssänger in den Wirtshäusern.

182 Der erst 1914 verstorbene Sänger Franz Prinz war auch ein gesuchter „Kunstpfeifer“.

183 Julius Löwy: Die höchsten Duliäh! In: Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 1882, Nr. 298, S. 4.

184 Josef Pommer: 252 Jodler und Juhezzer, Wien 1893, S. 71 f., Nr. 82.

dokument als zweiter Teil einer Folge von Wiener Dudlern, gesungen um 1906 von Hansi Führer (1879–1955) und Fritz Kleber (? –1917).¹⁸⁵ Für diese Singkunst waren die Begriffe Jodeln und Dudeln gleichwertige Namen. Für den Dramaturgen und Schriftsteller Ludwig Hirschfeld (1882–1945) war es 1910 selbstverständlich, das Dudeln auf einem „Volkssängerabend“ mit Jodeln zu bezeichnen:

...aber dann zum Schluß der Jodler. Die ganze naive, volkstümliche Lustigkeit und Traurigkeit ist darin enthalten, in diesen auf- und absteigenden, hellen und dunklen Tönen, die sich suchen und umschlingen und wieder trennen und schließlich vor lauter Wollust des Gefühls zu brechen scheinen. Es gibt da Stellen von einem ganz merkwürdig intensiven, von einem verblüffenden wienerischen Klang, Töne, bei denen man nicht recht weiß: ist das Dur oder Moll, soll man sehr fidel sein oder sehr traurig – oder beides zugleich? Ah, das lässt sich nicht nacherzählen, das ist wortlose Volkspoesie.¹⁸⁶

Im 20. Jahrhundert wurden mehrere Sängerinnen als bedeutende Interpretinnen des Dudeln zu unvergesslichen Gestalten der Wiener Musik: Therese Sprung-Hafenschner (1885?–1945?), Maly Nagl (1893–1977), Ady Rothmayer (1898–1971), Leopoldine Lauth (1902–1964), Luise Wagner (1905–2004) und Trude Mally (1928–2009).¹⁸⁷ Auch bedeutende Wienerlied-Sänger hatten als Dudler sowohl solistisch als auch im Duett große Erfolge, aber sie waren die letzten Träger dieser besonderen Singkunst: Max Jauner (1861–1932), Hans Matauschek (1874–1949), Franz Niernsee (1874–1936), Rudi Hermann (1886–1956), Fritz Matauschek (1888–1966) und Edi Stadler (1889–1959).

Das Nachspielen eines Dudlers als Tanz oder das Nachsingen eines Tanzes als Dudler gehörte zum Wechselspiel einer Sing- und Spielpraxis, die nur von wenigen, musikalisch besonders Begabten ausgeführt werden konnte. Diese melodische und formale Übereinstimmung von Dudler und „Weana Tanz“ wird oft auch durch nur beiläufig vermittelte Beobachtungen bestätigt:

Das „picksüße Hölzl“, die Clarinette, ein Instrument, so vergöttert und angebetet, wenn ein Wiener Musiker dem „picksüßen Hölzl“ diese weichen, molligen, runden Töne entlockt, die den Wiener Humor wecken und ohne die ein echter Dudler doch kaum zu denken ist.¹⁸⁸

Johann Schrammel war es, der in seiner großen Sammlung mit der Veröffentlichung von mehreren „Wiener Sing-Tänzen“ auf die gegenseitige Abhängigkeit von Dudler und Tanz hingewiesen hat.¹⁸⁹ Es war der ideenreiche musikalische Wettstreit zwischen schöpferisch talentierten Sängern, Sängerinnen und den Instrumentalisten, der die Ausformung und die unverkennbare Eigenprägung der musikalischen Gattung „Weana Tanz“ wesentlich mitbestimmte. Der daraus gewachsene Melodienreichtum ist das Ergebnis eines vielschichtigen Prozesses, bei dem Gesang und instrumentales Musizieren in enger Wechselbeziehung standen.¹⁹⁰ Die aus der Singtradition der Dudlerinnen und Dudler aufgezeichneten

185 „Wiener Jodler“ auf Schallplatte Odeon No. 8031.

186 Ludwig Hirschfeld: *Wir kennen uns*, Wien 1910, S. 29 f.

187 Vgl. Georg Kotek: *Der Wiener Dudler als eigenständige Form des Jodlers*. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 21, Wien 1972, S. 68–77; Ernst Weber: *Der Wiener Dudler. Eine allgemeine Einführung*. In: *Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerkes* 1, Wien 1995, S. 3 f.; Christine Zurbrugg: *Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien. Die Lebensgeschichten von Poldi Debeljak, Luise Wagner und Trude Mally sowie der singenden Wirtin Anny Demuth*. Wien 1996; Ernst Weber: *Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied*. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): *Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1)*, Wien 2006, S. 312–456.

188 In: *Wiener Spezialitäten. Eine Wienerische Zeitung*, Wien 1886, Nr. 30, S. 4.

189 Hanns Schrammel: *Alte oesterreichische Volksmelodien*, Wien 1888/89: Heft I, S. 10-15: *Wiener Singtänze von Josef Weidinger*; Heft III, S. 3-5: *Alter Wiener Singtanz von verschiedenen Tanzcomponisten*.

190 Ernst Weber: *Auf Spurensuche im Wienerlied, I. Folge – Vom Natursängerlied zum Simmeringer Dudler*. In: *Bockkeller. Die*

Melodien sind ein- und mehrteilige Liedformen, die einstimmig oder zweistimmig überliefert wurden. Manche dieser Gesänge wurden zu Themen für „Wiener Tänze“, andere wiederum haben ihre Herkunft aus Tänzen. Ein unter verschiedenen Namen bekannt gewordenes Stück sei als Beispiel für die enge Verflechtung von Singen und Musizieren genannt: als „Schwommatanz“ bei Jakob Schmalhofer, als „Tanz“ bei Alois Strohmayr und als „Wiener Singtanz“ bei Johann Schrammel. Besonders klar tritt diese produktive Abhängigkeit in der Gegenüberstellung der instrumentalen Fassung von Johann Schrammel mit der Aufzeichnung einer gesungenen Variante durch Josef Pommer hervor:

Langsam.

№ 5.

Abb. 39a: Der fünfte „Wiener Singtanz“ in Johann Schrammels Ausgabe für Klavier. In: Alte oesterreichische Volksmelodien aus der Zeit der Jahre 1800–1860, hg. v. Hanns Schrammel, Wien 1888/89, Heft I, S. 13. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 115 und beiliegende CD, Nr. 2)

Langsam.
Die hohen Stellen mit halber Stimme.

hâl-la-di ri-di = di di-di = di hâl-la = di-ri-di = di di-di di hâl-la = di = ri-di = di hâl-ja=i = di

hâljadi = di di-di di hâl-la-di â=di=di=di=it = ti.

Abb. 39b: Der „Wiener Singtanz“ als zweistimmiger Dudler, aufgezeichnet von Josef Pommer 1888. In: 252 Jodler und Juchezer, hg. v. Josef Pommer, Wien 1893, S. 10, Nr. 16.

Die Übernahme instrumental ausgeführter Tänze in die Singpraxis der Dudler wird auch durch Tonaufnahmen dokumentiert, die im frühen 20. Jahrhundert produziert wurden. Beispiele dafür sind Aufnahmen mit Franz Niernsee, Philipp und Mina Lambor, Edi Stadler und Rudi Hermann.¹⁹¹

Zeitung des Wiener Volksliedwerks 5, Nr. 1, S. 4; ders.: „Alle Charakteristiken der musikalischen Gestaltung beim Dudler durch die Sänger und Sängerinnen stimmen mit denen der Instrumentalmusiker überein und sind daher analog auf die Tanz anwendbar.“ In: Der Wiener „Dudler“. Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 180.

¹⁹¹ Franz Niernsee auf „Alt-Weana Tanz“. Zonophone 522091; Philipp und Mina Lambor auf „Alt Wiener Tänze“. Lyrophon W. 469 und auf „Altwiener Jodler“. Favorite 1-20079; Edi Stadler und Rudi Hermann auf „A-moll-Tänze“. Union 216.

Debiasy - Canz.

Abb. 40b: Der „Debiasy-Tanz“ nach der Überlieferung der Wiener Tanzgeiger
in der Klavierfassung von Eduard Kremser. In: Wiener Lieder und Tänze, Wien 1911/12, S. 266.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 40 und beiliegende CD, Nr. 3)

Debiasy-Tänze in B



Abb. 40c: Erster Teil der „Debiasy-Tänze in B“ in einer anonymen Bearbeitung für „Schrammelquartett“. Archiv des Wiener Volksliedwerkes, Sammlung Josef Korzer, Nr. 2404.

Die Spielfigur der Violinen im letzten Takt dieses Debiasy-Tanzes ist aus der jodlerischen Singmanier der Dudlerinnen übernommen. Der Schlusston (die Finalis) eines Dudlers wird mehrheitlich mit schnell gedudelten Klangbrechungen oder Tonwiederholungen vorbereitet. Der alpine Jodler kennt weder ein derartiges Diminuieren der Schlusstakte noch die beim Wiener Dudler verwendeten Klangsilben:

Abb 41: Die letzten Takte des Dudlers zum Lied „I hab di gar so gern“, gesungen von Trude Mally und Luise Wagner. In: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien von Christina Zurbrügg, Wien 1996, S. 55.



Abb. 42: Die letzten Takte des Dudlers zu „D' Schindergruabn“, gesungen von Trude Mally. In: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien von Christina Zurbrügg, Wien 1996, S. 117.

Mit den nachfolgenden Kapiteln wird zur hier dargelegten Entstehungsgeschichte der „Weana Tanz“ die Darstellung ihrer musikalischen Charakteristik in allen Details hinzugefügt. Es wird versucht, die Frage nach den stilprägenden Bedingungen, die zur Ausbildung dieser Gattung führten, zu beantworten. Mit neuen Erkenntnissen und einer entsprechenden Methode sowie mit dem adäquaten musiktheoretischen Vokabular soll die stoffliche Seite dieser so schwer fassbaren Gattung einer klärenden Analyse zugeführt werden.

4.

Musikalische Merkmale

*Das Wissen um Musik bezieht sich
auf ihren Gehalt als Inbegriff
ihrer Struktur und ihres Ausdrucks.*
Hellmut Federhofer, 1999.¹

Im vorliegenden Kapitel kommt es zu einer Gesamtdarstellung aller die Wiener Musik prägenden Elemente. Auf den Prinzipien der Dur-Moll-Tonalität und mit dem Blick auf die Zusammenhänge von Inhalt und Form wird der Versuch unternommen, Klarheit über eine Musikgattung zu erlangen, die im historischen Sinne am deutlichsten das „Wienerische“ in der Musik repräsentiert. Die kennzeichnenden Elemente dieses musikalischen Typus werden teils nach quantitativen, teils nach spezifischen und originellen stilistischen Merkmalen untersucht,² welche sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf Wiener Boden ausgebildet haben.

Das „Wienerische“ in der Musik ist ein melodisches und harmonisches Phänomen, das sich nur in der Beschreibung der einzelnen Teilbereiche darstellen lässt. Um zu einer annähernd befriedigenden Deutung dieser musikalischen Erscheinung zu kommen, wird versucht, die Eigengesetzlichkeit der „Weana Tanz“ aus dem aufgezeichneten Material, aus Drucken sowie aus frühen Tondokumenten zu erklären. Dass dazu auch Beispiele aus „Wiener Walzern“ herangezogen werden, liegt in der typologischen und stilistischen Verwandtschaft des Melos des Wiener Walzers mit den Melodien der Wiener Tänze.

Herausgewachsen aus der Melodik und dem Formverlauf des dreischlägigen alpinen Ländlers entwickelten sich die „Weana Tanz“ zu einer singulären instrumentalen Musikgattung, die in ihrer musikalischen Eigenart und mit dem beigegebenen Herkunftsnamen „Wien“ die eigengeprägte Volksmusik dieser Stadt verkörpert. Aus einem reichen handschriftlichen wie gedruckten Nachlass des 19. und 20. Jahrhunderts sind die eigenwilligen Ausprägungen der „Wiener Tänze“ ablesbar. Zu den Grundbedingungen für das Einmalige dieser Tänze zählen auch die spezifische Musikalität, der Einfallsreichtum und das Können der geigenden und Klarinetten spielenden Musikanten. „Geigenmusik in Wien“ wurde ein Stilbegriff,³ der anzeigt, dass wesentliche Eigenschaften der Wiener Musik aus dem Klang des Instruments und aus dessen spieltechnischer Beherrschung ableitbar sind.⁴ Es waren

1 Hellmut Federhofer: Verstehen von Musik – Wissen über Musik. In: *Musilogica Austriaca* 18, Wien 1999, S. 118.

2 Alica Elscheková: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, Budapest 1978, S. 267.

3 Franz Eibner: Geigenmusik in Wien. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): *Die Geige in der europäischen Volksmusik* (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 160.

4 Ernst Paul: Instrumentale Grundlagen unserer Volksmusik. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 16, Wien 1967, S. 67–72.

geschulte Geiger, die sich als „Tanzgeiger“ profilierten. Für deren schöpferischen Prozess bildete die Melodik des Ländlers das stilvolle Ausgangsmodell.

Die Vorherrschaft des Ländlers in der dörflichen Tanzmusik bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1918) wird durch die zahlreichen Musikantenhandschriften in allen Volksliedarchiven der österreichischen Bundesländer bestätigt. Mit seinen spezifischen Eigenschaften wird der Ländler seit 1760 in statistischen und topographischen Beschreibungen, in Sachbüchern und Berichten als „Nationaltanz“ hervorgehoben,⁵ dessen früheste notenschriftliche Belege aus dem Jahr 1702 stammen.⁶ In Wien und in seinen Vorstädten und Vororten war der Ländler eine anerkannte Tanzform.⁷ Auch hier wird er durch Handschriften und Drucke der Wiener Tanzkomponisten belegt.⁸ Er war neben dem „Deutschen Tanz“ und dem Walzer sowie im steten Wechsel der Modetänze auch auf öffentlich zugänglichen Bällen eine beharrlich wiederkehrende Tanzform.

Die Umwandlung des Ländlers in wienerisch geprägte Formen entwickelte sich auf den Grundlagen der klangbrechenden Ländlermelodik im dreischlägigen Metrum und der mit ihr konstitutiv zusammenhängenden Zweistimmigkeit. Auch wenn an diesem Prozess verschiedene Instrumentalisten beteiligt waren, ist die Ausprägung des Stils im Wesentlichen aus den besonderen Fähigkeiten der Wiener Tanzgeiger hervorgegangen. Dieses Finden einer eigenen Musiksprache innerhalb der Gattung „Ländler“ führte von der Verwendung als Tanzmusik zu einer funktionell eingesetzten Vorspielmusik, für die sich in weiterer Folge die Bezeichnung „Weana Tanz“ herausbildete.

Die Melodie

1.

Ein stilentscheidendes Element im Wiener Melos ist das **Chroma**, die klangliche Umfärbung einer diatonischen Stufe durch Hoch- oder Tiefalteration um einen Halbton.⁹ Durch die Anwendung bei bestimmten immer wiederkehrenden Motiven und melodischen Floskeln wird es zu einem vielseitig gebrauchten Ausdrucksmittel innerhalb der Wiener Musik. Die Chromatisierung kleiner melodischer Figuren fand schon beim Wiener Ländler statt, als er noch die Hauptgattung im Repertoire der Musikanten war. Manche chromatisierte Motive und Wendungen verselbstständigten sich und festigten sich Zug um Zug zu einem eigenen Typus.

Die Gegenüberstellung eines Ländlers von Anton Diabelli (1781–1858) zu zwei Varianten aus den Spieltraditionen Ober- und Niederösterreichs soll andeuten, was die Alteration, das heißt die Chromatisierung eines Tonschrittes, verursacht. Es kommt zu Veränderungen einer vom Prinzip her dia-

5 Vgl. z. B. : Ernst Hamza: Der Ländler (= Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 9), Wien 1957; Sabine Schutte: Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 52), Strasbourg/Baden-Baden 1970; Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler: „Steierische Tänze“ (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien - Köln - Weimar 1994; Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien - Köln - Weimar 1998.

6 Rudolf Flotzinger: Und walzen umatum ... Zur Genealogie des Wiener Walzers. In: Österreichische Musikzeitschrift 30, Wien 1975, Heft 10, S. 506 f.

7 Reingard Witzmann: Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses (= Veröffentlichung der Kommission für den Volkskundeatlas 4), Wien 1976.

8 Vgl. Walburga Litschauer und Walter Deutsch: Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997; Walter Deutsch: Michael Pamer und Joseph Lanner. Eine „ländlerische“ Studie. In: Thomas Aigner (Hg.): Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843, Wien 2001, S. 67–76.

9 Nach Hugo Riemann ist „Chromatik die Umfärbung diatonischer Stufen [...] und setzt voraus, daß die 7stufige Diatonik als Grundbestand des Tonsystems gilt“. In: Wilibald Gurlitt (Hg.): Riemann Musik Lexikon. Sachteil, Mainz 1967, S. 172.

tonisch gedachten Melodiegestalt. Aus den folgenden Beispielen kann man die „Geburt“ eines neuen melodischen Stils erahnen, der sich zu einem Ausdruck des Wienerischen in der Musik entwickelte.



Abb. 43:

a) Anton Diabelli (Wien): Zwölf Ländler in D-Dur für Gitarre, op. 122, Nr. 2.

In: Walter Götze (Hg.): 24 leichte Altwiener Ländler für Gitarre von Anton Diabelli (= Gitarre-Archiv 85), Mainz 1941.

b) Johann Michael Schmalnauer (Bad Ischl): 52 Steyrer Tänze in F, Nr. 4, um 1820.

In: Johann Michael Schmalnauer, „Tanz Musik“. Ländler, Steyrer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut, hg. v. Gerlinde Haid (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 5), Wien 1996, S. 146 f.

c) Carl Limler (Pottenbrunn): 38 Ländler in C, Nr. 13, 1924.

In: St. Pölten und Umgebung, hg. v. Walter Deutsch (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 1), Wien 1993, S. 446.

Der im Wiener Ländler von Diabelli alteriert und dissonant einsetzende Vorhalt in steigender Bewegung hebt sich deutlich von den diatonisch und von oben fallenden Vorhalten der traditionellen Ländler aus dem Salzkammergut und aus Niederösterreich ab. Diese verschieden angewendeten kleinen melodischen Floskeln sind bestimmend für die Unterschiede des Stils. Die Beispiele zeigen außerdem ein grundsätzliches Merkmal auf: Nicht die Gattung „Ländler“ an sich, sondern allein die an wichtigen Eckpunkten des melodischen Verlaufs angewendeten Melismen erfahren durch das Chroma eine Veränderung.

Die folgenden Beispiele stehen für eine große Zahl anonymer Wiener Ländler, in denen sich das jeweils chromatisierte Motiv deutlich von den Varianten diatonisch verlaufender Ländler aus steirischen, nieder- und oberösterreichischen Sammlungen abhebt.¹⁰ Die Achttaktigkeit des ländlerischen Formverlaufs ist in den Wiener Beispielen ebenso gegeben wie in den Ländlern aus alpinen Regionen. Die Teilung mancher Achttakter in Vorder- und Nachsatz macht es möglich, Beispiele auch nur mit dem Vordersatz glaubhaft darzustellen:



Abb. 44: Ländler für zwei Flöten.

Bezirkmuseum Hernals, Sammlung Franz Zabusch, o. Nr.

¹⁰ Vgl. die Ländlersammlungen in den Bänden 1, 2, 5 und 8 der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“.



Abb. 45: Ländler Tänze für zwei Violinen.
Bezirksmuseum Hernals, Sammlung Franz Zabusch, o. Nr.



Abb. 46: Wiener Kirtag-Ländler.
Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 2, Wien 1923, Nr. 17.

Auch wenn das Chroma in verschiedenen Positionen eines Taktes auftritt, handelt es sich immer um einen chromatischen Halbtonschritt von unten. Es ist dies eines der vielen stilistisch entscheidenden Kennzeichen für die „Gehaltsqualität“ des Wienerischen in der Musik. Diese eindeutig zur Wiener Musik zählenden Ländlerformen wurden in der für diesen Stil obligaten „Überschlag-Zweistimmigkeit“ aufgezeichnet. Eine ähnliche Deutung legte schon 1993 der Musikforscher und Musikant Hermann Fritz vor:

Wiener Ländler sind mit hohem Anteil an jodlerhaften Melodien und hinsichtlich der verwendeten Rhythmen den Steirischen und den Ost-Niederösterreichischen Ländlern ähnlich. Das typisch Wienerische zeigt sich u. a. in der häufigen und vielfältigen Anwendung der Chromatik. Auch die Überschlag-Zweistimmigkeit unterstreicht mit dem von zwei Instrumenten parallel ausgeführten Chroma die „Wienerische Note“.¹¹

In den entwicklungsgeschichtlich vollendeten „Wiener Tänzen“ wurde das Chroma zum konstitutiven Element ihrer wichtigsten melodischen Erscheinungen und Ausdrucksweisen. In den wertvollen Sammlungen von Johann Schrammel, Eduard Kremser und Franz Angerer sind die besten Tänze dieser Art vereint, welche das „Wienerische“ in der Musik typologisch eindeutig repräsentieren:

11 Hermann Fritz: Zur Ländlerhandschrift 1928 des Franz Jobstmann in Jeutendorf. In: Walter Deutsch (Hg.): Volksmusik in Niederösterreich / St. Pölten und Umgebung (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 1), Wien 1993, S. 398.

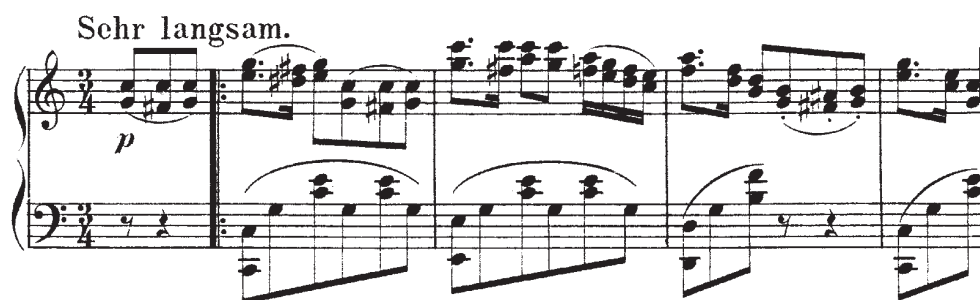


Abb. 47: Nummer 1 aus „Alter Wiener Singtanz“.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien III, Wien 1888/89 S. 3.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 46)



Abb. 48: Erste Phrase zu einem anonymen „Tanz“.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 258.



Abb. 49: Nummer 3 der „Erdberger Tanz“ von Franz Gruber.
Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 2, Wien 1923, S. 34, Nr. 9.

Das Chroma wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts ein immer stärker werdendes Element in der Gestaltung des Wienerischen. Als Beispiele für die vermehrte Verwendung der Chromatik sind das Loblied auf die Schrammelmusik von Hans Neroth (1914–1994), ein Tanz des Komponisten Andreas Schindlauer (1892–1953) und das populäre Lied „Herrgott aus Sta“ von Karl Hodina (geb. 1935) zu nennen. In solcherart Kompositionen, mit der zweistimmigen Führung der Melodie in Terzen, ist das vielfarbig angewendete Chroma mit einem emotionalen Gehalt verbunden, der die musikalische Kategorie „wienerisch“ in der Moderne auszeichnet:





Abb. 50a: Hans Neroth: Weana Schrammelmusik, 1949.
A-Tempo-Verlag, Wien – Basel, A. T. V. 281.



Abb. 50b: Andreas Schindlauer: Alt-Wiener Tanz, vor 1950.
Wiener Bilderbuch. 10 musikalische Skizzen, Wien 1967, Nr. 2.

Refrain

A musical score in G major and 3/4 time, marked 'Refrain'. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece features a simple, rhythmic melody with a steady accompaniment. The score includes a first ending bracket.

Herr gott aus Sta', du nur al - la' hast mi als Büa - berl ver -
 stan - den, hast mein' Be - sitz im - mer be - schützt, bist wie ein Freund da - vor
 g'stan - den. Oft hab' i g'want, mich an dich g'lahnt, denn Kin - der - sor - gen san
 groß. Herrgott aus Sta', du nur al - la', du warst mei' an - zi - ger Trost.

Abb. 50c: Karl Hodina: Herrgott aus Sta', 1956.
O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder, Wien 1979, S. 228.

2.

Ein unverwechselbares melodisches Gestaltungselement ist der chromatisch und zweistimmig eingesetzte **Vorhalt**. Dieser unvermittelt auf den metrischen Hauptzeitwerten eines Taktes von unten kommende chromatische Sekundschrift sowie seine Auflösung in eine Konsonanz zu der im Takt latenten harmonischen Stufe sind in ihrer sukzessiven Ausführung in Achtelbewegungen eine vorherrschende musikalisch-rhetorische Figur des Wienerischen:

Etwas bewegt.

Abb. 51: Nummer 3 aus den Tänzen der Gebrüder Resterer, um 1840.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien III, Wien 1888/89, S. 20.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 67)

Bewegt.

Klavier.

Abb. 52: Nummer 3 der „Schnofler-Tanz“ von Johann Mayer.
Carl M. Ziehrer und Rudolf Kronegger: Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J., S. 118. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 60 und beiliegende CD Nr. 4)

In der abendländischen Musik ist der einstimmig geführte chromatische Vorhalt ein Element jeglichen musikalischen Gestaltens und als Folge harmonischer Veränderungen ausgewiesen. Für die Wiener Musik ist er in seiner stilprägenden Wertigkeit erst um 1800 nachweisbar. So finden sich chromatische Vorhaltsmotive in Melodien mit ländlerischer Charakteristik zu „Comödien-Arien“ sowie auch in Themen früher Walzer. Noch fehlt diesen Motiven die zweistimmige Ausführung, um eindeutig das Wienerische klingend repräsentieren zu können:



Abb. 53: Johann Schenk: Ich war auch ein Bürschel.
Vorspiel zur Arie aus dem Singspiel „Der Faßbinder“, 1802.
Blanka Glossy und Robert Haas: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, Wien 1924, S. 94.



Abb. 54a: Walzer von Franz Pechatschek, Erstes Heft, 1803.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 35.140.

Der Walzer mit ländlerischer Motivik von Franz Pechatschek (1763–1816) wurde für eine „Solo-Violine“ mit Begleitung einer „nachsschlagenden“ Violine sowie mit Figuren für die Bassgeige komponiert.¹² Die diesem Stück innewohnende wienerische Charakteristik kann verstärkt und verdeutlicht werden, wenn eine „Überschlagstimme“ die Bewegung der Melodie eine Terz oder bei manchen Motiven eine Quart höher mitvollzieht.¹³ Nur wenige Jahre nach der Komposition von Franz Pechatschek wurde nämlich die Überschlag-Zweistimmigkeit zum unverzichtbaren Kennzeichen der „Weana Tanz“:



Abb. 54b: Rekonstruierte melodische Verdichtung und Typisierung durch
Überschlag-Zweistimmigkeit des ländlerischen Walzers von Franz Pechatschek.

¹² Ein derartiges Streichtrio, das in der Geschichte der Musik mehrere Jahrhunderte zuvor schon nachgewiesen ist, wurde in der Literatur über die volkstümliche Musik in Wien und im Zusammenhang mit den „Linzer Tänzen“ allein den „Linzer Geigern“ zugeschrieben.

¹³ In der traditionellen Spielpraxis wird die Überschlag-Zweistimmigkeit vor allem beim „Steirer“ und zum Teil auch beim oberösterreichischen „Ländler“ angewendet.

Die spezifische wienerische Vorhaltsbildung gehört seit Joseph Lanner (1801–1843) auch zu einem markanten melodischen Ausdruck des „Wiener Walzers“. In der erweiterten Periodenbildung wird nämlich der chromatisch verstärkte und zweistimmig ausgeführte Vorhalt als Motiv und nicht nur als eigenwillige Färbung eines Tonschrittes angewendet:



Abb. 55a: Joseph Lanner: Die Werber, Walzer, op. 103, Nr. 5, 1835.



Abb. 55b: Carl Michael Ziehrer: Weana-Mad'ln, Walzer, op. 388, Nr.1, 1887.



Abb. 55c: Johann Strauß Sohn: Kaiserwalzer, op. 437, Nr. 4, 1889.

Das Gemeinsame der bisher zitierten Beispiele ist der Gebrauch der chromatischen Vorhaltsbildung auf betontem Takteil. Eine besondere Wirkung erzielt dieses chromatisch stilisierte Motiv, wenn es als „Auftakt“ eingesetzt wird. Ein solcher Auftakt ist vielfach in Walzerkompositionen zu finden, während er in den „Wiener Tänzen“ nur selten vorkommt und ohne Folgewirkung für den melodisch-rhythmischen Verlauf der ganzen Phrase bleibt.

Auftaktig und mit stufenweiser Steigerung findet sich diese motivische Gestaltung als herausragendes Beispiel in einem Walzer von Johann Strauß Sohn. Verstärkt durch die Titelgebung „Wiener Blut“ wird die Komposition als Prototyp der wienerischen Melodik empfunden. In keinem anderen Walzer ist eine solche Dichte von chromatisch und zweistimmig ausgeführten Vorhalten zu finden:



Abb. 56: Johann Strauß Sohn: Wiener Blut, Walzer, op. 354, Nr. 1, 1873.

Dieses charakteristische Auftaktmotiv mit dem ausdrucksstarken Sextsprung ist schon in frühen Walzern der Biedermeierzeit nachzuweisen. Die Nachfrage nach Walzermusik durch das Publikum war in dieser Epoche besonders groß. Die Verlage kamen diesem Bedürfnis nach und luden die in Wien ansässigen Komponisten ein, für den jeweilig anfallenden „Carneval“ entsprechende Werke zu liefern. So kam es unter anderem auch 1825 zur Veröffentlichung von fünfzig neuen Walzern durch den Musikverlag „Sauer & Leidesdorf“, der unter dem Titel „Seyd uns zum Zweytenmal willkommen – Neujahrs- und Carnevalsgabe“ fünfzig „Neue Walzer“ veröffentlichte. Fünfzig Komponisten werden auf dem Titelblatt als Autoren genannt, unter denen alle Größen der damaligen Tonkunst zu finden sind, wie Carl Czerny, Georg Hellmesberger, Johann Nepomuk Hummel, Conradin Kreutzer, Franz Lachner, Adolph Müller, Michael Pamer, Benedict Randhartinger, Franz Schubert und auch der Kapellmeister, Komponist und Violinist Michael Umlauf (1781–1842). Dieser schrieb für den angekündigten Walzerband ein zweiteiliges Werk, worin genau jenes Motiv zum erstenmal angewendet wird, das später in zahlreichen Abwandlungen den Wiener Walzer auszeichnet, aber erst ein halbes Jahrhundert später im Walzer von Johann Strauß Sohn zu einem herausragenden klingenden Ausweis des Wienerischen in der Musik wurde:



Abb. 57: Walzer von Michael Umlauf (1781–1842).

Seyd uns zum Zweytenmal willkommen! Neujahrs- und Carnevalsgabe als Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebines enthaltend fünfzig neue Walzer, Wien 1825, Nr. 44.

Die zitierten Beispiele sind der Nachweis, dass der chromatische Vorhaltston – ob auf gutem Taktteil oder als Auftakt, ob als Motiv oder nur als Färbung – ein wesentliches Element für die stilistische Kennzeichnung sowohl des Wiener Walzers als auch der „Weana Tanz“ ist. Für diese wienerische Gattung ist die chromatisch geprägte Floskel aber nur in Verbindung mit der zweistimmigen Ausführung (Hauptstimme und Überschlag) authentisch.

3.

Eine aus drei benachbarten Tönen bestehende Figur, als **Wechselnote** bezeichnet, wird als Auftakt und auch als Teilmotiv eines Themas verwendet. Mit einer unteren alterierten Nebennote und als Auftakt ist diese Figur in der Regel an die Quint der vorgeschriebenen Tonart gebunden. Sie bildet mit dem nachfolgenden und auf schwerem Taktteil einsetzenden Tönen das Hauptmotiv der Melodie. Häufig wird diese Figur im melodischen Fluss der Phrase als ein immer wiederkehrender Auftakt verwendet:



Abb. 58: Nummer 3 aus „Debardeurs Tänze“ von Vinzenz Stelzmüller, 1864.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 167/1.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 95)

Im Gegensatz zur wienerischen Art diese Wechselnoten anzuwenden, wird beim alpenländischen und allgemein-deutschen Melodietypus eine dreitönige Auftaktfigur nicht mit der unteren Sekund als Halbtonschritt, sondern mit der oberen Sekund als Ganztonschritt ausgeführt. Beispiele dafür seien das Kärntnerlied „Já steig mas aufi aufs Bergale“ und eine niederösterreichische Fassung der weit verbreiteten Liebesballade „Es wohnt ein Pfalzgraf überm Rhein“:

Já steig mas au - fi aufs Ber - ga - le, já schau mas
á - bi zum See, dá siag is nim - mer - mehr, mei liabs
Dian - da - le, já und dás Herz tuat ma 'weh.

Abb. 59a:
Hartmann Goertz und Gerlinde Haid: Die schönsten Lieder Österreichs, Wien 1979, S. 62.

Es wohnt ein Pfalz-graf ü - ber'm Rhein, der hat drei schö - ne Töchter - fein.

es wohnt ein Pfalz-graf über'm Rhein, der hat drei schö - ne Töchter - fein.

Abb. 59b: Raimund Zoder und Karl M. Klier: Volkslieder aus Niederösterreich 1, Wien 1932, S. 10, Nr. 3.

Die als Auftakt chromatisch diminuierte Figur führt zu einem besonderen Typus des Wienerischen, wenn sie zur motivischen Gestaltung eines Satzes wiederholt und in anderen harmonisch zusammenhängenden Taktgruppen eingesetzt wird. Dadurch wird sie kompositorisch zum Keim eines sich entwickelnden Formverlaufs. Auch die ganztaktig deklamierte Wechselnote wird immer nur mit der unteren Sekund im Halbtonschritt gesungen oder gespielt. In dieser Gestalt ist die Figur nicht allein an die Quint gebunden. Auch vom Grundton und von der Terz ausgehend kann sie in einem dreischlägigen Takt wesentlich zur fortgesetzten Entfaltung des jeweiligen Themas beitragen. Frühe Nachweise dieser melodischen Eigenheit sind auch in den Tänzen Franz Schuberts (1791–1828) zu finden. Sie können als eine bewusste oder unbewusste Annäherung an volksmusikalische Stilelemente gedeutet werden:¹⁴

ff fz fz fz

Abb. 60: Franz Schubert: Sechzehn Deutsche und zwei Ecossaissen, op. 33, Nr. XVI, 1825 (D 783). Walburga Litschauer (Hg.): Franz Schubert, Tänze II (= Neue Ausgabe, Werke für Klavier zu zwei Händen 7a), Kassel – Basel – London 1990, S. 42.

Noch in die klassische Art der einstimmig geführten Melodie eingebettet, finden wir diese Wechselnote als populär anmutendes Themen-incipit im berühmten Duett „Brüderlein fein“ aus dem Zaubermärchen „Der Bauer als Millionär“ von Ferdinand Raimund und Josef Drechsler (1826):

Jugend.

Brüderlein fein, Brüderlein fein, muß mir ja nicht böse sein, Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Brüderlein fein, Brüderlein fein, wirst mir wohl recht gram jetzt sein, Brüderlein fein, Brüderlein fein,

Abb. 61: Ferdinand Raimund und Josef Drechsler: Brüderlein fein. Duett aus dem Zaubermärchen „Der Bauer als Millionär“, 1826. Blanka Glossy und Robert Haas: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, Wien 1924, S. 174.

¹⁴ Walburga Litschauer und Walter Deutsch: Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997.

Die vorgegebene dreiteilige Liedform dieses Theaterliedes wurde ein Dreivierteljahrhundert später in einer originellen Variante als Dudler gesungen. Aus dem Jahr 1903 stammt von einem gewissen Alexander Englinger, vulgo „Nasen-Xandl“, eine Tonaufnahme, die als „Jodler“ bezeichnet eine Liederfolge mit angeschlossenen Dudlern umfasst. Begleitet vom „Maxim-Quartett“ wird die Melodie wie ein Walzer gesungen. Sie besteht nur aus dem wechsellönigen Motiv und den harmonisch wichtigsten Tönen. Dennoch ist sie als Variante des Liedes aus „Der Bauer als Millionär“ erkennbar:

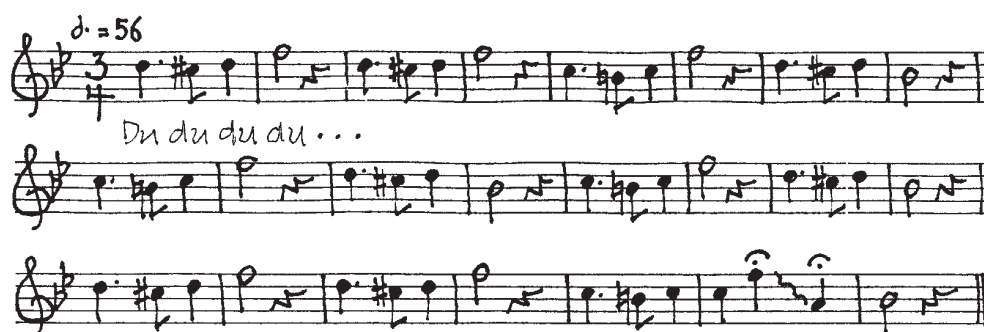


Abb. 62: Die Transkription der Gesangsstimme zu einem Dudler, gesungen vom „Nasen-Xandl“. Tonaufnahme um 1903, Gramophone G. C.-2-42788. Die Qualität der Tonaufnahme lässt die Dudler-Silben nicht erkennen.

4.

Ein drittes melodisches Kennzeichen für das Wienerische sowohl in den „Weana Tanz“ als auch in den Wiener Walzern ist der wie ein „Vorschlag“ wirkende alterierte **Auftaktton**. Im Charakter eines Leittons wird er zum Ausgangspunkt von Motiven oder Themen, die sich auftaktig fortsetzen. Dieser Bewegungsvorgang hat einen starken Eigenwert und ist vorwiegend in Tänzen zu finden, deren Melodie mehr dem walzerischen als dem ländlerischen Charakter zuzuordnen ist. Auch für den Wiener Walzer ist diese Figur ein weiteres Merkmal seiner Typik:



Abb. 63: Johann Klein: Die Picksüass'n, op. 31, Nr. 1, Wien o. J.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 59)



Abb. 64: Johann Strauß Sohn: Schatzwalzer, op. 418, Nr. 4, Wien 1885.

Dass dieser chromatisch gefärbte Auftaktton als ein vorherrschendes Element des Wienerischen in der Musik gewertet wird, bestätigt in klanglich faszinierender Art der französische Komponist Maurice Ravel (1875–1937) mit seiner Komposition „La Valse“. 1920 schrieb er dieses Werk als „Poèm chorégraphique pour Orchestre“, das sowohl als orchestrales Konzertstück wie als Bearbeitung für zwei Klaviere auch in der Gegenwart weltweit Begeisterung hervorruft. Mit der Tempovorschrift „mouvement de Valse viennoise“ wechseln in expressiver Unmittelbarkeit einstimmige wie in Terzenparallelen verlaufende walzerische Motive in großen Intervall-Spannungen. Die chromatischen Vorhalte, Vorschläge und Auftaktöne zu alterierten harmonischen Fortschreitungen sowie der abrupte dynamische Wechsel auch in den kleinsten Phrasen lassen das Klangbild des Wienerischen in einem rauschhaft verfremdeten Walzer entstehen:

Abb. 65: Ausschnitt aus Maurice Ravel's „La Valse“. Ausgabe für zwei Klaviere zu vier Händen, Paris 1920.

5.

Die „Weana Tanz“ entwickelten sich durch die Chromatik weit über das hinaus, was im Ländler und in dessen mehrstimmiger Realisierung an Eigenheiten vorgegeben war. Die Nähe zur musikalischen Hochkunst machte die in Wien wirkenden Tanzkomponisten und Interpreten fähig, Werke zu schaffen und sie so zu interpretieren, dass sie als die klingende Visitenkarte wienerischer Musikalität und Ausdrucksweise verstanden werden.¹⁵ Es sind dies Tänze von höchster Qualität, die aufgrund eigener oder dem Ländler nachempfunderer Themen mit einer außerordentlich reichen motivischen Ausgestaltung geformt wurden. Die **Diminutionen**, d. h. die instrumentalen Figurationen, haben in diesen Werken vielfach den Charakter einer freien Variation zu einer im Hintergrund gedachten festen Melodiegestalt. Es sind Spielfiguren, die zum Teil aus der Spontaneität des Improvisierens entstanden und sich in der Musizierpraxis festigten. Sie verleihen den Tänzen das jeweils einzigartige stilistische Profil.

Manchmal ist die chromatisch und figural angereicherte Melodik als instrumentale Ausführung einer rhythmisch-metrisch einfachen Gestalt aufzufassen, wie sie in Liedweisen vorliegt. Durch die eigenwillige Ausführung des Wiener Musikers wird daraus ein neues und reich koloriertes Musikstück. Jeder diminuierte Tonschritt und jedes durch Verzierungen erweiterte Motiv verstärkt die Typisierung des Wienerischen. Das folgende Beispiel zeigt das Entstehen einer instrumentalen Weise in Anlehnung an ein alpenländisches Lied, das zum Repertoire der traditionsverbundenen Wiener Liedsänger gehört:

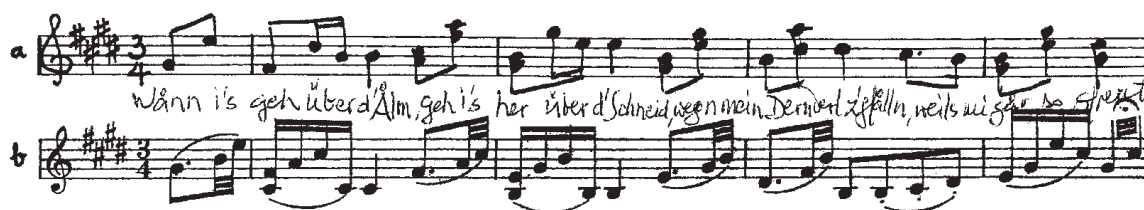


Abb. 66:

a) Wänn i's geh über d' Alm. Victor Zack: Heiderich und Peterstamm III, Graz 1895, S. 14.

b) Anonymer Tanz. Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 229.

In der Tanzweise wird schon im ersten Takt der führende Ton der Melodie harmonisch umgedeutet. Gemäß dieser Umdeutung nimmt die Tanzweise einen anderen Verlauf, sie wird zu einer freien Variation des überlieferten Liedes. Die im Notenbild festgehaltenen Diminutionen vermitteln annähernd die spezifische Art der Interpretation, die für die klingende Realisierung dieses Musikstils vorausgesetzt wird.

Auch das nächste Beispiel ist ein Nachweis für die Ausschmückungen, die bewusst oder unbewusst aufgrund von Strukturen erfolgen, die vielfach in der Ländlerform „Steirischer“ zu finden sind und den Typus der „musica alpina“ wesentlich mitprägen.¹⁶ Die Melodien entfalten sich in zwei Lagen, dargestellt in Klangbrechungen der harmonischen Hauptstufen.

¹⁵ Vgl. Franz Eibner: Geigenmusik in Wien, S. 155.

¹⁶ Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler: „Steirische Tänze“ (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1994.

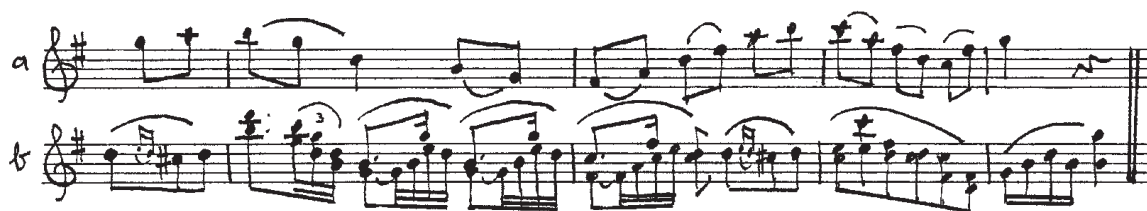


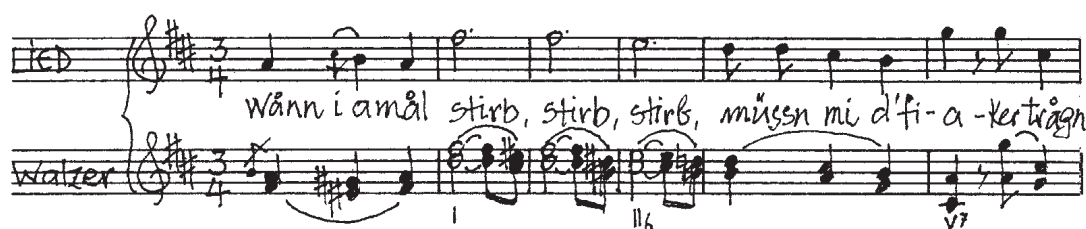
Abb. 67:

a) Nummer 10 der „40 Steirischen Tänze“ aus Jagersberg.
Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler: Steyerische Tänze (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1994, S. 379.

b) „Altberühmter Tanzjodler“ vom Jahre 1846–1848. Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 152,
6. Juni 1900, S. 3.¹⁷

Die Melismen im „Altberühmten Tanzjodler“ stehen in engster Verbindung mit den vorgeprägten Ländlerformen, deren melodische Charakteristik sich auch in den langsam gesungenen Dudlern beziehungsweise Jodlern findet. Der Titel – „Altberühmter Tanzjodler“ – weist darauf hin, dass es sich um eine Melodie aus der Singtradition der Dudler und Dudlerinnen handelt, die von Musikanten übernommen und in virtuoser Manier umgestaltet wurde.

Die Bedeutung des Chromas für die stilistische Prägung der Wiener Musik kann auch am folgenden Beispiel einer diatonisch gestalteten Liedweise demonstriert werden, die für Josef Strauß (1827–1870) Vorlage für die erste Walzernummer seines Opus 62 „Flattergeister“ war. Komponiert und gedichtet von dem Liederschreiber und Gitarristen Carl Rieder (1819–1886) errang das Walzerlied „Wann i amal stirb“ in den Kreisen der Wiener Sänger große Popularität, die bis heute anhält.¹⁸ Der periodisch geformte Sechzehntakter von Carl Rieder erhielt als motivisches Incipit drei volltaktig deklamierte Töne, deren Auftaktsfigur mit einer nach oben (im Ganztonschritt) ausweichenden Nebennote gesungen wird. Diese Figur wandelt Josef Strauß wienerisch um, indem er die untere chromatisch besetzte Nebennote und zugleich die stilistisch notwendige Zweistimmigkeit anwendet. Zum ganztaktig deklamierten Hauptmotiv fügt er chromatische Vorschläge hinzu, die das wienerische Idiom der Melodie verstärken. Auch die angesprungene Non statt der Dominantsept im 14. Takt ist ein auffälliges Zeichen für die musikalische Freiheit, welche die Wiener Musiker bei der Diminution eines Dominantakkordes anwenden; sie erweitern diesen zum Nonenakkord, spielen aber nur dessen höchsten Ton an, eben die Non. Diese allein stehende Note wird zu einem Reizton besonderer Art, der nicht nur den Dominantklang akustisch überhöht, sondern im Hörer ein gesteigertes Gefühl für den klanglichen Spielraum einer in weiter Lage besetzten Dominanthermonie auslöst:



¹⁷ Siehe auch: Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 236.

¹⁸ Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 31.

und dabei Zi-thern schlägn. Weil i däs liab, liab, liab,
spielt's an Tänz laut und hell, äll-weil fi-del!

Abb. 68: „Wann i amal stirb“ als Lied und als chromatisch diminuierter Walzer.
Lied von Carl Rieder, um 1850, und erster Walzer von „Flattergeister“,
komponiert von Josef Strauß als op. 62, 1858.

6.

Eine rhythmische und harmonische Eigenheit in der melodischen Führung ist das **perkussiv** wirkende Festhalten an den Melodietönen 1, 5 oder 6, unabhängig von deren melodischer oder harmonischer Wertigkeit zur jeweils realisierten Stufe. Die Melodietöne 1, 5 und 6 können „Deckton“ sein, wenn dieser als dissonanter Einzelton zum akzentuierten Ausgangspunkt von schnell gespielten und oft hemiolisch artikulierten Klangbrechungen wird. Eine solcherart gestaltete Phrase bildet meist den Schlussteil einer Tanzfolge.

Von den drei als Deckton genannten Melodietönen nimmt die 1 eine Sonderstellung ein. Als Melodieton gehört sie der I. und IV. Stufe an. Aber diese 1 kann auch als wiederkehrender und akzentuierter Deckton zu einem dissonierenden oder zu einem gedehnten Vorhaltston im Wechsel der harmonischen Hauptstufen I und V werden. Ein Beispiel dazu ist der schnell zu spielende Schlusssatz der „Wiener Tänze“ von Josef Schrammel. Hier erscheint die 1 als Ton im Überschlag der 2. Violine, und zwar als Terzüberhöhung der auf dem dritten Viertel eines jeden Taktes akzentuierten 6 der 1. Violine. Der dissonierende Zusammenklang in den dominantischen Takten erhöht die Charakteristik dieses wie eine „stretta“ ablaufenden Teiles:¹⁹

sehr schnell

D A7 D A7 D A7 D

B F7 B F7 B D.S. al fine

¹⁹ stretta = meist verstanden als beschleunigter Schlussabschnitt im Finale einer Oper.

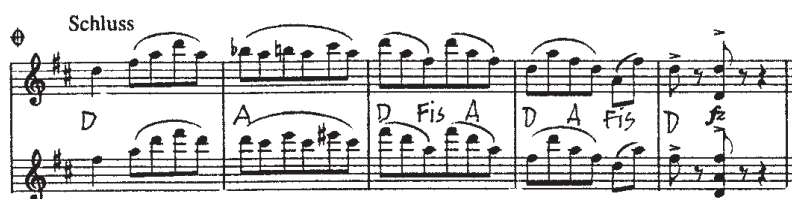


Abb. 69: Schlusssatz aus „Wiener Tänze“ von Josef Schrammel.
Lois Böck: Tänze aus dem alten Wien (= Wiener Instrumentalmusik / Werkreihe für folkloristische Kammermusik, Nr. 2),
Wien 1977, S. 15.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 81 und beiliegende CD, Nr. 5)

Eine andere Art der perkussiv wirkenden 1 ist mit ihrer Stellung als akzentuierter „Hochton“ über die Harmoniefolge I V V I gegeben. In dieser Lage ist sie Grundton und Vorhalt zugleich, entsprechend den aus ihr entspringenden harmonisch gestützten Klangbrechungen:

Abb. 70: Anonyme „Wiener Tänz“.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 108/3.

Die zweite Nummer dieser „Wiener Tänz“ stellt ein Beispiel für die perkussiv benützte 5 dar. Dieser Melodieton wird sowohl auf starken wie auf schwachen Taktteilen als ein Zentralton im Wechsel der melodisch diminuierten I. und V. Stufe verwendet. In solchen Taktgruppen verstärkt oft eine hemiolische Motivgestaltung die perkussive Wirkung der 5, die im folgenden Beispiel vom Überschlag der zweiten Violine harmonisch ergänzt wird:



Abb. 71: Schlussteil der „Debiasy-Tänze in G“.
 Archiv des Wiener Volksliedwerkes, Sammlung Josef Korzer, Nr. 2402/1.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 42)

Die melodische 6 wird in den Tänzen sowohl als selbstständiger Melodieton wie auch als akzentuierter Vorhaltston zur 5 eingesetzt. Diese zweifache Verwendung liegt in der tonalen Natur dieses Tones, der auch in walzerisch erfundenen Tänzen als Reizton eine weitere Charakteristik des Wienerischen darstellt. Die Zugehörigkeit der melodischen 6 zur I. harmonischen Stufe (Tonika) wird durch die Überschlagstimme ausgewiesen, welche die melodische 1 terzgeschichtet darüber legt:

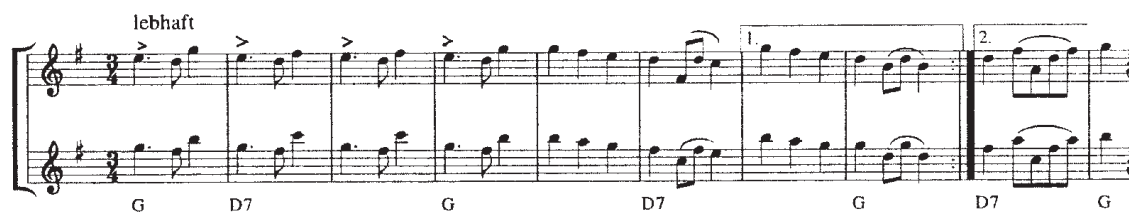


Abb. 72: Nummer 2 aus „Vier Tänze in G“ von Alois Strohmayer.
 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayer, Nr. 108a.
 Beispiel für die perkussive Wirkung der melodischen 6, deren Akzentuierung
 den Harmoniewechsel in den klanglichen Hintergrund drängt.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 106)

Als stilprägendes Element ist die melodische 6 auch im Wiener Walzer und im Wiener Marsch zu finden. Sie erweist sich als ein biegsames Intervall, das den wienerisch gestalteten Melodien sowie der damit verbundenen harmonischen Vielfalt in besonderer Weise entspricht. Das spezifische Musikempfinden des Wieners macht es möglich, diese melodische 6 allen drei harmonischen Hauptstufen zuzuordnen.



Abb. 73: Johann Strauß Sohn: Donauweibchen, Walzer, op.427, Nr. 2.



Abb. 74: Emanuel Hornischer: So geht's zua bei uns in Wien, Marsch, A-Teil.

Zweistimmigkeit

Die „Weana Tanz“ haben sich nicht nur inhaltlich und formal aus der Grundstruktur des Ländlers entwickelt, sondern haben auch dessen spezifische Art der mehrstimmigen Realisierung übernommen. Die traditionelle Sing- und Spielpraxis kennt zwei Möglichkeiten, einen zweistimmigen Satz zu realisieren, nämlich die Hauptstimme mit einer Unterstimme oder mit einer Überstimme zu begleiten.²⁰

Rund 300 „Wiener Tänze“ aus dem 19. Jahrhundert, die der vorliegenden Monographie zur Verfügung standen, zeigen in überwiegender Mehrheit an, dass die satztechnische Voraussetzung für die melodische Darstellung der volksmusikalischen Gattung „Weana Tanz“ in der Anwendung der **Überschlag-Zweistimmigkeit** liegt. Dieses stilistische Grundmerkmal manifestiert sich im melodischen Entfalten von zwei eng miteinander verbundenen Stimmen: Die Melodie tragende Hauptstimme wird von einer zweiten Stimme in gleicher Bewegung begleitet. Diese zweite Stimme entfaltet ihren Weg als melodische und harmonische Ergänzung nicht unter der Hauptstimme, sondern darüber. Die dadurch entstehende „Überschlag-Zweistimmigkeit“ hebt sich entschieden von der „Unterstimmen-Zweistimmigkeit“ ab, die einen wesentlichen Anteil an der mehrstimmigen Ausformung der anderen Gattungen der Wiener Musik hat, nämlich Lied, Walzer und Marsch.

Die Überschlag-Zweistimmigkeit ist nicht nur den „Weana Tanz“ mitgegeben, sondern ist auch melodischer Ausdruck der mehrstimmig zu singenden Dudler und vor allem der von den „Duettisten“ vorgetragenen Lieder des älteren Typus. Der um 1900 beste Kenner der „Wiener Lieder und Tänze“, Eduard Kremser, schrieb über diese Form der Zweistimmigkeit:

Das Drübersingen ist im wienerischen, auch niederösterreichischen Volksgesang, insbesondere bei den sogenannten Wiener Natursängern gebräuchlich. Der Stimmführer fordert seinen Spezi auf: „Geh, tua ma das Liad überschlagen!“²¹

Dieses „Drübersingen“ ist nicht allein Ausdruck einer spezifischen Musikalität, sondern die jeweilige Melodie muss auch einen entsprechenden Verlauf haben, der es erlaubt, dazu eine Überstimme (die musikalisch-technisch eine höher gelegte Unterstimme ist) in paralleler Führung und meist im Abstand einer Terz zu intonieren.

Was im Instrumentalsatz eines Musikwerkes als selbstverständliche Position der II. Violine gilt, nämlich unter der I. Violine die entsprechend zugeordnete Stimme zu spielen, wird in den „Wiener Tänzen“ aufgehoben. Die klanglichen Positionen von I. und II. Violine werden vertauscht. Für die

²⁰ Walter Kolneder: Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer, Winterthur 1981, S. 30.

²¹ Zitiert in: Anton Kollitsch: Geschichte des Kärntnerliedes I/2 (= Schriften zur Geistesgeschichte Kärntens), Klagenfurt 1936, S. 36.

zweite Violine bedeutet dies, die führende Melodie der I. Violine in einer höheren Lage zu begleiten. Dadurch wird an den Musiker eine verhältnismäßig große spieltechnische Anforderung gestellt, da viele ländlerische Melodien der „Weana Tanz“ in der zwei- und dreigestrichenen Oktave verlaufen.

Der Charakter dieser Überschlag-Zweistimmigkeit liegt in der Gestalt der Hauptstimme begründet, deren Eigenheit aus stilistischen Gründen zwingend nach Höherlegung der begleitenden Stimme verlangt. Dieses rational nicht erklärbare Phänomen einer realisierten Zweistimmigkeit mit höher gelegter zweiter Stimme ist aber für die „Weana Tanz“ ein stilentscheidendes Kriterium.

Der Überschlag ist melodisch und rhythmisch von der Hauptstimme abhängig. Deshalb vollzieht er eine melodische Linie, die von der im jeweiligen Takt bestimmenden harmonischen Stufe unabhängig ist. So finden sich in manchen Tänzen zweistimmig geführte Klangbrechungen und Durchgänge, deren dissonierende Charakteristik erst von dem verspätet eintretenden konsonanten Zielton aufgehoben wird:

Abb. 75a: Nummer 4 aus „Fünf Tänze in A und E“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 182/3.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 88)

Die in diesem Tanz von Rudolf Staller angewendete Terzschichtung des Dominantseptakkordes über die Non zur Undezim entsteht aus der stilistisch zwanghaften Führung, die Hauptstimme stets mit konsonanten Intervallen begleitend zu überhöhen. Das Erreichen konsonanter Zusammenklänge zeigt aber auf, dass es sich hier nicht um abstrakte Akkordzerlegungen handelt, sondern um erweiterte Terzschichtungen, die sich auf dem Höhepunkt als Vorhaltsbildungen erweisen. Die scheinbar mehrdeutigen Terzenklänge sind tonal freie Diminutionen über einer den ganzen Takt füllenden harmonischen Stufe. Von solchen zweistimmig ausgeführten Klangbrechungen geht ein besonderer klanglicher Reiz aus, der neben den chromatisch bereicherten Figuren und Motiven ein weiteres unverkennbares Merkmal der „Weana Tanz“ darstellt.

Viele wienerische Tanzweisen beanspruchen für ihre Entfaltung einen Tonumfang (Ambitus) von mindestens zwei Oktaven. Dadurch verlaufen die sinngebenden Töne, die den Zusammenhang der Melodie hörbar machen, in zwei Lagen. So auch im durchkomponierten A-Teil des Tanzes von Rudolf

Staller. Mit der folgenden Skizze soll versucht werden, die Struktur des ersten Achttakters sichtbar zu machen. Sie trägt das melodische Geschehen des sinnlich wahrnehmbaren Vordergrundes und garantiert den organischen Verlauf der Melodie:

Die führende Terz gis (der Tonika E-Dur) erreicht über die Nebennote a und mit der zweitaktig deklamierten Sequenz eine Oktav höher die melodische 2, die im vorletzten Takt tiefer gelegt in die obligate Lage der Finalis e einmündet. Auch aus dieser verkürzten Darstellung eines formbildenden „Terzzuges“ ist die diffizile Stimmführung ablesbar, mit der die Wiener Geiger ihren Tänzen eine unvergleichliche Gestalt gaben:²²

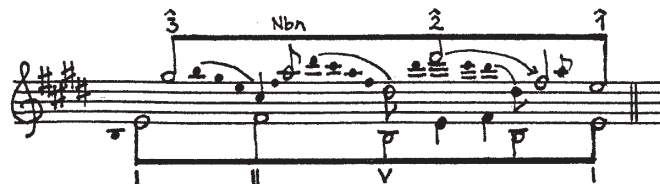


Abb. 75b: Skizze zum melodischen Inhalt des Tanzes Nr. 4 von Rudolf Staller.

Die verschiedenen Erscheinungsformen dieser stimmführungstechnischen Besonderheit mögen die folgenden ausgewählten Beispiele bekunden. Sie sind Zeugnisse einer genuinen und unverwechselbaren Geigenmusik im $\frac{3}{4}$ -Takt.

Häufiger als die Tänze mit harmoniefremden Tönen sind die harmonisch regelhaften Diminutionen in Hinblick auf die mehrstimmige Darstellung eines Tanzes. In solchen Werken besteht zwischen der Stimmführung der Violinen und der begleitenden Harmonik weitgehende Übereinstimmung. Jeder dieser Tänze spiegelt die Typik des „Wiener Tanzes“ mit eigenen Wendungen in ländlerisch anmutenden Themen wider:



Abb. 76: „Wiener Singtänze“, Nr. 2 von Josef Weidinger.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 11.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 115)

Die Gesetzmäßigkeit der Überschlag-Zweistimmigkeit wurde in den Klavierausgaben nur selten berücksichtigt.²³ In Verkennung dieser Charakteristik wurden manche Tänze statt mit einer Überstimme in einem zweistimmigen Satz mit Unterstimme veröffentlicht. Ein beinahe klassisches Bei-

²² Franz Eibner: Geigenmusik in Wien. „Ein derart anspruchvolles Musizieren konnte sich bloß in der Volksmusik einer Stadt von spezifisch musikalischem Rang ereignen“. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid: Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 154.

²³ Zum Beispiel: Sammlung von Wiener Tänzen im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ des Jahres 1900; Carl Michael Ziehrer und Rudolf Krongger: Wiener Musik. 110 Lieder und Tänze, Wien o. J.; Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze I und II, Wien 1911/12, 1913.

spiel dieser Art ist ein noch in heutigen Musikerkreisen bekannter Tanz von Vinzenz Stelzmüller, dessen früheste Aufzeichnung um 1860 in einer stilistisch adäquaten Überschlag-Zweistimmigkeit notiert vorliegt:

Abb. 77a: „s is a Red“ – Tanz“ von Vinzenz Stelzmüller.
Zweistimmiger Satz mit begleitender Überstimme.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 166/2.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 96)

1900 wurde dieser Tanz mit einer Unterstimmen-Zweistimmigkeit veröffentlicht:²⁴

Abb. 77b: „s is a Red – Tanz“ von Vinzenz Stelzmüller.
Zweistimmiger Satz mit begleitender Unterstimme.
Illustriertes Wiener Extrablatt, 30. Juli 1900, S. 3.

Bei gleich bleibender Hauptstimme stellen diese zwei Beispiele für den stilistisch empfindsamen Hörer zwei unterschiedliche Klangbilder dar. Nur wenige Themen zu Wiener Tänzen lassen sich unbeschadet mit Überschlag und/oder mit einer Unterstimme zweistimmig spielen. Das Bemerkenswerte der beiden Fassungen eines Stelzmüller-Tanzes liegt nicht nur in der unterschiedlichen Verwendung der Zweistimmigkeit, sondern auch in der damit zusammenhängenden Harmoniefolge sowie in der

²⁴ Eduard Kremser hat die Druckvorlage des Jahres 1900 in seinen zweiten Band der „Wiener Lieder und Tänze“ 1913 aufgenommen (S. 217).

Selbstständigkeit der Stimmführung. Aufgrund der Diminution wird im Beispiel b) die Dominante erst nach drei Takten Tonika eingesetzt, während in Beispiel a) die V. Stufe schon im dritten Takt aufgenommen wird.

Eine von konsonierenden Terzen abweichende Zweistimmigkeit ist im Beispiel a) zu beobachten: In den Takten 1 und 9 führt jede der beiden Violinstimmen eine eigene, der taktgebundenen Harmonie entsprechende Diminution durch, aber ohne Rücksicht auf den Intervallstand zur benachbarten Stimme. Dadurch entsteht eine in parallelen Quartan geführte Figur, deren dissonierende Bewegung in der Bearbeitung (Beispiel 77b) vermieden wird.

Eduard Kremser, der Herausgeber der großen Sammlung „Wiener Lieder und Tänze“, veröffentlichte auch Tänze, in denen eine ähnliche Stimmführung auftritt. Sie bewog ihn, die Benutzer der Sammlung mit einem *) auf diese Stelle aufmerksam zu machen. In einer kurzen Erklärung vermerkt er, dass dies „kein Druckfehler sei, sondern solche Quartanfolgen kommen wiederholt vor“. Sie sind typisch für chromatisch diminuierte Figuren und treten sowohl als Auftaktmotiv wie auch als Motiv innerhalb eines Tanzthemas auf. Die Berechtigung dieser Tonfolgen liegt in der selbstständigen Führung der Stimmen bei einem zweistimmig ausgeführten Auftakt, Durchgang oder Anstieg:



Abb. 78: „Tanz“.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 249.

Die **Unterstimmen-Zweistimmigkeit** ist als klanglicher Gegensatz zur mehrheitlich benützten Überschlag-Zweistimmigkeit in den „Wiener Tänzen“ nur selten zu finden. Auch diese Art von Zweistimmigkeit ist vom Charakter der Hauptstimme abhängig, aus der ablesbar ist, welche Art von Mehrstimmigkeit zur Anwendung gebracht werden kann. Die begleitende Unterstimme des folgenden Beispiels mündet im Schlusstakt nicht in die zu erwartende Untersext, sondern wandelt diese in eine Oberterz um: der zweite Geiger kreuzt die Stimme der ersten Violine und legt seinen Schlusston über deren Grundton.²⁵ Dadurch wird zumindest am Ende des Stückes die Überschlag-Zweistimmigkeit erreicht, die für einen originären Wiener Tanz bindend sein sollte:

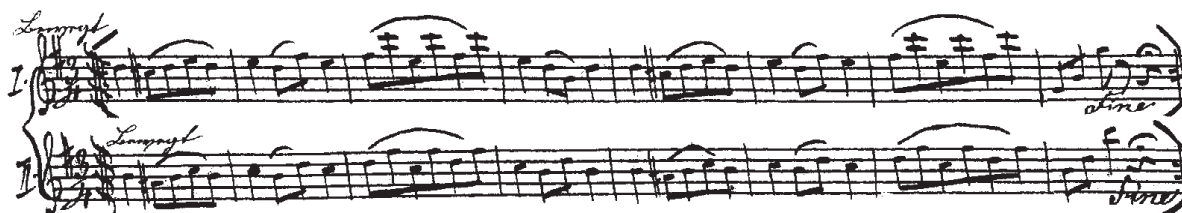


Abb. 79: Unterstimmen-Zweistimmigkeit im Tanz Nr. 2 von Josef Turnofskys „Die liabn Trutscherln“.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Johann Ziegler, o. Nr.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 107)

25 Diese Art der Stimmführung mit höher gelegter Terz am Ende eines Tanzes gehört regelhaft zum oberösterreichischen Landler mit Unterstimmen-Zweistimmigkeit. Vgl.: Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Landler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998, S. 80 f.

Die Parallelführung der melodietragenden Stimmen wird manchmal durch das Übersteigen oder Unterschreiten der einen Stimme durch die andere unterbrochen. Diese **Stimmkreuzung** kann im Verlauf einer melodischen Entfaltung sowohl von der I. als auch von der II. Violine ausgehen. Der Grund liegt in der innewohnenden melodischen Logik einer dieser Stimmen, die diesen Positionswechsel verursacht:



Abb. 80: Stimmkreuzung in Nr. 6 einer Tanzfolge von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 187/2.

Der Überblick über die angewendete Zweistimmigkeit in den „Wiener Tänzen“ zeigt, dass es im Zusammenspiel der zwei Stimmen in ungewohnten Intervallständen zur latenten Harmonie des jeweiligen Taktes kommen kann. Harmoniefremde Töne sind deshalb keine Seltenheit. Sie beeinträchtigen aber nicht den Verlauf, denn jegliches melodische Entfalten wird vom Bass- und Begleitregister mit den konsonierenden Hauptstufen der jeweiligen Tonart gestützt. Die harmonische Kraft der Stufen I, V, und IV beziehungsweise II⁶ ist derart groß, dass sie alle Konsonanzen, Dissonanzen und andere Nebenerscheinungen tragen kann.

Chromatisierte Motivfiguren und Stufengang werden erst im 20. Jahrhundert ein Problem der Bearbeitung und erweiterten Gestaltung. Die bisher stabilen Mehrstimmigkeitsformen und ihre Bindung an gewisse Gesetzmäßigkeiten beginnen sich zu lockern. Das konsequente Anwenden der oben dargestellten Zweistimmigkeit wird nun von einem Wechsel zwischen allen verfügbaren Möglichkeiten mehrstimmig zu musizieren abgelöst. Außerdem erhält die mehrstimmige Darstellung eines Tanzes durch das thematische Wechselspiel zwischen Violinen und Wiener Harmonika einen neuartigen interpretatorischen Ausdruck. Vielfach erfährt diese Gestaltungsart auch eine Erweiterung durch Nebenharmonien, die unter dem Einfluss der internationalen Tanzmusik die „Neuen Wiener Tänze“ mit neuen Klangfarben bereichern:



Abb. 81: Harmonikasolo im zweiten Teil der „Weinbeisser“ von Rudolf Kempter. Zu Gunsten der in Sexten verlaufenden Unterstimmen-Zweistimmigkeit verzichtet der Komponist auf den Überschlag in Terzen. Die Verwendung eines verminderten Septakkordes (T. 13) und die Anreicherung des Dominantseptakkordes mit der antizipierten Terz des Schlussakkordes sind Beispiele einer Harmonik, welche der jüngeren Tanzmusik entlehnt sind.



Abb. 82: Erster Teil zum „Altwiener Ständchen“ von Hans Pero.
Ein Beispiel für die Annäherung der melodischen und harmonischen Gestaltung
an den „English Waltz“.

Solotänze

Neben der von zwei Instrumenten ausgeführten Zweistimmigkeit liegen im Nachlass bedeutender Komponisten „Wiener Tänze“ vor, die als „Solotänze“ bezeichnet für nur eine Violine mit und ohne Begleitung geschrieben wurden. Meist bildete die Voraussetzung für eine solche Komposition die perfekte Beherrschung des Violinspiels durch den Komponisten selbst. Kennzeichen der Solotänze ist die virtuose Entfaltung der Melodie in mehreren Lagen. Dadurch ist nur selten Raum für eine zweite, begleitende Stimme. Sie wird in manchen dieser Solotänze durch Doppelgriffe ersetzt.

Die Fachwelt wurde mit dieser wienerischen „Spezialität“ erstmals durch Johann Schrammel bekannt gemacht, der in seinen drei Heften „Alte oesterreichische Volksmelodien“ mehrmals auf diese Besonderheit hinwies. Er nannte die Musiker und Komponisten der „Weana Tanz“ „respektable Leister“.²⁶ Vom geachteten und geschätzten Geiger Alois Strohmayr (1822–1890) stammt die Niederschrift der nachfolgenden „Solo Tänze“ aus dem Jahr 1842. Sie sind ein Beispiel für die melodische Ausgestaltung, die einem Solo-Tanz eine ganz bestimmte Charakteristik verleiht (siehe Abb. 83).

In manchen Nummern derartiger Solo-Tanzketten wurde die mögliche Zweistimmigkeit in Doppelgriffen geschrieben. Diese Art, die Zweistimmigkeit zu setzen und zu realisieren, führte in einzelnen Fällen zu einer künstlerischen Demonstration des eigenen spieltechnischen Könnens. So schrieb Johann Schmutzer (1806–1873) unter dem eigentümlichen Fachwort „Doppel Tänze“ mehrere Tänze für „Violino Solo“, die fast ausschließlich in Doppelgriffen zu spielen sind. Diese Spieltechnik erfordert eine professionell geschulte linke Hand, die bei manchen Wiener Tanzgeigern die Voraussetzung ihrer aner kennenswerten Meisterschaft war.

²⁶ In: Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien 1, Vorwort.

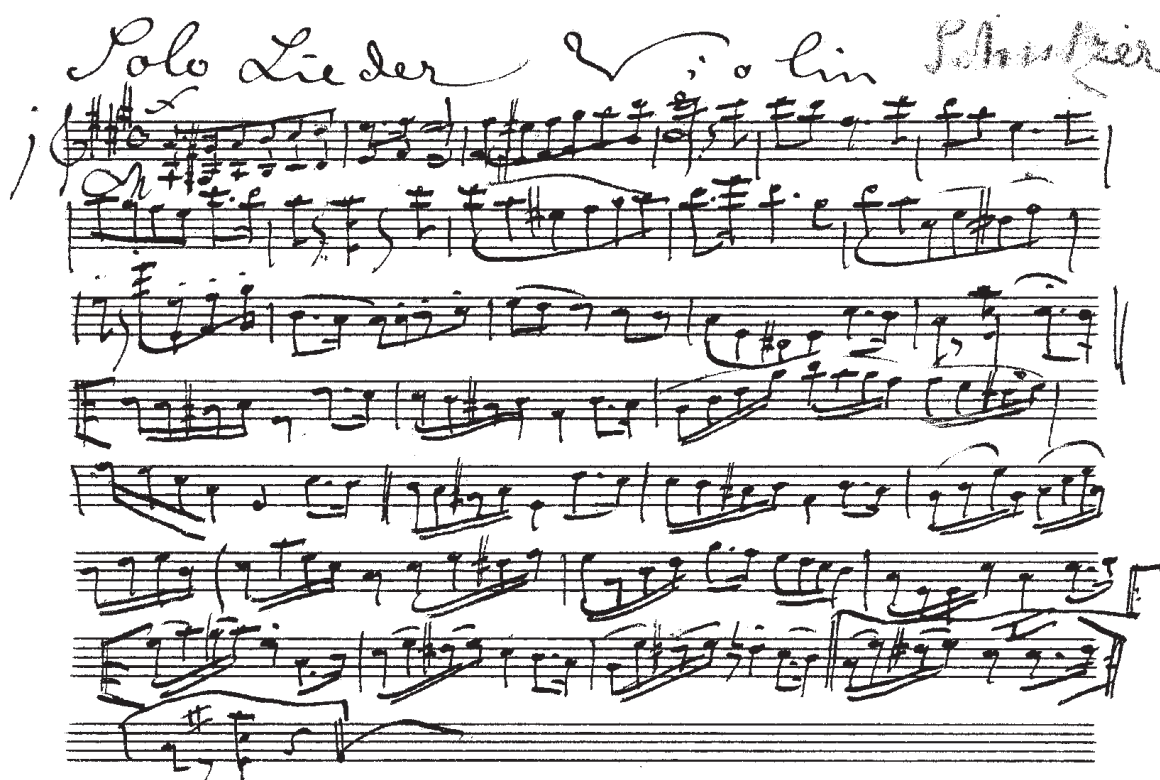


Abb. 83: Erster Teil der „Solo Lieder“ (= Solo-Tänze) für Violine von Johann Schmutzer, in der Handschrift von Alois Strohmayer. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayer, Nr. 65.



Abb. 84: Erste Nummer der „Doppel Tänze“ (= Fünf doppelgriffige Tänze) für Violino Solo von Johann Schmutzer. Sammlung Klaus-Peter Schrammel, Wien.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 72)

Über Johann Schmutzer wird 1899 in einem historisch orientierten Zeitungsbeitrag berichtet, dass er

„in den Dreißiger-Jahren in der Kaiserstadt an der Donau als Liebling gefeiert wurde. [...] Der Geigenvirtuose spielte nur in seinen Wirthshäusern. [...] Wenn er in einem der Wirthshäuser spielte, dann gab es für ihn beim Absammeln eine Menge von Bankozetteln“.²⁷

Von diesem einstmals bejubelten Geiger stammen die meisten in den Archiven aufgefundenen Solo-Tänze. Eine andere Form von Solotänzen dokumentierte Johann Schrammel im 1. Heft seiner Sammlung des Jahres 1888/89. Als Klaviersatz veröffentlichte er einen Solo-Tanz des berühmtesten Dudlers seiner Zeit, Josef Weidinger (?–1869). Der Spitzname dieses Sängers war in der Wiener Gesellschaft „Schwomma“ oder „Schwammer“. Seine gesungenen Dudler-Tänze wurden deshalb als „Schwomma-Tanz“ überliefert und erhielten aufgrund ihrer Qualität einen hohen Stellenwert in der Musizierpraxis der Wiener Volksmusikensembles.

Langsam.

Nr. 2.

Abb. 85: „Solo-Tanz“ Nr. 2 von Josef Weidinger genannt „Schwomma“.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien 1, Wien 1888/89, S. 17.
Dieser Tanz stellt eine einfachere Ausführung des „Altberühmten Tanzjodlers“ dar.
(Siehe Teilband 20/2 Nr. 7, 24, 112, 114)

Nicht jeder für das Klavier nur einstimmig gesetzte Tanz ist ein „Solotanz“. Die Bearbeiter und Herausgeber von Klavierausgaben haben aus nicht überprüfbaren Gründen viel zu oft einen zweistimmig überlieferten Tanz nur einstimmig veröffentlicht. Einem solchen Beispiel fehlt daher die stilistische und klangliche Einzigartigkeit, die vor allem durch die Überschlag-Zweistimmigkeit entsteht.

Auch der verdienstvolle Bearbeiter und Herausgeber der „Wiener Lieder und Tänze“, Eduard Kremser, hat vielen Tänzen die so wichtige zweite Stimme nicht mitgegeben. Die Gegenüberstellung der „Sperl-Tänze“ im Satz für zwei Violinen und Kontragarre mit dem Klaviersatz von Eduard Kremser macht deutlich, welcher Verlust an Authentizität durch den Verzicht auf die mitvollzie-

²⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, 12. 3. 1899, S.4, siehe auch Kapitel 7, Schmutzer.

hende Überschlagstimme entsteht. Der klangliche Reiz dieser traditionellen Zweistimmigkeit stellt für die Interpretation eines Wiener Tanzes ein stilistisch und typologisch entscheidendes Prinzip dar.

The image displays three systems of handwritten musical notation for 'Sperl-Tänze' by Joseph Sperl. Each system is marked with a large '1' and the tempo 'Langsam'. The first system is for Violino I, with markings 'rit.' and 'a tempo'. The second system is for Violino II, with markings 'rit.' and 'a tempo'. The third system is for Gitarre, with markings 'rit.' and 'a tempo'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The handwriting is in cursive, and the paper shows signs of age.

Abb. 86a: „Sperl-Tänze“ von Joseph Sperl.

Nummer 1 einer Folge von fünf Tänzen für zwei Violinen und Gitarre.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 161/1.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 84)

Tanz.

Josef Sperl.

Langsam.

1.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'p' and 'Langsam.'. The second system has 'mf' and 'cresc.'. The third system has 'p' and 'cresc. e accel.'. The fourth system has 'p' and 'f'.

Abb. 86b: „Tanz“ von Joseph Sperl.
Die einstimmige Fassung der „Sperl-Tänze“ von Eduard Kremser.
Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 267.

Die Harmonik

Die melodische und harmonische Gestaltungsart der „Weana Tanz“ gehört der „kadenzierenden Tonalität“ der klassischen Musikepoche an. Die Tänze sind jenen akkordgebundenen Feldern zugeordnet, die auch zur harmonischen Grundlage der Volksmusik in Österreich zählen. Die kadenzierende Einheit von Tonika (I. Stufe), Dominante (V. Stufe) und Subdominante (IV. Stufe beziehungsweise II⁶) bildet das harmonische Grundgerüst der sich darüber vollziehenden Melodien.²⁸ In Verbindung mit den formprägenden Vier- und Achttaktgruppen fügen sich die Hauptstufen zu typologischen Harmoniemodellen beziehungsweise Harmoniefolgen. Diese beschränken sich in den „Wiener Ländlern“ und frühen Tänzen auf die Hauptstufen I und V, Tonika und Dominante,²⁹ welche meist als Dominantseptakkord ausgewiesen ist. Allein aus diesen zwei Stufen bildeten sich drei Harmoniemodelle (Abb.87a, b, c) als unveränderliche und funktionsgebundene Basis achttaktiger Phrasen aus, deren zweiter Viertakter spiegelgleich dem ersten folgt. Der Unterschied der zwei Abschnitte einer als

28 Die Charakteristik der „kadenzbezogenen Harmonik“ besteht darin, dass jeder Akkord, der nicht Tonika, Dominante oder Subdominante ist, als eine davon abgeleitete oder stellvertretende harmonische Stufe begriffen wird.

29 Viktor Zuckermandl: Der Geist der Musik. In: Otto Schulmeister (Hg.): Spectrum Austriae, Wien 1957, S. 539: „Das Hin und Her zwischen diesen beiden Klängen ist wie eine Urwelle, die den Tonorganismus in lebendiger Bewegung hält“.

„Periode“ bezeichneten Phrase liegt in ihren melodischen Schlüssen: ein weiblicher Schluss im vierten Takt des Vordersatzes, ein männlicher Schluss im vierten Takt des Nachsatzes:

I V V I



Abb. 87a: „Schwommatanz Nr. 2“ von Josef Weidinger.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 258.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 115)

V I V I



Abb. 87b: „Wiener-Tanz Nr. 2“ von Friedrich Agendaux.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze I, Wien 1911/12, S. 272.

I I V I



Abb. 87c: „Tanz Nr. 4“ von Carl Grimberger.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 271.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 45)

Die zu einer kadenzierenden Harmoniefolge gehörende Subdominante (IV. Stufe) ist eine seltene Erscheinung sowohl im traditionellen Ländler als auch im Wiener Ländler sowie in den „Weana Tanz“. Es bedarf einer bestimmten motivischen Brechung, um den Akkord der IV. Stufe melodisch seiner Stellung gemäß zu realisieren:



Abb. 88: „Tanz“, Nr. 2.

Ein periodisch geformter Achttakter mit der IV. Stufe im dritten Takt und mit deren Umwandlung zur II^6 im siebenten Takt.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 231.



Abb. 89: Anonymer „Wiener Ländler“. Nummer 6 einer 11-teiligen Ländlerkette.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 166/1,2.
Ein durchkomponierter Achttakter mit der IV. Stufe im zweiten Takt, harmonisch erweitert mit der Modulation in die Dominante und deren Rückkehr in die Ausgangstonart.

In den „Wiener Ländlern“ und „Weana Tanz“ übernimmt der Sextakkord der II. Stufe (II^6) die Funktion der Subdominante. Er ist eine auffallende harmonische Bereicherung im formgliedernden Verlauf der funktionsgebundenen Hauptstufen. Es war das erweiterte Harmoniebewusstsein der in Wien wirkenden Musiker, das ihnen ermöglichte, mit der Verwendung des Akkords der II^6 -Stufe einen melodischen und harmonischen Typus mit eigenem Profil hervorzubringen. Der unterschiedliche Gebrauch ihrer funktionalen Stellung machte die II^6 zu einem unverwechselbaren Stilelement der „Wiener Ländler“ und der „Weana Tanz“.

Die folgenden Tänze gehören jener Typengruppe an, in deren erweiterter harmonischer Fortschreibung die II^6 ihren Platz im zweiten Takt einnimmt:



Abb. 90: Nummer 7 aus den „Pascher Ländlern“, 1865.
Periodischer Achttakter mit dem Harmoniemodell I II^6 V I.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 167/5,1.



Abb. 91: „Die alten Weana“, Nr. 3, von Johann Schmutzer.
 Periodischer Achtaktter mit dem Harmoniemodell I II⁶ V I.
 Eduard Kremser fügte die Überslagstimme erst im Nachsatz hinzu.
 Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 278.

Gegenüber diesen achttaktigen und meist periodisch (mit Vorder- und Nachsatz) geformten Tanzweisen stellt einer der vielen „Debiasy-Tänze“ einen periodischen Formtypus mit sechzehn Takten dar, worin die Harmoniefolge sich aufgrund der melodischen und formalen Erweiterung verdoppelt: |: I I II⁶ II⁶ V V I I :|.



Abb. 92: „Debiasy-Tanz“, Nr. 1.
 Periodischer 16-Takter mit verdoppelter Harmoniefolge.
 Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger: Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze,
 Wien o. J., S. 105, Nr. 61.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 40 und beiliegende CD, Nr. 3)

Eine Eigenheit in den „Weana Tanz“, aber auch im Wiener Walzer und im Wiener Lied ist die melodische Entfaltung des Sextakkords der II. Stufe als Beginn einer Phrase. Es gibt Lieder, Tänze und Walzernummern, die diese klangliche Überraschung als unvorbereitetes Incipit verwenden, es gehört zum Gesamtbild des Wienerischen in der Musik.

Achttaktige Perioden dieses harmonischen Typus sind zum Beispiel:

a) *Beim Ta-bakkeimer kummen d'leut zsammen, beim Pfeifenstand in Lerchenfeld, weil die*

b) *Jetzt hebt's enk jetzt dracht's enk und machts es recht bunt und i*

c) *Beim Ta-bakkeimer kummen d'leut zsammen, beim Pfeifenstand in Lerchenfeld, weil die*

d) *Beim Ta-bakkeimer kummen d'leut zsammen, beim Pfeifenstand in Lerchenfeld, weil die*

a) *fein Vögel ihre Schmierlögel drauß verkaufen tanums theure Geld...*

b) *bin d'wä-scherlönerl vom Him-mel pfort-grund...*

c) *fein Vögel ihre Schmierlögel drauß verkaufen tanums theure Geld...*

d) *fein Vögel ihre Schmierlögel drauß verkaufen tanums theure Geld...*

Abb. 93:

- a) Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 8.
- b) Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 15.
- c) Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 17.
- d) Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 48.

Im Walzer ist diese harmonische Fortschreitung gekennzeichnet durch die melodisch bedingte Vergrößerung der Taktgruppen zur 16-taktigen Periode, verbunden mit der Verdoppelung der einzelnen funktionsgebundenen Akkorde, also nicht $II^6 I V I$ sondern $II^6 II^6 I I V V I I$. Schon in den ersten Kleinformen des Walzers der Biedermeierzeit wird diese harmonisch erweiterte Fortschreitung zu einem klangbetonten Musizieren im tänzerisch noch moderaten $3/4$ -Takt, der sich in der „Hoch-Zeit“ des Wiener Walzers schwungvoll steigerte:



Abb. 94: Nummer XIII der „Valse sentimentales“ von Franz Schubert, op. 50, 1825.



Abb. 95: Nummer 2 des Walzers „G'schichten aus dem Wienerwald“ von Johann Strauß Sohn, op. 325, 1868.

Die Chromatik ermöglichte nicht nur, die Normen des Ländlers harmonisch zu erweitern, sondern auch neue Typen auf der Basis bisher in dieser Gattung ungebräuchlicher Harmoniefolgen zu schaffen. Die Anwendung anderer harmonischer Stufen abseits des formalisierten Wechsels zwischen I. und V. Stufe veränderte nicht nur den Gesamtcharakter der oft ländlerisch geprägten Weisen, sondern auch deren Entfaltung im Tonraum. Die Nebentufen der Grundtonart und das bisher nicht gebräuchliche Moll wurden zu kennzeichnenden Eigenschaften der sich entwickelnden „Weana Tanz“.

Eine harmonische Möglichkeit, das Moll im Wiener Tanz einzuführen, entsteht durch eine modulatorische Wendung, welche im Rahmen eines Viertakters über eine Wechseldominante zur II. Stufe führt. Diese Modulation wird in ihrer einfachsten Form durch ein Lied repräsentiert, dessen undiminuierte und in der Überschlag-Zweistimmigkeit gesungene Weise den Charakter dieses Typus deutlich in Erscheinung treten lässt:

Ziemlich langsam.

Wir woh = nen schon fünf = a = zwanz'g Jahr in an Haus, mir
 thuan a net wech = seln, mir ziag'n a net aus,

Abb. 96a: „D' ordentlichen Leut“, um 1870.
 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 68.

Langsam.

Abb. 96b: „Alt-Wien-Tanz“, Nr. 2.
 Die instrumentale Fassung des Liedes von den „ordentlichen Leut“.
 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 253.

Die von der Ausgangstonart über die Wechseldominante zur II. Stufe modulierende Wendung stellt zwar nur einen auf Alteration beruhenden kompositorischen Vorgang dar, der aber dennoch einen neuen melodisch-harmonischen Typus hervorbrachte. Dieser findet sich auch in Tanzformen des Biedermeiers und im Wiener Walzer. Im mehrstimmigen Satz kann bei diesem Typus die Hauptstimme sowohl als Unterstimme (Abb. 97) wie auch als Oberstimme (Abb. 98) geführt werden:

Abb. 97: Nummer II aus „Zwölf Deutsche mit Trios“ von Franz Schubert, D 135, 1815.

Abb. 98: Walzer Nr. 3 aus „Dorfschwalben aus Österreich“ von Josef Strauß, op. 164, 1864.

Die **Modulationen** in den Wiener Tänzen verfolgen nicht das Ziel, die Ausgangstonart zu verlassen, um in eine andere Tonart als Hauptstufe (Tonika) einzumünden, sondern sind künstlerisches Mittel im Ausweichen und Rückwenden von und zur Grundtonart, also ohne Aufgabe des für den Satzverlauf bestimmenden harmonischen Zentrums. Es wurden damit kontrastreiche Fortschreitungen geschaffen, die dieser Musik einen neuen Ausdruckswert verleihen. In solcherart gestalteten Tänzen findet schon in den ersten Takten durch eine sequenzartige Fortschreitung ein Modulieren in eine der Nebenharmenien statt. In den meisten Fällen wird die II. Mollstufe über die Harmonie des hochalterierten Grundtones erreicht:



Abb. 99: „Haberlander Tänze“ für zwei Violinen und Klavier, Nr. 2.

Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Nr. 213/1.

Diese Melodie ist auch unter den Titeln „Wiener Singtanz“ oder „Schwomma-Tanz“ bekannt, vgl. Abb. 39a.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 115 und beiliegende CD, Nr. 2)

A musical score for two violins and guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of staves. The top two staves are for Violine I and Violine II, and the bottom staff is for Kontragarre. The first system is marked '1. langsam' and the second system is marked '2. Cadenz, schnell'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Abb. 100: Nummer 1 der „Onzinger Tanz“ von Ferdinand Muuss, o. J.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 64)

Eine harmonische Sequenz kann auch mit einer Mollstufe beginnen, die spiegelbildlich in das Dur überleitet. Ein derartiges Modulieren in umgekehrter Reihenfolge überrascht und wirkt wie die Fortsetzung eines nicht gespielten vorhergehenden Teiles. Eine derartige Gestaltung bringt der Phrase eine abwechslungsreiche Färbung und dem gesamten Satzbild eine kunstvolle Originalität:



Abb. 101: „Tänze“, Nr. 3, von Johann Schmutzer.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 281, nur einstimmig veröffentlicht!
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 73, 74 und beiliegende CD, Nr. 6, 7)

Im Verlauf der Entwicklung des Wiener Tanzes bewirkten die Mollstufen eine immer stärker in den Vordergrund tretende klangliche Bereicherung, deren funktionale Deutung vom jeweiligen Motiv beziehungsweise von der Entfaltung des Themas abhängig ist. Die meist viertaktigen Moll-Phrasen im Incipit eines Tanzes wenden sich in ihrem Verlauf immer dem entsprechenden Dur zu. Trotz der Kürze sind diese Mollphrasen von prägender Bedeutung für den ganzen Tanz. So wurde das Tongeschlecht „Moll“ in manchen Tänzen zum kennzeichnenden Titel, wie dies beispielhaft die bis heute gültigen „D-Moll-Tänze“ von Alois Strohmayr repräsentieren:³⁰

D-Moll-Tänze.

Etwas bewegt.

Von Alois Strohmayr.

Abb. 102: Erster Teil der „D-Moll-Tänze“ von Alois Strohmayr, herausgegeben von Johann Schrammel.
Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Wien 1885, 1. Jg., Nr. 2, S. 8.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 99 und beiliegende CD, Nr. 8)

³⁰ Strohmayers „d-Moll-Tänze“ werden in diversen Bearbeitungen auch als „h-Moll-Tänze“ bezeichnet und gespielt.

Eine harmonisch reizvolle Besonderheit in manchen Wiener Tänzen ist das Nebeneinander von Satzteilen in unterschiedlichen Tonarten. Dieser auf die Terzverwandtschaft der Akkorde basierende Wechsel der Tonart wird als „harmonische Rückung“ bezeichnet.³¹ Sie ist vor allem in den Tänzen der Biedermeierzeit ein gestalterisches Element. Bei den „Weana Tanz“ wird der mit einer harmonischen Rückung erreichte zweite Teil, anders als im folgenden Beispiel, meist in einem bewegteren Zeitmaß gespielt. Dieser zweite Teil führt mit einer kleinräumigen Modulation in die Ausgangstonart zurück:

Abb. 103: „Gigerl-Tänze“ für Zither, Nr. 1 von Josef Rosen.
F. Röhrich Musikverlag, W. S. 735, Wien o. J.

Ein erwähnenswertes harmonisches Merkmal ist die zweifache Stellung des Nebendreiklanges der VI. Stufe:

a) Der melodische Verlauf am Ende des Vordersatzes eines periodisch geformten Achttakters mündet manchmal nicht in die Harmonie der Tonika (I. Stufe), sondern in den Akkord der VI. Mollstufe. Es entsteht ein „Trugschluss“,³² dessen klangliche Wirkung in den „Weana Tanz“ als eine harmonische Überraschung empfunden wird. Der Trugschluss kann auf betontem Taktteil oder aufgrund der motivischen Gestaltung verzögert auf dem zweiten Viertel eintreten. Diese als Stellvertretung der Tonika eingesetzte VI. Stufe wird von den Interpreten durch Dehnung im Sinne einer „Fermate“³³ hervorgehoben und stellt damit eine Zäsur im Ablauf des Stückes dar.³⁴

31 Riemann Musik Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 581.

32 Trugschluss = eine harmonische Wendung, in der statt der erwarteten Tonika ein anderer Akkord erscheint, meist die Tonikaparallele.

33 Mit einer „Fermate“ (\frown) wird der rhythmische Verlauf der Melodie durch längeres Aushalten eines damit bezeichneten Tones oder Klanges unterbrochen.

34 Vgl. Franz Eibner: Geigenmusik in Wien, Wien 1975, S. 156.

Abb. 104: „Schmalhofer-Tanz“, B-Teil, bearbeitet von Karl Mikulas,
ursprünglich „Schnofler-Tanz“ von Johann Mayer (siehe Abb. 224).
Archiv des Wiener Volkliedwerkes, Sammlung Josef Korzer, Nr. 2421.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 71 und beiliegende CD, Nr. 9)

Abb. 105: Anonymer „Tanz in E“, A-Teil.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S.229,
hier im Satz für zwei Violinen und Kontragarre.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 28)

b) Johann Schrammel machte mit seiner Sammlung der Jahre 1888/89 auf eine ungewöhnliche Art der Verwendung der VI. Stufe aufmerksam: Am Ende eines zweitaktigen Motivs wird der Klang der I. Stufe unvermittelt in den Akkord der VI. Stufe übergeführt. Dieser harmonische Wechsel innerhalb eines Taktes geht von der zweistimmig geführten Melodie aus, bleibt aber ohne Konsequenzen für den weiteren Verlauf. Der plötzliche Eintritt der VI. Stufe ändert nämlich nichts an der harmonischen Zielstrebigkeit des Stückes. Nur ein Viertel lang bereichert dieser Einschub die Phrase und verlässt genau so abrupt seine Position, wie er eingetreten ist. Diese Harmonisierung wird nur in ländlerisch gestalteten „Weana Tanz“ als ein reizvoller und zugleich ungewöhnlicher musikalischer Kunstgriff angewendet:



Abb. 106: „Tanz“, Nr. 1/B-Teil, der Gebrüder Resterer.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (1800–1860) III, Wien 1888/89, S. 18.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 67)



Abb. 107: „Tänze“, Nr. 1/Teil 2, von Johann Schmutzer.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (1800–1860) II, Wien 1888/89, S. 5.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 73, 74 und beiliegender CD, Nr. 6, 7)

Alle hier dargestellten harmonischen Möglichkeiten prägen in unterschiedlichen Ausformungen den Stil der „Wiener Tänze“. In der folgenden Komposition von Georg Bertl bilden diese Merkmale den Stoff für ein außerordentliches Werk: zusammen mit dem Chroma, den Vorhalten, der sequenzierenden Modulation, dem Moll, der harmonischen Rückung und mit der Art der Zweistimmigkeit entstand ein beispielhaftes Klangbild wienerischer Musik:





Abb. 108: Nummer 1 der „Tänze“ von Georg Bertl
 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1888/89, S. 18.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 37 und beiliegende CD, Nr. 10)

Der Rhythmus

Unabhängig vom Wandel, den der Begriff „Rhythmus“ im 20. Jahrhundert erfahren hat,³⁵ wird in den „Wiener Tänzen“ der Rhythmus als Ordnung der melodischen Bewegung verstanden. Rhythmische Vorgänge und die interpretatorische Art des melodischen Verlaufs sowie das Tempo mit seinen agogischen Feinheiten unterliegen unmittelbar der Spontaneität der Ausführenden. Im Notenbild wurde dem intuitiv gestalteten Tanz eine zum Teil idealisierte, jedoch lesbare und nachvollziehbare Gestalt gegeben. Die Art der Motivverknüpfung auf der Basis der innewohnenden Struktur des jeweiligen Abschnitts bildet die Voraussetzung für die interpretatorischen Absichten des Musikers. Doch die aus dem emotional gestalteten Augenblick entstehenden Veränderungen der im Notenbild fixierten Motive erfahren einen rhythmischen Verlauf, der sich der exakten Beschreibung entzieht. Es ist also nicht die Ausführung, sondern das geschriebene Notenbild, auf dessen nachvollziehbarer Grundlage eine Aussage zum Rhythmus versucht wurde.

Allein am Beispiel der walzerischen Begleitform erkennt man die Grenzen der normierten notenschriftlichen Darstellung: In der Spielpraxis sind die drei Takteile der Walzerbegleitung ungleich lang. Im Musizieren des Wieners ist der erste Schlagwert (der Basston) stets der kürzeste, der zweite stets der längste und der dritte merklich kürzer als der zweite. Würde man diese rhythmisch ungleichen drei Viertel eines walzerischen Stückes mit ungleichen Notensymbolen notieren, wäre dies eine äußerst schwer nachvollziehbare Vorlage. Das Wissen über die ungleiche Länge der Takteile ersetzt deren rhythmisch genaue Notation.

35 Doris Stockmann: Aspekte des Rhythmischen in der europäischen Volksmusik. In: Schriftenreihe des Mecklenburgischen Folklorenzentrums, Abteilung Tanz, Neubrandenburg 1984, S. 19–36; Franz Fördermayer: Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik. In: Oskar Elscheck (Hg.): Rhythmik und Metrik in den traditionellen Musikkulturen, Bratislava 1990, S. 223–238; Hartmut Schick: Artikel „Rhythmus“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 8, Kassel – Basel – London 1998, Sp. 257f.

Im dreischlägigen Metrum der „Weana Tanz“ erscheint der Rhythmus in den melodieführenden Stimmen in unzähligen Figuren, die innerhalb des Stilrahmens der Gattung und aus der Freiheit des tonalen Gestaltens geschaffen wurden. Vielgestaltig sind die Möglichkeiten, den ländlerischen Typus als „Weana Tanz“ zu diminuieren und rhythmisch zu strukturieren. Nur wenige formelhafte Grundmuster können als rhythmische Einheiten exemplarisch genannt werden. Diese ordnenden Rhythmusformeln können in eintaktig, zweitaktig oder viertaktig, im Einzelfall dreitaktig (siehe Teilband 20/2, Nr. 25 und beiliegende CD, Nr. 15) deklamierten Motiven die spezifische Charakteristik eines Tanzes prägen und damit einen bestimmten Typus unmittelbar hörbar machen.

1.

Der rhythmische Verlauf einer Weise ist ein entscheidendes Element für das singuläre melodische Profil eines Acht- oder Sechzehntakters. **Rhythmus-Formeln** können als gleichbleibendes Gerüst auch in völlig verschiedenen Melodien Ausdruck finden. Die folgenden ausgewählten Beispiele sind nur im rhythmischen Schema gleich, nicht aber im melodischen und harmonischen Verlauf.³⁶

Abb. 109:

FORMEL:

The image shows a rhythmic formula in 3/4 time, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. Below it are three musical staves, each representing a different dance. The first staff is for 'Tanz von Anton Debiasy', the second for 'Tanz von Georg Bertl', and the third for 'Tanz von Josef Weidinger'. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of folk music, with various rhythmic patterns and chordal accompaniment. Roman numerals (I, VI⁶, V⁷, VII⁷) are placed below the staves to indicate harmonic structure.

Tanz von
Anton
Debiasy

Tanz von
Georg Bertl

Tanz von
Josef
Weidinger

Abb. 110:

FORMEL:

The image shows a rhythmic formula in 3/4 time, similar to the one in Abb. 109. Below it are three musical staves, each representing a different dance. The first staff is for 'Tanz von Mathias Schleiter', the second for 'Tanz von Anton Debiasy', and the third for 'Tanz von Anton Debiasy'. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of folk music, with various rhythmic patterns and chordal accompaniment. Roman numerals (I, VI⁶, V⁷) are placed below the staves to indicate harmonic structure.

Tanz von
Mathias Schleiter

Tanz von
Anton Debiasy

Tanz von
Anton Debiasy

36 Vgl. Sabine Schutte: Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze, Strasbourg 1970, Tabelle II und XI.

Eine auffallende, jedoch seltene Erscheinung ist die rhythmische Veränderung des Themas durch Verschiebung der metrischen Proportionen, meist verbunden mit dem Wechsel des Zeitmaßes von „langsam“ auf „bewegt“. Das Metrum wird beibehalten, beide Teile bleiben an den 3/4-Takt gebunden. Die rhythmische Verwandlung des im ersten Teil dargestellten Inhalts stellt sich als ein typologischer Wechsel vom ländlerisch geprägten Tanz zum Walzer dar:

The image shows a musical score for three instruments: Violine I, Violine II, and Kontragarre. The score is divided into two systems. The first system is marked 'langsam' (slow) and the second system is marked 'bewegt' (moving). The music is in 3/4 time. The first system shows a theme in a slower tempo, and the second system shows the same theme transformed into a faster tempo, characteristic of a waltz.

Abb. 111: Nummer 1 aus „Fünf Wiener Tänze in F“.
Ein in Achteln verlaufendes Thema wird im zweiten Abschnitt walzerisch in akzentuierte Viertel umgewandelt.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 144/4.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 16)

Rhythmische Veränderungen können auch im Sinne einer „Doublierung“ erfolgen, wenn große Notenwerte gemäß der zugrunde liegenden Harmonie in entsprechend kleinere Notenwerte aufgelöst werden:

The image shows a musical score with three staves. The first staff is marked with a tempo of 69 and a 3/4 time signature. The second staff is marked with a tempo of 126 and a 3/4 time signature. The third staff is marked with a tempo of 126 and a 3/4 time signature. The score includes handwritten annotations such as 'loco', 'rit.', and '(schnofeln)'. The tempo changes from 69 to 126. The score shows a rhythmic transformation from a slower tempo to a faster tempo, characteristic of a waltz.



Abb. 112: Nummer 2 der „Schnofler-Tanz“ in der Fassung des „Maxim-Quartetts“.
Tonaufnahme um 1920, Transkription Barbara Konrad.

Die Struktur des Tanzes mit Transposition in die Subdominante und deren Rückkehr in die Grundtonart ist vorgegeben. Der vom Geiger individuell in Achtelbewegungen diminuierte B-Teil wird mit Beschleunigung des Tempos und „schnofelnder“ (sul ponticello) Ausführung verbunden.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 60 und beiliegende CD, Nr. 4)



Abb. 113: Das Thema aus Abb. 112, nun als Nummer 2 der „Schmalhofer-Tanz“ in der Fassung der „Zaruba Schrammeln“. Tonaufnahme um 1955 (Philips 341602PF), Transkription Barbara Konrad.
Beispiel für eine einfach diminuierte Ausführung des dreiteilig vorgegebenen Tanzes, ohne Wechsel des Zeitmaßes.

Ein neues rhythmisches Bild entsteht auch durch Variierung. Das im ersten Teil eines Tanzes vorgegebene Thema wird in weiterer Folge individuell, nach Maßgabe der musikalischen Fantasie des Interpreten beziehungsweise Komponisten, abgewandelt. Die wenigen Fälle dieser Art zeigen dennoch auf, wie melodische Veränderungen die motivische Gestaltung der Tänze variierend durchdringen, ohne die Bezeichnung „Variation“ zu beanspruchen.

Im vorliegenden Beispiel wird eine Liedweise zum variierten Thema eines Tanzes, dem eine reich diminuierte, mit Tempowechsel verbundene Variation folgt:

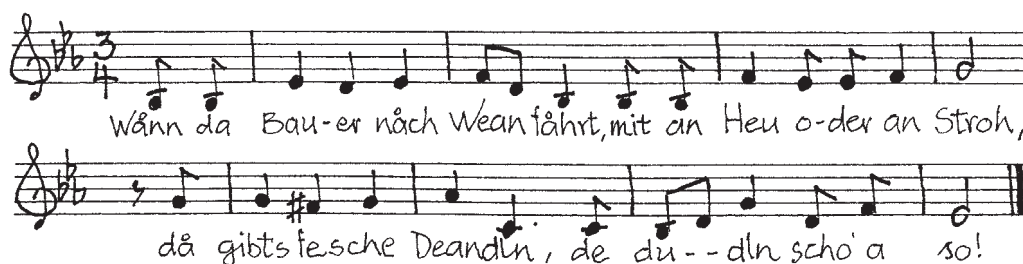


Abb. 114a: Das mündlich überlieferte Lied „Wänn da Bauer näch Wean fährt“.

Abb. 114b: Nummer 3 aus der Tanzfolge „Die Kalkbrenner“ von Alexander Katzenberger.
Variierte Fassung des Liedes „Wänn da Bauer näch Wean fährt...“
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 54)

Eine häufig auftretende rhythmische Eigenart ist die Verlagerung der melodisch sinnführenden Akzente innerhalb einer in sich geschlossenen Taktgruppe. Diese Spielart, als **Hemiola** bezeichnet, wird als rhythmischer Gegensatz zum permanent pulsierenden Grundmetrum eingesetzt, das heißt, die Motive werden gegen die Logik des harmonischen Verlaufs akzentuiert. Bei diesem die Symmetrie der Taktgruppen unterbrechenden Vorgang entfaltet sich die Melodie über der Begleitung von zwei Dreivierteltakten mit drei zweischlägig betonten Motiven.³⁷ Dieses Zusammentreffen von zwei unterschiedlich akzentuierten Metren kann sich auch über größere Taktgruppen erstrecken:

Abb. 115: Nummer 2/B-Teil der „Tänze“ von Johann Schmutzer.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1888/89, S. 6.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 73)

³⁷ Franz Eibner: „Hier sind zwei Dreivierteltakte zu einer höheren Einheit (= einem Dreihalbetakt) rhythmisch zusammengefasst. Da wir das Metrum selbstverständlich immer präsent haben, ergibt sich durch die Hemiola, die ein anderes Metrum hervorkehrt, ein Spannungsreiz...“ In: Geigenmusik in Wien, 1975, S. 138. Vgl. auch: Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze. Band 2, Theoretischer Teil, Wien 2005, S. 116 f.



Abb. 116: Der A-Teil zur Nummer 3 aus den „Erdberger Tanz“ von Franz Gruber, 1845.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 234.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 46)

Eines der ältesten Beispiele dieser rhythmischen Melodiegestaltung bei „Wiener Tänzen“ hat Johann Schrammel 1888/89 im dritten Heft seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ veröffentlicht. Mit der Bezeichnung „Alter Wiener Tanz. Anfangs des [19.] Jahrhunderts“ liegt im zweiten Teil eine zweistimmige Melodiegestalt vor, deren Motive hemiolisch rhythmisiert verlaufen. Über die im jeweiligen Takt ausgedrückte harmonische Stufe erscheint die ständig sich wiederholende Terz h/d als Dissonanz:



Abb. 117: „Alter Wiener Tanz“, mitgeteilt von Johann Schrammel.
Alte oesterreichische Volksmelodien III, Wien 1888/89, S. 2.

Eine derartige rhythmische Gestaltung bildet nur selten den Kopfsatz eines Tanzes, wohl aber den effektvollen zweiten Teil einer Nummer oder den Schlussteil einer Tanzfolge. Zu diesem gegen das Metrum gerichteten Rhythmus finden sich Parallelen in den Walzern der Wiener Meister. Die folgenden ausgewählten Beispiele zeigen, dass sich bei festgehaltenem Begleitrhythmus im 3/4-Takt kurze, zweischlägig akzentuierte Motive zu vier- oder achttaktigen Phrasen formen:

Abb. 118: Nummer 4 des Walzers „Die Schwalben“ von Johann Strauß Vater, op. 208, 1847.

Abb. 119: Nummer 5/B-Teil des Walzers „Dorfschwalben aus Österreich“ von Josef Strauß, op. 164, 1864.

2.

Im **Begleitregister** der „Weana Tanz“ bestehen die rhythmischen Formen aus einer Kombination von wenigen spieltechnischen Möglichkeiten. Deren Gestaltung kann durch Beispiele aus Handschriften, Drucken und frühen Tonaufnahmen dokumentiert werden:

- a) walzerische Begleitfiguren, harmonisch den Melodien angepasst
- b) den Takt füllende Klangbrechungen
- c) akkordische Hervorhebung eines jeden Viertels sowie Basslinien im Durchgang von Stufe zu Stufe

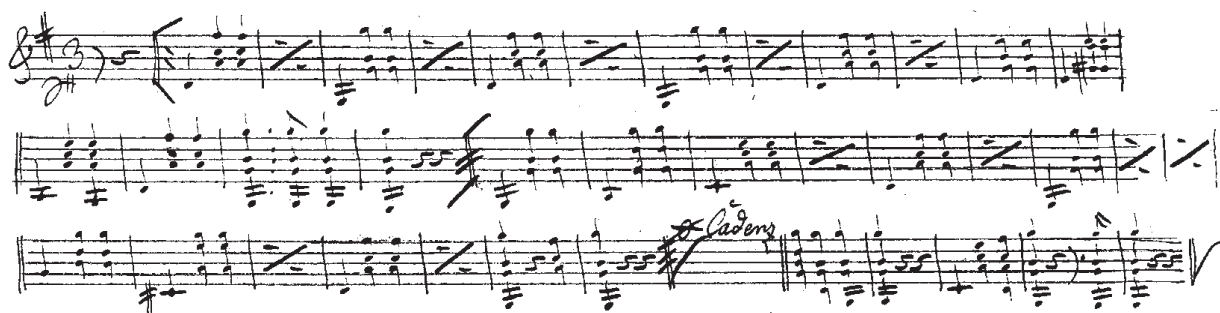


Abb. 120: Normierte walzerische Begleitfiguren zum „Debardeur-Tanz“ Nr. 3 von Vinzenz Stelzmüller.



Abb. 121: Klangbrechende (arpeggierende) Begleitfiguren in Nr. 2 der „Kecken Schnapper“ von Anton Debiassy.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 43)

Alt Wiener Tänze. Alois Strohmayer.

1. *Sehr langsam.*

Abb. 122: Akkordisch dominierende Begleitung zu einem Tanz von Alois Strohmayer in der Bearbeitung durch den Gitarristen und Herausgeber der „Alt Wiener Tanzweisen“, Franz Angerer. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 1)

In abgewandelter Form wurde dieser Tanz von Carl Michael Ziehrer als „Schmutzer-Tanz“ veröffentlicht (siehe Abb. 189 in diesem Band).

In vielerlei Arten werden diese drei Grundmuster des Begleitens gemischt und im Zusammenwirken mit den Melodiestimmen unterschiedlich eingesetzt. In vielen Fällen ist der Notentext für die Musiker eine nicht bindende Vorlage für die spezielle Art ihrer improvisierenden Ausführung. Im freien Spiel ergeben Abweichungen von der strengen Taktordnung ein nicht in Notenwerten darstellbares rhythmisches Geschehen, das nur über das Hören und Empfinden erfahren wird.

Die Form

Der Formverlauf der „Weana Tanz“ entspricht den Normen des Ländlers. Ausgehend vom ländlerisch geprägten Achttakter erweiterten sich die „Weana Tanz“ zu 12- und 16-taktigen Perioden oder Sätzen. Auch „Einleitung“ und „Cadenz“ gehören ebenso zum Formprinzip wie „Überleitungen“ unterschiedlicher Größenordnung und Charakteristik. In den größeren Formen zeigt sich unverkennbar die kühne Fantasie der Wiener Musiker, welche mit ihrer Musikalität und ihren interpretatorischen Fähigkeiten Neues auf der Grundlage allgemein bekannter Inhalte schufen.

Die zweiteilige Form: A + B

Die folgenden Tänze sind Beispiele sowohl für den an die Norm gebundenen Formverlauf als auch für singuläre Kompositionen, deren formaler Plan einer eigenen, ihnen innewohnenden Logik folgt.

Der populär gewordene „Schellerl-Tanz“ weist in seinen zwei Teilen 16-taktige Perioden auf. Das Thema des A-Teiles zeichnet sich durch liedhafte, langsam zu spielende Züge aus, denen im B-Teil die drängenden Achtelbewegungen als Kontrast gegenüber stehen. Dieser Tanz ist ein Beispiel für

das Prinzip der formalen Symmetrie mit gleichartig geformten Satzteilen. Der angezeigte Wechsel des Zeitmaßes ist im Laufe der Entwicklung zu einem stilprägenden Kennzeichen der Interpretation geworden.

Schellerl-Tanz.

The musical score for 'Schellerl-Tanz' is presented in four systems. The first system is marked 'Langsam.' and 'p'. The second system continues the 'Langsam.' section. The third system is marked 'Schneller.' and 'p'. The fourth system continues the 'Schneller.' section, including a first ending (1.) and a second ending (2.) with dynamic markings 'f' and 'p'.

Abb. 123: „Schellerl-Tanz“.

Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 243.

Der erste Teil ist auch als „Schweinsbeuscherl-Tanz“ von Josef Winhart bekannt.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 120)

In der ersten Nummer einer Folge von „Wiener Tänzen“ aus einer anonymen Handschrift (Abb. 124) ist die motivisch-rhythmische Gliederung im A-Teil unschwer als eine ungewöhnliche Art der Formerweiterung zu erkennen. Zweitaktig und eintaktig deklamierte Motive bilden die formale Substanz dieses 20 Takte umfassenden A-Teiles. Schon die erste achttaktige Phrase besteht aus rhythmisch gleich lautenden Zweitakttern. Sie bleibt mit der Harmoniefolge $V^7 I VI II^6 V V^7$ für eine ungewöhnliche Fortsetzung geöffnet. Der B-Teil knüpft zunächst motivisch an die letzten vier Takte an, bildet aber eine eigene achttaktige Periode. Gemäß dem geforderten schnellen Tempo wird dieser Teil in rhythmischer Gleichförmigkeit gespielt, wie dies zur Regel eines den Tanz beschließenden Abschnittes gehört. Dieser findet hier mit einer dreitaktigen „Cadenz“ sein melodisches Ende.

Die beigefügten Angaben zur Interpretation machen nachvollziehbar, wie ein solches Stück dynamisch, tempomäßig und agogisch zu spielen ist. Die Fermaten am Ende eines jeden zweitaktigen Motivs deuten das „tempo rubato“ für den langsamen Teil an. Die Möglichkeit, das Tempo bei gleich bleibendem Metrum zu beschleunigen oder zu verzögern, wird in den langsamen Teilen der Tänze voll ausgenutzt und führt zu unterschiedlichen Taktlängen. Das „rubato“ ist eines der eigenwilligsten interpretatorischen Merkmale dieser Musikgattung:

Abb. 124: „Wiener Tänze“, anonym.

Erste Nummer aus einer Folge von fünf Tänzen in C-Dur.

Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Sammlung Georg Kotek, Reihe D 152/1.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 15)

Schöpferische Freiheit zeigt sich bei einem Typus der zweiteiligen Form, deren A-Teil sich zum B-Teil mit einer akzentuierten Tonfolge auf der Harmonie des Dominantseptakkordes öffnet, unterstrichen durch „ritardando“ und Fermaten. Dadurch verringert sich die Taktanzahl des A-Teils. Statt dem erwarteten Schlussakkord auf der Tonika folgt unvermittelt der bewegtere Teil, sein motivisches Material dominantisch beginnend. Die harmonische Öffnung zum B-Teil fügt beide Teile zu einer größeren, untrennbaren Einheit zusammen und bewirkt damit die Geschlossenheit dieses Tanzes. Ein solches anspruchsvolles volksmusikalisches Gestalten konnte sich wohl nur in Wiens einzigartigem musikalischen Umfeld entwickeln. Johann Schmutzer (1806-1873) war einer der begnadeten Musiker, die aus eigenem Formwillen den „Wiener Tänzen“ ein unvergleichliches Profil schenkten.

Wiener Tänze.

Joh. Schmutzer.

1. *Langsam.*

rit. *Bewegt.*

Abb. 125: Nummer 1 der „Wiener Tänze“ von Johann Schmutzer,
gegliedert in 7 + 8 + Cadenz.

Franz Angerer: Alt-Wiener Tanzweisen 2, Wien 1923, Nr. 16.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 73 und beiliegende CD, Nr. 6, 7)

Die dreiteilige Form: $A^1 + B + A^2$

Die dreiteilige Form in den Tänzen, die in der musikalischen Terminologie auch als „dreiteilige Liedform“ bezeichnet wird,³⁸ ist regelhaft durch acht- oder 16-taktige Sätze gekennzeichnet, deren Teile allerdings unterschiedliche Gestaltungen zulassen. Die Norm dieser „Reprisesform“ wird oft durchbrochen, was zu unterschiedlichen Dehnungen und Kürzungen der einzelnen Teile führt. So entstehen aus der motivischen Entwicklung des Themas verschiedene Formtypen der Dreiteiligkeit.

Eine Gestaltungsart der Dreiteiligkeit ist mit der Transposition eines Satzes in die Dominante und mit der Rückkehr in die Grundtonart gegeben. Durch dieses Tonika-Dominant-Verhältnis kommt es zu einer Reprisesform, deren Sinnzusammenhang im Harmonischen liegt. Die Voraussetzung einen Achttakter zu transponieren, liegt nicht nur in der meist ländlerischen Charakteristik der jeweiligen Melodie, sondern entspricht auch der in Quinten gestimmten Violine und der mit ihr verbundenen Spieltechnik.³⁹

38 Clemens Kühn: Artikel „Liedform“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 628 f.

39 Vgl. Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler. Volksmusik in Oberösterreich (= Corpus Musicae Popularis Austriae 8), Wien 1998, S. 65 f.



Abb. 126: Nummer 1 der Tanzfolge „D' Harbn“ aus einer anonymen Handschrift, mit Transposition in die Dominante und mit „Cadenza“ nach dem „dal segno“. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Johann Ziegler, o. Nr. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 9)

Selten finden sich Themen mit der Transposition in die Subdominante:





Abb. 127: Nummer 1 aus „Ottakringer Heurigen-Tanz“, mit Transposition in die Subdominante.
 Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger: 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J., S. 132.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 63)

Ob die Transposition in die Dominante oder Subdominante durchgeführt wird, ändert nichts an der formalen Qualität der damit gewonnenen Dreiteiligkeit. Es entsteht ein Gebilde höherer Ordnung, das auf Basis der harmonischen Abhängigkeit die Teile zu einer Einheit bindet. Diese dreiteilige Form hat keine Parallele in der Musik der Klassik und Romantik. Sie ist ausschließlich ein Produkt der Ländlerymusikanten in den alpinen Regionen Österreichs und wurde auch zum formalen Element in ländlerisch geprägten „Wiener Tänzen“. Von den Meistern haben nur Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert diese volkmusikalische Aufführungspraxis und Formgestaltung in manchen ihrer für die städtische Gesellschaft geschaffenen „Ländlerischen“ oder „Deutschen“ angewendet:

Abb. 128: Nummer 6 aus „Sechs Ländlerische“ von Wolfgang Amadeus Mozart für zwei Violinen und Bass, 1791 (KV 606), eine notengetreue Quinttransposition eines periodisch geformten Achttakters gemäß der dörflichen Spieltradition.



Abb. 129: Nummer VII aus der Folge von „Siebzehn Deutschen“ von Franz Schubert, 1823 (D 146/14).
Notengetreue Quinttransposition eines periodisch geformten Achttakters.

Mehrheitlich wird die Dreiteiligkeit mit einem motivisch kontrastierenden Mittelteil gebildet. Dabei ist nicht nur mit wechselnden Tonarten, sondern auch mit Tempowechsel zu rechnen. Die motivische Gegensätzlichkeit tritt bei 16-taktigen Formteilen stärker hervor als bei achttaktigen Gebilden. Sie ist aufgrund ihrer rhythmischen Eigenständigkeit ein signifikantes Merkmal für diese Art von Dreiteiligkeit:

Abb. 130: Nummer 1 aus den Tänzen „Mir san mir“ von Alexander Katzenberger.
 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, Nr. 13.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 56)

Trotz der melodisch-rhythmisch unterschiedlich artikulierten Teile entsteht durch die gleiche Anzahl der Taktgruppen eine formale Symmetrie, die zur Norm dieser Dreiteiligkeit wird. Auch die Ausdehnung auf sechzehntaktige Perioden ändert nichts am Grundprinzip dieses als „dreiteilige Liedform“ apostrophierten Formverlaufs, in welchem die Wiederkehr des A-Teiles den Formtypus prägt.

Eine weitere Möglichkeit, Dreiteiligkeit zu formen, liegt in der Wiedergabe der Reprise allein mit deren Nachsatz. Diese Verkürzung kann jedoch nur geschehen, wenn der A-Teil als Periode mit „Vordersatz“ (VS) und „Nachsatz“ (NS) geformt vorliegt. Der Mittelteil wird dabei entweder aus dem Material des A-Teiles gewonnen oder mit einem neuen Motiv gestaltet. Die Gliederung dieser mit „verkürzte Dreiteiligkeit“ bezeichneten Form lässt sich in folgender Art darstellen:

(Achttaktige Periode:)		(16taktige Periode:)
$A^1 + B + A^2$		$A^1 + B + A^2$
$4 + 4 + 4 + 4$	oder	$8 + 8 + 8 + 8$
VS-NS NS		VS-NS NS

Zusammengesetzte Formen

Zusammengesetzte Formen prägen einen Großteil der in Handschriften und Drucken verfügbaren „Weana Tanz“. Die Vielfalt der darin festgehaltenen formalen Abläufe ist als Summe nicht darstellbar. Es kann deshalb der Blick auf das Grundsätzliche dieses Formproblems nur mit einer Auswahl von Beispielen gelenkt werden.

Meist bezugslos aneinander gereichte Tänze ergeben eine „Tanzfolge“ von drei bis sechs Nummern.⁴⁰ Selten findet sich eine Tanzfolge mit einer größeren Anzahl von zusammengefügt Einzeltänzen. Die schlichteste Art einer Folge von drei Achttaktern könnte auch als eine mit den Formteilen A + B + C gegliederte Dreiteiligkeit bezeichnet werden. Die motivische Unabhängigkeit der Teile macht den Tanz zu einer Folge, die auch mit gänzlich anderen Teilen gereicht werden könnte:

The image shows three staves of musical notation for piano accompaniment. The first staff is marked 'Langsam.' and 'mf'. The second staff is marked 'Etwas' and 'f'. The third staff is marked 'lebhafter.' and features first and second endings. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats.

Abb. 133: „Alter Tanz aus dem Jahre 1861“.
 Druckvorlage für die Musikbeilage des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ vom Juni 1900.
 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 46.547.

Die Analyse von mehreren hundert „Wiener Tänzen“ erbrachte die Erkenntnis, dass der einzelne Tanz ein für alle Musikanten verfügbares musikalisches Produkt war. Jeder Tanz konnte nach individuellen Entscheidungsgründen mit anderen Einzeltänzen kombiniert werden. Ohne Rücksicht auf Herkunft oder Autorschaft wurde die davon abgeleitete oder daraus entstandene „Tanzfolge“ mit einem neuen Titel zur Aufführung gebracht und – unter günstigen Voraussetzungen – auch gedruckt. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art sind die „Lichtenthaler Tänze“ von Alois Strohmayer (1822–1890):

40 Vgl. „Folge“ in: Walburga Litschauer und Walter Deutsch: Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997, S. 123 f.

The musical score consists of six systems of music for Violine I, Violine II, and Kontrabasse. Each system is marked with a tempo instruction:

- System 1:** Marked "1. langsam". It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more melodic lines in the violins.
- System 2:** Marked "lebhaft". The tempo increases, and the accompaniment becomes more rhythmic.
- System 3:** Marked "2. mäßig". The tempo is moderate, with a focus on melodic development.
- System 4:** Marked "bewegt". The tempo is lively, and the music becomes more energetic.
- System 5:** Marked "schnell". The tempo is fast, with intricate melodic patterns.
- System 6:** A final section with a dynamic marking of *v* (forte) and a fermata at the end.

Abb. 134: „Lichtenthaler Tänze“ von Alois Strahmayer. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strahmayer, Nr. 61a. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 103)

Der Kopfsatz dieser Tänze wurde als Nummer 1 in unterschiedlichen Tanzfolgen mit verschiedenen Namen aufgenommen:

Johann Schrammel hat 1888/89 im Heft 3 seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ eine von einem steirischen Musikanten mitgeteilte Tanzfolge mit „D’ Schopflerchen“ benannt. Auf einer Schellackaufnahme vor 1910 wird dieser Tanz mit einer anderen Folge vom Ensemble „Anzinger und Tauschek“ gespielt und trägt den Titel „Ehrbare Tanz“ (siehe Abb. 197 in diesem Band und beiliegende CD, Nr. 3). Eduard Kremser veröffentlichte dieses Stück unter dem allgemeinen Titel „Tanz“ im zweiten Band seiner „Wiener Lieder und Tänze“ des Jahres 1913 (S. 232). In späteren Handschriften finden sich die Bezeichnungen „Schwamma Tanz“ und „D’ harben Beisser“ (Sammlung Josef Korzer Nr. 2393, nicht ident mit dem gleichnamigen Tanz im Teilband 20/2, Nr. 85).

Die einfache Bezeichnung „Tanz“, wie sie von Eduard Kremser gewählt wurde, ist auch der Titel für viele andere Tanzfolgen. Oft wurde nur die Tonart als nähere Kennzeichnung des Tanzes angegeben oder es wurden Titel wie „Alt-Wiener Tanz“ oder „Heurigen Tanz“ verwendet (siehe Teilband 20/2, Kapitel „Namen und Titel der Weana Tanz“). Eine weitere Eigenart der zusammengesetzten Formen ist der Einsatz mancher bekannter Einzeltänze in unterschiedlichen Positionen verschiedener Tanzfolgen. So erscheint die erste Nummer einer dem Josef Weidinger zugeschriebenen Tanzfolge, die Johann Schrammel 1888/89 veröffentlichte, in anderen Folgen als Nummer 2 oder Nummer 5. Die einzelnen Versionen unterscheiden sich durch kleine Abweichungen in den Auftaktmotiven, besonders aber in der charakteristischen harmonischen Wendung zur VI. Stufe, die nur Johann Schrammel verwendet:

The image shows a musical score for the four-measure introduction of a 'Schwomma-Tanz' in 3/4 time. It consists of four staves labeled a, b, c, and d. Each staff shows a different version of the introduction, with varying melodic lines and harmonic progressions. The harmonic progressions are indicated by Roman numerals: V7, I, V7, and VI. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Abb. 135: Der viertaktige Vordersatz eines „Schwomma-Tanzes“ in unterschiedlichen Positionen verschiedener Tanzfolgen:

- a) „Solo-Tanz“ von Josef Weidinger, Nr. 1.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 16.
- b) „Schwomma-Tanz“ Nr. 5, anonym um 1900.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 143/2.
- c) „D’ Schwomma Tanz“, Partie Nr. 4, Tanz 2.
Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 16.
- d) „Schwommatanz“ Nr. 2, gespielt vom Zitherquartett Rupp-Krause.
Schallplatte Polydor 1612a, 1931 (siehe beiliegende CD, Nr. 2).

Eine Großform besonderer Art stellen die „D-Tanz vom Schrammel Hans“ dar. Diese in D-Dur geschriebene Komposition, die auch unter dem Titel „D-Lieder“ bekannt ist, kennt jeder Wiener Musiker sowie die Liebhaber der Wiener Musik und des Wienerliedes. Es sind liedhaft ausgeprägte Themen mit walzerischen Melos, die Johann Schrammel zu einer großen Melodienfolge zusammenfügte. Er beginnt mit einem Teilstück aus seiner Komposition „Walzerfreuden“. In der zweiten Nummer übernimmt Schrammel die Melodie des Liedes „Das is was für'n Weana, für's wean'rische Gmüath“ von K. Wondra. Der dritte Teil ist die zweischlägige Vorstrophe zum berühmten „Leibjodler“ von Carl Lorens, der die Nummern 4 und 5 umfasst.⁴¹ Dieses beliebte Werk ist keine Komposition im Stil der „Weana Tanz“. Es ist eine Melodienfolge mit walzerischen Themen, die auch gesungen wurden und wohl deshalb eine größere Popularität erlangten. Eine Kurzform für „Schrammelquartett“ sichert diesem Werk seinen Fortbestand als Repertoirestück:

D“ TANZ

The musical score for the first violin part of 'D-Tanz' is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking 'Sehr mäßig' and includes dynamics such as 'p rit.', 'rall.', 'poco animato', 'breiter', 'Fine', and 'bewegter mf'. The second system starts with 'Walzertempo pizz.' and includes dynamics like 'mf arco', 'rit.', 'pizz.', 'f', and 'rit.'. The score concludes with 'D.S. al Fine'.

Abb. 136: Die Stimme der 1. Violine der Kurzform von Johann Schrammels „D-Tanz“ in einer Bearbeitung für „Schrammelquartett“ von Bruno Lanske.

Innerhalb der Tanzfolgen stellen die **Liedertänze** einen auffallenden Typus dar. Gern gehörte und gern gesungene Liedweisen und Jodler aus verschiedenen Landschaften Österreichs sowie aus der Liedüberlieferung Wiens wurden zu einer Tanzfolge zusammengefügt.

Bemerkenswert beim folgenden Liedertanz ist der Hinweis des Herausgebers auf der Titelseite seines gedruckten Werkes, dass es sich um ein Sammelgut handelt, das für zwei Violinen und Gitarre bearbeitet wurde. Die Zweiteiligkeit der Nummern entspricht dem Formverlauf des Wiener Tanzes,

⁴¹ Lois Böck: Tänze aus dem alten Wien (= Wiener Instrumentalmusik / Werkreihe für folkloristische Kammermusik 2), Wien 1977, S. 32–35.

auch wenn es sich um Lied- und Jodlerweisen handelt. Der zweite Teil ist der zum jeweiligen Lied authentisch gesungene Jodler.

Der erste Tanz ist die Melodie zum Lied „In der Liab muaß a Äbwechslung sein“ beziehungsweise „Mi gfreut auf da Welt däs Leben nimmermehr“. Der zweite Tanz ist unter zwei Titeln bekannt: „Wänn der Bauer näch Wean fährt“ (vgl. Abb. 114a) und „D' Schiffsleut am Wässer“; der dritte Tanz ist die Melodie zum populär gewordenen Köhlerlied „A Wäldbua bin i und a Wäldmadl, däs liab i“.⁴² Sechzehntaktige Sätze und achttaktige Perioden prägen den Formverlauf dieser Tänze, die gemäß dem Formprinzip der älteren „Weana Tanz“ mit einer „Cadenz“ ihren Abschluss finden:

Alt-Wien-Tanz.

Violino I.

F. Muuss.

1. *Langsam.*
p

♣ Cadenz. *a tempo* f

2. *Langsam.*
p

♣ Cadenz. *a tempo* f

3. *Langsam.*
p

♣ Cadenz. *a tempo* f

Abb. 137: „Alt-Wien-Tanz“ von Ferdinand Muuss. Alte Wiener Tanz und Ländler gesammelt, aufgeschrieben, harmonisiert und bearbeitet von Ferdinand Muuss, Kapellmeister, Nr. 9, Wien o. J. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 27, 33 und 47)

42 Hartmann Goertz und Gerlinde Haid: Die schönsten Lieder Österreichs, Wien 1979, S. 84.

Die Einleitung

Die „Einleitung“ als kompositorisches Teilstück eines Werkes ist zwar für einen Tanz als choreographische Bewegungsfolge eine musikalische Notwendigkeit, nicht aber bei den „Weana Tanz“, deren Vorspielcharakter jeglicher Einleitung entbehren kann. Dennoch gibt es vor allem in den älteren Aufzeichnungen dieser eigenwertigen musikalischen Gattung eine oft nur wenige Takte umfassende Einleitung, mit der Funktion, die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen.

Die in Handschriften und Drucken festgehaltenen Einleitungen beschränken sich häufig auf eine einfache und einem „Tusch“ ähnliche Akkordfolge, ein Tremolieren der Grundharmonie oder der Dominant-Septakkord als einleitender Vorspann. Auch der mit einem Vorschlag besetzte Quintton findet sowohl als Figur der Einleitung wie in Überleitungen Verwendung. Nur wenige Tänze haben Einleitungen, die sich über vier Takte ausbreiten. In den nur auf Ton- oder Akkordwiederholungen sowie auf Klangbrechungen reduzierten Einleitungstakten kann man keine Motive erblicken, die den nachfolgenden Themen entsprechen. Es ist anzunehmen, dass derartige Floskeln in der Spielpraxis der Wiener Musiker häufiger verwendet wurden, als es deren Handschriften nachweisen. Frühe Schellackaufnahmen (um 1910) von Wiener Tänzen und Liedern dokumentieren jedenfalls die unterschiedliche Ausführung solcher Einleitungstakte.

Eduard Kremser, der kenntnisreiche Herausgeber der „Wiener Lieder und Tänze“ (1911/12 und 1913) veröffentlichte zu 76 „Wiener Tänzen“ nur 5 Einleitungen. Allein diese repräsentieren deutlich die Variabilität solcher Einleitungstakte, die auch ohne feste Form eine eigene Charakteristik erkennen lassen:

The image displays five distinct musical introductions for piano, arranged vertically. Each example consists of a short piece in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) or one flat (Bb). The examples are numbered as follows: 1/285, 1/228, 2/239, 1/231, and 2/259. The first two examples (1/285 and 1/228) feature a simple harmonic structure with a dominant-seventh chord. The third example (2/239) shows a more complex harmonic progression with a trill in the right hand. The fourth example (1/231) is a simple harmonic exercise. The fifth example (2/259) is a more elaborate introduction with a trill and a melodic line in the right hand.

Abb. 138: Fünf Einleitungen aus Eduard Kremser's „Wiener Lieder und Tänze“.

Der Ländlerforscher Ernst Hamza (1885–1952) beobachtete in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das Spiel der Wiener Musiker. Seine Beschreibung, wie eine „Einleitung“ zum Klingen gebracht wurde, ergänzt die oben mitgeteilten Einleitungstakte ausgewählter „Weana Tanz“:

Die Musikanten greifen manchmal, um das Publikum zum Aufhorchen zu veranlassen, vor dem ersten Ländler [= Tanz] der ganzen Reihe einen volltönenden Akkord, der aber mit dem Ländler nichts zu tun hat. Er wird in „weanarischer“ Eigenart auf den Geigen hervorgebracht, „gshead“ (gekrazt) und „gwinsld“ (tremolo oder vibriert), steigt erst stark an, um dann leise zu verschwimmen.⁴³

Das Zwischenspiel

Eine Besonderheit im Formverlauf mancher „Weana Tanz“ stellt das Zwischenspiel dar. Es kann den Mittelteil einer dreiteiligen Form ersetzen, eine kurz modulierende Rückführung vom B- zum A-Teil sein oder den A-Teil mit dem B-Teil verbinden. Mit der Funktion eines Zwischenglieds stellt sich dieser Abschnitt als singulärer und auffallender Formteil der Tänze dar. Nicht immer regelhaft als Viertakter geformt, sondern ohne Bindung an ein Schema wird das Zwischenspiel trotz seiner Kürze zu einem fantasiereichen Abschnitt von größter Mannigfaltigkeit.

Ein auf die Dominante gestellter Viertakter ersetzt einen motivisch gegensätzlichen Mittelteil und bereitet mit dem Dominantseptakkord der Grundtonart die Wiederaufnahme des A-Teiles vor. Durch das geforderte „sehr langsame“ Spiel entsteht der Eindruck einer größeren Phrase, als es die vier Takte im Notenbild erkennen lassen:

4. mäßig

43 Ernst Hamza: Volkskundliche Studien aus dem Niederösterreichischen Wechselgebiete. In: Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereines XLV, Wien 1914, S. 104.

Abb. 139: Nummer 4 anonymer „Wiener Tänze in C“.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 139/3,2.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 21)

Die modulierende Rückführung zum A-Teil einer dreiteiligen Form wird nur dann angewendet, wenn der B-Teil nicht mit einer verbindlichen harmonischen Stufe endet. Interessant ist die Funktion des Zwischenspiels als unerwartete Überleitung innerhalb einer zweiteiligen Form. Im ausgewählten Beispiel wird die Verbindung zum nachfolgenden Satz durch eine viertaktige Modulation herbeigeführt:

Abb. 140: Nummer 3 der Tanzfolge „Weinberln und Zibeben“ von Josef Winhart.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 225.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 125)

Auch zwischen einem langsam zu spielenden A-Teil und dessen Wiederholung in einem schnelleren Zeitmaß wird oft ein kurzer überleitungsartiger Abschnitt eingeschoben,⁴⁴ dessen Charakter aber nicht immer erkennen lässt, welche melodische Bedeutung dieser für den nachfolgenden Teil ein-

44 Vgl. Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze. Band 2, Theoretischer Teil, Wien 2005, S. 69.

nimmt. In allen Zwischenspielen überraschen trotz der gebotenen formalen Kürze die melodisch wie harmonisch verarbeiteten Motive. Es ist die musikalische Fantasie der Komponisten, welche sie befähigte, mit den stilbezogenen Möglichkeiten auch den kleinen Formteilen ihrer Werke eine erstaunlich hohe Qualität zu verleihen.

Die Cadenz

In den „Wiener Tänzen“ stellt die „Cadenz“ eine melodisch-harmonische Schlussformel dar, die sowohl Tanzteile verbindet als auch den musikalischen Endpunkt einer Tanzfolge bildet. In den Handschriften und Drucken wird diese Formel als „Cadenz“, „Ausgang“ oder „Schluss“ bezeichnet. Ihre Herkunft liegt im figurenreichen Ländler, wo sie das Ende einer Bewegungsphase anzeigt.⁴⁵ Im „Wiener Tanz“, der sich zu einer darbietenden Musik entwickelt hatte und damit funktionell keine Tanzmusik ist, führten die Komponisten und Interpreten diese abschließende Figur im Sinne der Spieltradition des Ländlers fort.

Sehr oft beginnt die Cadenz mit dem letzten Ton der Melodie, wodurch sich der Schlusstakt der Tanzweise mit dem Beginn der Cadenz verschränkt und in Folge unregelmäßige Taktgruppen entstehen. Der Verlauf der Cadenzen kann drei bis sechs Takte umfassen. Aufgrund ihrer Funktion ist die Cadenz primär harmonisch ausgerichtet. Melodisch werden klangbrechende Figuren oder ein stufenweiser Anstieg bevorzugt. Die unterschiedlichen Gestaltungen der Cadenzen kontrastieren häufig mit dem Thema des Tanzes und werden in einem raschen Tempo gespielt, spieltechnisch akzentuiert und effektiv abgeschlossen. Je zwei Beispiele von drei-, vier-, fünf- und sechstaktigen Schlussformeln illustrieren im Folgenden die Vielfalt dieser musikalischen Kleinform.

Dreitaktige Schlussformeln:

Abb. 141: Anonyme „Ländler Tänze“.
Cadenz mit der Stufenfolge I–V–I.
Hernalser Bezirksmuseum, Sammlung Franz
Zabusch, o. Nr.

Abb. 142: Letzte Takte von Nummer 1 der „Erdberger Tanz“ (1845) von Franz Gruber mit der Stufenfolge I–IV–II6–V–I.
Eduard Kremser, Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 234.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 46)

⁴⁵ Vgl. Volker Derschmidt und Walter Deutsch: Der Ländler (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien 1998, S. 77 f.

Viertaktige Schlussformeln:

Handwritten musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Guitar. The score is in 3/4 time and shows a cadence for the 'Weida-Weida-Weida-Tanz'.

Abb. 143: Cadenz zu den „Weida-Weida-Weida-Tanz“ von Alexander Katzenberger mit der Stufenfolge I-II⁶-V-I-V-I.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 161/7.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 57)

Printed musical score for Violine 1, Violine 2, and Gitarre. The score is in 3/4 time and shows an introductory cadence for the 'Schottenfelder Schwärmer Tanz'.

Abb. 144: „Schottenfelder Schwärmer Tanz“ von Josef Winhart.
Auftaktige Cadenz mit der Stufenfolge I-IV-V-I.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 161/2.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 124)

Fünftaktige Schlussformeln:

Printed musical score for Violine 1, Violine 2, and Gitarre. The score is in 3/4 time and shows a five-measure cadence for 'D' alten Wiener Tänze'.

Abb. 145: „D' alten Wiener Tänze“ von Johann Schmutzer.
Cadenz mit der Stufenfolge I-V-I-V-I. Eine als Überleitung von einem Tanz zum anderen dienende Cadenz.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 161/8.

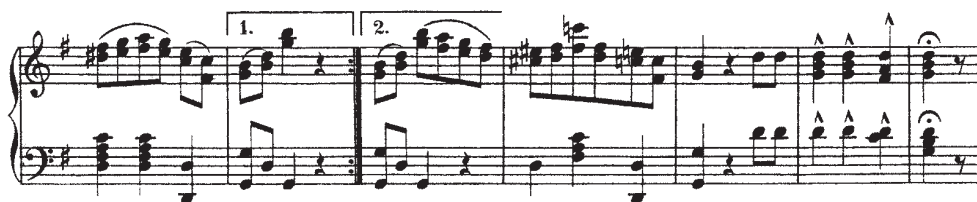


Abb. 146: „Tänze“ von Georg Bertl.
Schlusstakt und Cadenz der Nr. 1 mit der Stufenfolge I-V-I-I-V-I.
Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1888/89, S. 18.

Sechstaktige Schlussformeln:



Abb. 147: „Die Schnellfahrer“, von Tänze Anton Debiasy.
Cadenz mit der Stufenfolge I-IV-V-I-V-I.
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Volkstanzarchiv Raimund Zoder, Reihe E 91.



Abb. 148: „Hat ihm schon!“ Tänze von Josef Winhart, 1875.
Viertaktige Cadenz und zweitaktige Schlussbekräftigung mit der Stufenfolge I-I-V-I-I-V-I.
Particell einer Streicherbesetzung mit solistisch eingesetztem Posthorn.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 158/1.

Diese Auswahl aus einer kaum überschaubaren Anzahl von Cadenzen veranschaulicht jenen musikalischen Teil der Wiener Tänze, der gemäß seinem formalen Wert selten beachtet wird. Mit der Ausweitung des Satzverlaufes bei jüngeren Kompositionen, in denen das ländlerische Idiom nur mehr als stilistische Beigabe dient, verlor die Cadenz ihre Funktion und ihren Platz am Ende der Komposition.

5.

Aufführungspraxis und Interpretation

*Worin besteht der gute Vortrag?
In nichts anderem als der Fertigkeit,
musikalische Gedanken nach ihrem wahren
Inhalte und Affekt singend oder spielend
dem Gehöre empfindlich zu machen.
Carl Philipp Emanuel Bach, 1753.*

Für das Spiel von „Wiener Tänzen“ liegen keine „Traktate“, keine Instrumentallehren und auch keine Spielanleitungen vor. In zahlreichen Schilderungen der Chronisten des volkstümlichen Musiklebens in Wien beschränkt sich die Beurteilung auf Gefühlswerte, welche jedem verständlich sind, der Musik als seelenvolle Kunst begreift. Auch Eduard Pötzls emphatische Huldigung der Brüder Schrammel aus dem Jahre 1885 gehört zu diesen die Seele berührenden Schriftzeugnissen:

Die wienerische Schönheit mancher Tänze kommt erst so recht zur Geltung, wenn die Brüder Schrammel sie nach ihrer liebenswürdigen Manier auf die Geige nehmen. [...] Die Brüder Schrammel besitzen die Gabe, ihr unverfälschtes Wiener Blut den Geigen mitzutheilen und es durch diese ausseufzen, ausjubeln und austanzen zu lassen in einer Weise, die jeden Wiener rühren, entzücken, hinreißen muß.¹

Bemerkenswert ist Johann Schrammels emotionale Definition des „Wean’rischen Tanzes“, welche zeitgleich zu Pötzls Darstellung geschrieben wurde:

Man kann nur schwer sagen, was er ist. Jetzt jauchzt er in hochaufsteigenden Noten, dann schlägt er ausgelassene Triller; schlägt auf einmal einen Purzelbaum und schmolzt dann wieder im tiefen Baß, um endlich zu weinen, so elegisch, so melancholisch.²

Als Anleitung für die Aufführungspraxis lassen sich derartige Aussagen und Überlegungen kaum gebrauchen. Auch anonyme Berichte des ausklingenden Jahrhunderts lassen die Emotionen, welche die Wiener Musik zu wecken verstand, spürbar werden:

Wie natürlich besitzt das Wiener Volk auch seine ureigene Volksmusik. Der kernige Charakter des Wieners auf der einen, seine Leichtigkeit, Fidelität und humoristische Originalität auf der anderen Seite, bedingen eine eigene Musik. [...] Es sind Melodien ohne alle Noten, Lieder ohne Worte. [...] Sie klingen so einschmeichelnd in das Ohr, dass man unwillkürlich staunen muß über die Meisterhand, welche den Bogen nachlässig über die Geige und ihre Saiten streicht und ihnen „Jodler“, „Dudler“ und „Juchezer“ zu entringen weiß, die in das Menschenherz eindringen, wie Klänge aus höheren Sphären. Wenn die Musik so kecke, das leichte Naturell des Wieners erregende „Tanz“ spielt, die himmelauf-

¹ Eduard Pötzl: Jung=Wien. Allerhand wienerische Skizzen, Berlin – Leipzig 1885, S. 70–75.

² Johann Schrammel: Wean’rische Tanz. In: Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, 1. Jg., Wien 1885, Nr. 1, S. 12.

jauchzend mit einschmeichelnder Melodie an das Ohr des Zuhörers klingen, kann sich der Wiener nicht halten. Mit hoherhobenem Haupte geht er zu den Musikanten, öffnet die Brieftasche und legt sein „Flörl“³ hin und verlangt „an Tanz aus der untersten Lad“. Diese „Tanz“, wo die Flöte und die Klarinette die Oberstimme spielen, die Gitarre langsam im Tacte einschlägt und die Harmonika die Melodie führt, hängen mit dem Wiener zusammen. Derartige Melodien, die man gehört haben muß, um ihren Eindruck zu begreifen, gedeihen nur an dem Donaustrome.⁴

Die sachbezogene Beurteilung des Wiener Musiktheoretikers Heinrich Schenker (1868–1935) oder die Definitionsversuche, wie sie beispielsweise Eduard Kremser in seinem Vorwort zur Ausgabe der „Wiener Lieder und Tänze“ formulierte, sind zum Teil nur herrliche Wortbilder, aus denen hervorgeht, mit welchen Empfindungen man den klingenden Eigenschaften der Wiener Tänze lauschte:

Es kommt da in jeder charakteristischen Melodie eine Stelle vor, wo die Melodie ihrem eigenen Ton nach eine andere Harmonie von rechts wegen beanspruchen müßte, als die unten strömende Begleitung ihr gewährt, und nun entsteht für ganz kurze Zeit eine Spannung, die aber so eigenthümlich weich, so warm ist, daß man Alles eher wahrnimmt, als den Charakter der Spannung. Und in dieser Spannung eben erzeugt sich die Seligkeit, die Verzückung, die Charakteristik der Musik.⁵

Der Wiener benennt mit dem Worte „Tanz“ jene Gattung seiner Volksmusik, die beim Heurigen oder bei geselligen Unterhaltungen erklingt und bei ihm das höchste Entzücken auslöst. In seiner „Seligkeit“ singt er diese Weise mit und wenn ein solches Musikstück plötzlich in strafferen Rhythmus übergeht, „pascht“ er, in oft kunstvoller Weise, dazu.⁶

Roland J. L. Neuwirth (*1950), der wichtige musikalische Wegweiser für die „alten und neuen Weana Tanz“ am Beginn des 21. Jahrhunderts, beantwortet die aufführungstechnische Frage wie folgt:

Die einzige Berechtigung [über die Wiener Musik zu schreiben] besteht darin, dass es dabei immerhin um die Basis unserer Musikkultur geht. [...] Aber wo hernehmen? [...] Die ganze Musik ist ja eigentlich nicht mehr vorhanden. Wir kommen aus einer gebrochenen Tradition. Die einzige richtige Antwort ist demnach: Geschmack muss gebildet werden.⁷

Der andere bedeutende Meister der gegenwärtigen Wiener Musik, Karl Hodina (*1935), fügt hinzu:

Wenn man nicht aus einer intakten Tradition kommt, muss man an die Sache intellektuell herangehen und sie genau studieren. Schlimm sind die Leute, bei denen weder das eine noch das andere zutrifft.⁸

Die stilsichere Wiedergabe von „Weana Tanz“ setzt also die Kenntnis der inhaltlichen, formalen wie interpretatorischen Traditionen voraus. Ein Teilbereich dieses Wissens kann durch den Nachvollzug der auf historischen Tonträgern dokumentierten Spielart von Ensembles aus der Zeit vor dem Ersten

3 Flörl = Florin, französische Bezeichnung des Guldens.

4 Anonym: Wien und die Wiener. Ungeschminkte Schilderungen eines fahrenden Gesellen, Berlin 1893, S. 76 f. und S. 223.

5 Heinrich Schenker: Volksmusik in Wien. In: Neue Revue, Jg. 5, Bd. 2, Wien 1894, S. 521. Zitiert in: Hellmut Federhofer: Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker, Hildesheim – Zürich – New York 1990, S. 128.

6 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, Vorwort.

7 Roland J. L. Neuwirth: Der gegenwärtige Stand der Wienermusik. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz, Wien 2004, S. 105 f.

8 Zitiert bei Roland J. L. Neuwirth: Der gegenwärtige Stand der Wiener Musik, S. 107.

Weltkrieg erworben werden.⁹ Die Handschriften und Drucke geben selten Aufschluss über die Ausführung. In den meisten Fällen fehlen die agogischen und dynamischen Zeichen sowie die Vorschriften für Artikulation, Phrasierung und Bogenführung. Wenn nicht ein Wissen über den spezifischen Musikstil die Interpretation lenkt, entstehen Differenzen zwischen der notierten Vorlage und dem erwarteten Klangbild.

In allen notierten Tänzen sind von den Vortragsbezeichnungen nur die Tempi angegeben, allerdings reduziert auf zwei Grundzeitmaße: **langsam** und **schnell**.¹⁰ Das „langsam“ kann auch „mäßig“, „gemütlich“, „andante“ oder „adagio“ heißen, und das „schnell“ kann mit „bewegt“, „sehr lebhaft“, „Walzertempo“ oder „allegro“ bezeichnet sein. Wesentlich ist, dass für die „Wiener Tänze“ die Begriffe „langsam“ und „schnell“ und das dahinter stehende Gefühl für das rechte Zeitmaß eine eigene typologische Kategorie darstellen.¹¹ Zwischen diesen zwei Polen liegt eine Anzahl von nicht nennbaren Abstufungen. Stilentscheidend ist das Verständnis für Tempo und Taktfreiheit, wobei das Tempo „langsam“ bedeutend langsamer zu nehmen ist, als dies unser von Tempo-Steigerungen verwöhntes Ohr zugeben möchte. Auf Tondokumenten aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hören wir ein „langsam“, das stilistisch weit entfernt von den gegenwärtigen interpretatorischen Vorstellungen liegt.

In den notierten Tänzen ist das spieltechnisch wichtige **rubato** nicht verzeichnet. Auch Spielfiguren, welche auf den Tondokumenten hörbar sind, wurden in Handschriften und Drucken nicht verzeichnet. Das spontan eingesetzte „rubato“, der freie Umgang mit dem zu spielenden Zeitwert, ist ein schwierig zu beschreibendes Interpretationselement, das im Fluss der Darbietung als ein wirksames Ausdrucksmittel verwendet wird.¹² Die Abweichungen vom jeweils gegebenen Zeitmaß sind eng mit der Charakteristik der vorgetragenen Tanzweise verbunden.¹³ Die Tonaufnahmen dokumentieren, dass Verzögerung und Beschleunigung, in der richtigen Mischung ausgeführt, auch bei kleinen Motiven angewendet werden. Dies zeigt sich schon bei dreigliedrigen Auftaktfiguren, die mit fermatenähnlicher Verzögerung mit Nachdruck gestrichen oder geblasen werden. Das „rubato“ ist aber stets auch mit dynamischen Veränderungen verbunden, und der Wechsel in der dynamischen Ausdrucksweise bedingt wiederum ein freies Spiel mit dem Rhythmus.

Grundsätzlich ergibt sich die Tempo-Vorschrift aus dem Inhalt, beziehungsweise aus dem Charakter des Themas. Doch bei manchen Tänzen wird zwischen einen langsamen Teil und dessen schnell zu spielende Wiederholung eine kurze „Überleitung“ eingeschoben, deren harmonische Dichte die

9 Ernst Weber: Historische Tondokumente aus Wien. In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur. Dokumentation 1993, Wien 1994, S. 247–255.

10 Bei achttaktig ländlerisch gestalteten Tanzfolgen fehlen häufig die Tempoangaben. Man kann annehmen, dass diese in einem gleichbleibenden Tempo gespielt wurden.

11 Die Ausführung eines zweiteiligen Ländlers in „langsam – schnell“ ist in der Tradition der österreichischen Alpenländer bisher nur im oberösterreichischen Steyrtal festgestellt worden. Diese als „Angeigen“ benannte Darbietungsform ist im „Steyrtal rund um Molln und im benachbarten Kremstal ein Musikstück für zwei Geiger, das sie zur festlichen Tafel, so meist bei Hochzeiten spielten. Diese Gattung von Volksmusik verdient besondere Beachtung. Haben wir doch hier freie, selbständige Musik vor uns, Musik die nicht an den Tanz gebunden ist“. In: Lambert Bolterauer: Über den „Angeiger“ und einiges zur Geschichte der Mollner Landlageiger. In: Adalbert Depiny (Hg.) Heimatgau 6, Linz 1926, 2. Heft, S. 144.

12 Zum „rubato“ im Liedgesang siehe: Rudolf M. Brandl: Studien zu den Wiener Volkssängern. In: Studien zur Musikwissenschaft 30, Tutzing 1979, S. 300. Zum „rubato“ bei den „Wiener Tänzen“ siehe: Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze, Band 2: Theoretischer Teil, Wien 2005, S. 121–124.

13 Raimund Zoder vermerkt in seinem Beitrag „Über einige bezeichnende Merkmale der Wiener Heurigen-Musik“: „Die Tanzmusik hat die Funktion, den Ablauf der Tanzbewegungen zu regeln, sie ist also strenge an das Tempo gebunden. Fällt nun dieser Zweck weg, wie dies beim Wiener-Tanz geschieht, so ist die Möglichkeit des Tempowechsels innerhalb einer Tanzmelodie gegeben, von der die Wiener Heurigenmusik reichlich, in neuerer Zeit vielleicht allzu reichlich Gebrauch macht (ritardando – a tempo – accelerando). Der Wiener sagt dann von einer solchen Musik, sie habe „vül zvül Gfühl“. In: Das deutsche Volkslied 46, Wien 1944, S. 55.

Wiederaufnahme des ersten Teiles bewirkt. Die expressive Ausführung eines bestimmten Zeitmaßes, vor allem jenes der langsamen Teile, richtet sich also nach der melodisch-rhythmischen Kontur der Motive und deren jeweiliger Fortspinnung. Besonders die langsam zu spielende Melodie des ersten Tanzes mancher populär gewordenen Tanzfolgen wurde zu deren Erkennungszeichen und spiegelt stellvertretend den Charakter des ganzen Stückes.¹⁴ Die Bevorzugung des langsamen Spiels muss in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein musikalischer Wesenszug der Wiener Musiker und Sänger gewesen sein, sonst hätte der deutsche Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) bei seinem Besuch in Wien 1808 nicht schreiben können:

Die meisten Walzer und andere Volksmelodien wurden viel langsamer und graziöser gespielt und gesungen, als fast überall, wodurch das Ganze so etwas Gemüthliches bekam, und gewiß etwas Nationelles hat.¹⁵

Die „nationalen“ Eigenschaften der „Weana Tanz“ finden sich in den Stilmerkmalen des musikalisch Wienerischen.¹⁶ Beachtenswert ist die tempo-bestimmende Paarung „langsam – schnell“. Sie stellt eine den Tanz vordergründig strukturierende Kraft dar. Das Zeitmaß ist aber nicht als absolute Vorschrift zu verstehen. Variable Ausführungen ergeben sich stets nur durch die individuellen Nuancen des Interpreten. Die Möglichkeiten derartiger Ausführungen zeigen sich am Beispiel der „Maß-Wein-Tanz“, deren Aufzeichnungen sichtbar machen, welche feine Unterschiede in der Spielpraxis der Wiener Musiker bei ein und demselben Tanz angewendet wurden:



Abb. 149: Die ersten vier Takte der „Maß-Wein-Tanz“ in drei verschiedenen Spielarten:
 a) Neutrale Darstellung im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 1. Oktober 1900, S. 3.
 b) Anonyme Handschrift aus dem Besitz des Musikers Friedrich Kroupa, Wien III, um 1930.
 c) Transkription einer Tonaufnahme um 1910, gespielt vom „Schrammelquartett Lenz“, auf Schallplatte Zonophone 528055.

Die Tempo-Angabe bei dieser Transkription macht auf die extrem langsame Wiedergabe der ersten Satzteil aufmerksam, die vor hundert Jahren mit einer gefühlvollen Interpretation verbunden war.

Zur relativ freien Interpretation gehört die improvisierende Anreicherung des Melodieverlaufes durch Vorschläge, Wechselnoten, Doppelschlag, Triller und Klangbrechungen. Es sind dies Verbindungs-

14 Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze, Band 2: Theoretischer Teil, Wien 2005, S. 65.

15 Johann Friedrich Reichardt: Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien ..., Amsterdam 1810, S. 121 f.

16 Das nationale Kolorit in Musik und Interpretation war lange Zeit auch ein kompositorisch interessantes Thema für die Komponisten der Gesellschaftstänze im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Durch das erwachende Interesse für die „National[Volks]tänze“ aus den verschiedensten Ländern und Landschaften Europas entwickelte sich in Wien eine besondere Tanzmode. Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 7.

glieder zu den führenden Tönen eines Motivs. Durch derartige frei eingesetzte, beziehungsweise spontan ausgeführte Diminutionen entsteht innerhalb der Taktgruppe das Rhythmusbild mit kleinräumigen motivischen Veränderungen. Zusammen mit dem als „rubato“ bezeichneten freien Spiel erhält der Tanz eine neue äußere Gestalt. Es entstehen Akzentverschiebungen, Dehnungen und Raffungen von Notenwerten, die auch zu einer unterschiedlichen Dauer einzelner Takte führen können. In der Phrasierung ist die unterschiedliche Beachtung der „Bindebögen“ bemerkenswert. Mit der Freiheit der Ausführung entsteht bei gleich bleibendem Notenbild ein variabler rhythmisch-agogischer Verlauf der Motive, bedingt durch die individuelle künstlerische Auffassung des Musikers.

Dieses improvisierende Darbieten hängt wesentlich mit der Ausführung ohne Notenvorlage zusammen. Das „Auswendig-Spielen“ muss als Voraussetzung für die Interpretation der „Weana Tanz“ im 19. Jahrhundert und am Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen werden.

Zwei Anweisungen für Spieltechniken sind zu nennen, die bei manchen Teilen einzelner „Weana Tanz“ eine spezifische Ausführung verlangen: **schnofeln** und **schlaghaft**.

Johann Schrammel erklärt das Schnofeln als ein Spiel mit dem Geigenbogen „knapp an den Steg“ im Zusammenhang mit den „Schnofler-Tanz“ des populären Wiener Tanzgeigers Johann Mayer, der sich als „Linzer Geiger“ bezeichnete. Die früheste Erwähnung des Schnofelns findet sich 1821 am Beginn eines „Linzer-Tanzes“ des Michael Pamer, der diese Spielart mit dem italienischen Fachbegriff „[sul] ponticello“ bezeichnet.¹⁷ Dieser effektvolle Vortrag wird nur bei gewissen Abschnitten mancher Tänze angewendet, meist bei Wiederholung eines schnell gespielten ländlerisch geprägten Teiles.

In älteren Handschriften findet sich die Bezeichnung „schlaghaft“ an Stelle einer Tempoanweisung.¹⁸ In gedruckten Ausgaben von „Wiener Tänzen“ wurde dieser Begriff nur sehr selten aufgenommen.¹⁹ Es handelt sich nicht, wie zu vermuten wäre, um eine Anweisung, ähnlich dem Fachausdruck „tempo giusto“ im Gegensatz zum „tempo rubato“, nämlich akzentuiert zu spielen, verbunden mit einem präzisen Festhalten des Zeitmaßes. „Schlaghaft“ bedeutet, mit der Stange des Bogens die Saiten zu schlagen, statt sie mit dem Bogen zu streichen. So steht es als Anweisung auf einer anonymen Abschrift eines undatierten Tanzes für zwei Violinen von Johann Schmutzer (siehe Abb. 150).

Die angegebene Alternative „pizzicato“ statt „schlagen“ ist ein weiteres effektreiches Ausdrucksmittel in der Aufführungspraxis der „Weana Tanz“. Allein der Titel dieser Tänze – „Galanterie-Tänze“ – weist darauf hin, dass es sich um eine besondere Gestaltung wienerischer Achttakter handelt, in denen sich die Motive durch ein außergewöhnliches zweistimmiges Spiel auszeichnen. Die mehrmalige Benützung des Moll, die Doppelgriffe in beiden Stimmen und der über zwei Oktaven sich spannende Melodiebogen sind Kennzeichen einer künstlerischen Fantasie, die auf ein ebensolches Spiel gründet. Jede Nummer ist als „da capo“-Form gebildet, die auch ohne notierten „Eingang“ und ohne notierte „Cadenz“ ein überzeugendes Beispiel wienerischer Musik darstellt.

Das „Schlaghaft“ wird in einer anderen Handschrift „mit umgekehrtem Bogen schlagen“ umschrieben. Es handelt sich um die Stimme der 1. Violine, die eine Folge von vier Tänzen doppelgriffig zu spielen hat. Um die Besonderheit der schlagenden Bogenführung zu verstärken, sind die einzelnen Töne als Triole und in schnellen Sechzehnteln auszuführen. Diese Handschrift wurde dem Repertoire der legendären Gebrüder Staller entnommen. Sie waren in der Mitte des 19. Jahrhunderts herausragende Interpreten und Schöpfer von vielgestaltigen und qualitativ vollen „Weana Tanz“ (siehe Abb. 151).

17 Vgl. Kapitel „Geschichte und Legende“, S. 63.

18 Barbara Konrad deutet in ihrer Arbeit „40 Wiener Tänze, Band 2“ den Begriff „schlaghaft“ als Tempobezeichnung (S. 74).

19 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, Nr. 8 in Tanz 1, 3 und 4.

The image shows a handwritten musical score for three dances. Each dance is represented by three staves. The first dance (1.) is marked 'Adagio'. The second dance (2.) is marked 'Schlaghaft. Mit dem Bogen schlagen oder pizz.'. The third dance (3.) is marked 'Adagio'. The title 'Galantier-Tänze' and the composer's name 'v. Schmutzer' are written in cursive at the top of each system. The music is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Abb. 150: Die ersten drei Nummern der „Galantier-Tänze“, ²⁰
 einer sechsteiligen Tanzfolge von Johann Schmutzer.
 Sammlung Klaus-Peter Schrammel, Wien.
 Der zweite Tanz ist bezeichnet mit: „Schlaghaft. Mit dem Bogen schlagen oder pizz.“

²⁰ Diese Tanzfolge liegt auch handschriftlich unter der Bezeichnung „Linzer“ vor. Siehe Abb. 19c.

Tänze *Violino primo*

Andante

1. *ff* *p* *ff* *p*

mit umgebundenen Lögner Dylagun

arco ff

Cadenza *p* *ff*

Abb. 151: Nummer 1 der vierteiligen Folge „Tänze“ für „Violino 1^{mo}“.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 142/5.

Nur selten sind in den Handschriften Angaben zur Ausführung, zu Artikulation und Phrasierung, zum Tempowechsel und zur Dynamik eingetragen. Eine Ausnahme bildet das folgende mit „R[udolf] Staller“ signierte Beispiel. Gleich drei verschiedene Tempi werden bei diesem Tanz gefordert: andante, bewegt und mäßig. Mit „ritardando“ und Fermaten wird zusätzlich eine interpretatorische Anweisung gegeben, mit der eine Modifizierung der einzelnen Notenwerte bei gleich bleibender Grundbewegung angestrebt wird. In der Spielpraxis wird dies zum „tempo rubato“, das für die „Weana Tanz“ seine Gültigkeit besitzt, auch wenn es nicht immer explizit vorgeschrieben steht.

Violino primo *v. R. Staller*

Andante *ff* *p* *ff* *p*

ritard *700* *bewegt* *ff*

Andante *700* *ritardando* *ff*

Cadenza *700*

Mäßig

Abb. 152: Nummer 1 einer Folge von drei Tänzen von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 182/4.

Die Brüder Schrammel hat man oft als die bedeutendsten Interpreten der „Wiener Tänze“ hervorgehoben. Julius Löwy, der Herausgeber des „Illustrierten Wiener Extrablattes“, schrieb 1886 in der von ihm redigierten Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“:²¹

Als echte Kinder von Hernals und vom Lichtenthal, als Sprossen alter Wiener Musiker, die selbst mitgethan und mitgeschaffen in der althergebrachten Weise, kennen die Schrammeln diese uns liebgewordenen Melodien, die Tanz und Jodler und Dudler nur zu gut, sie sind ihnen, von Kindheit auf gehört und begriffen, in Fleisch und Blut übergegangen, und deshalb spielen sie dieselben auch so trefflich, so lustig und mit so viel natürlicher Kunst, dass es Allen in 's Herz geht. Als Kinder haben sich die altwienerschen Weisen ihrem Ohre und ihrer Seele eingepägt, und wäre dies nicht der Fall gewesen,[...] so wären all' diese klingenden Schätze für uns verloren gegangen, und nie würden wir in solcher Vollkommenheit diese nationalen Weisen zu hören bekommen.

Leider war zum Zeitpunkt des Wirkens der Brüder Schrammel die Tonaufnahmetechnik noch nicht ausgereift, so dass uns kein Tondokument des Quartetts überliefert ist. Wohl aber gibt es von einigen ihrer Nachfolger seit Beginn des 20. Jahrhunderts Schallplattenaufnahmen, die für die Aufführungspraxis der „Wiener Tänze“ eine nicht unwesentliche dokumentarische Bedeutung haben.²²

In den wenigen Fällen eines Vergleichs von Tonaufnahmen mit notierter Musik tritt deutlich das ornamentale Spiel hervor, das aus der Freiheit im Umgang mit den verfügbaren Mitteln ein neues Tonbild eines Tanzes erstehen lässt. Die Grundgestalt eines achttaktigen Wiener Ländlers wird im Folgenden der Interpretation eines „Wiener Tanzes“ gegenübergestellt, der um 1910 aufgenommen wurde. Dieses Beispiel zeigt, wie durch die Spielfreude des Geigers Diminutionen entstehen, die den viertaktigen Vordersatz der Periode auf fünf Takte erweitern, und wie die aus der Improvisation entstandenen Figuren den Ausdruckswert des Tanzes erhöhen. Ein derartig freier Vortragsstil bleibt von Stück zu Stück eine unwiederholbare und einzigartige „Augenblicksgestalt“, geprägt von den musikalischen Fähigkeiten des jeweiligen Interpreten. Die im Schriftbild fixierte Gestalt kann nicht die Spontaneität wiedergeben, die im realen Darbieten des Stückes den Zauber dieser Musik vermittelt:

The image contains two musical examples, each with a treble and bass staff. Example a) is a standard 8-measure piece. Example b) is a more ornate version with a 5-measure first part. Both examples are in 3/4 time and G major. The notation includes slurs, accents, and fingerings (V, I, VI).

Abb. 153: a) Ein anonymer, periodisch geformter achttaktiger „Wiener Ländler“.

b) Erster Teil zu „Alte Heurigen Tanz II“, gespielt vom „Original Wiener Schrammel-Quartett Lenz“, Schallplatte Pathé 51094.

Transkription von Barbara Konrad.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 5 und beiliegende CD, Nr.11)

21 Julius Löwy: Was sind uns die Schrammeln? In: Wiener Spezialitäten, 2. Jg., Wien 1886, Nr. 32, S. 2.

22 Zum Beispiel: Ernst Weber: D' lustigen Weanaleut. Wiener Volksmusik in frühen Tondokumenten (1901–1931), Basilisk Records DOCD-3001, Wien 1993; So geht's zua bei uns in Wean. Wiener Instrumentalmusik (1895–1935), Basilisk Records DOCD-3013, Wien 1994. Vgl. Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze. Band 1, Noten und Formanalyse; Band 2, Theoretischer Teil, Wien 2005.

Unter Rücksichtnahme auf variable Interpretationsformen bleibt zu bedenken, dass jede Ausführung eines Werkes nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt. Dennoch erfordert die Stilistik der Wiener Tänze ein Beachten überlieferter interpretatorischer Grundzüge, auch wenn davon abweichende klangliche Realisierungen durchaus als gerechtfertigte Beispiele mit den ihnen eigenen Vorzügen, aber auch mit eigenen Mängeln zu gelten haben. Die notierte oder nur übers Hören erspielte Gestalt eines Wiener Tanzes weist einen Reichtum an melodischen und rhythmischen Beziehungen auf. Keine Reproduktion eines Wiener Tanzes kann je so vollkommen sein, dass sich andere Möglichkeiten der Realisierung ausschließen ließen. Die aus der Kontinuität der überlieferten Vortragskunst erworbene Stilkenntnis befähigt den Interpreten, seinem Publikum musikalische Traditionen zu vermitteln, die für die Darbietung der „Weana Tanz“ auch in der Gegenwart Gültigkeit besitzen.

Die Wiener Schrammeln, eine der gesuchtesten Spezialitäten des humorvollen Volkslebens der Kaiserstadt haben auch hier wie überall die Gunst des Publicum im Sturme erobert. Die vortrefflichen Vertreter der Wiener Volksmusik bilden ein Quartett, das die „harben Weaner Tanz“ mit packender Gewalt zu executieren versteht. Die reizvolle Phrasierung der Piecen, in welcher das der Wiener Tanzweise anhaftende spontane Ritardando eine hervorragende Rolle spielt, macht die Vorträge der Wiener Gäste besonders interessant, da sich in derselben das originelle Wesen des Wiener Tanzliedes abspiegelt.²³

²³ Prager Tagblatt, 10. Jänner 1889, S. 6.

6.

Musikinstrumente und Besetzungen

Handschriftliche und gedruckte Notensammlungen bilden die Grundlage für die Darstellung jenes Instrumentariums, das zur Aufführung von „Wiener Tänzen“ im 19. Jahrhundert verwendet wurde und im Wesentlichen über das ganze 20. Jahrhundert und auch noch am Beginn des 21. Jahrhunderts benützt wird. Als ergänzende Dokumente wurden die auf Grammophonplatten aufgenommenen „Wiener Tänze“¹ sowie Bildmaterial aus Druckschriften und Tageszeitungen herangezogen.

Violine (Geige). „Geige“ und „Wien“ stellen durch die einzigartigen Walzerkompositionen der genialen Geiger Joseph Lanner, Johann Strauß Sohn und Johann Schrammel ein symbolbehaftetes Begriffspaar innerhalb der Tanz- und Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts dar.² Zur Geige sagt der Wiener Musikinstrumentenforscher Gerhard Stradner: „Es liegt auf der Hand, dass sich der Wiener Musiker beim Spiel nicht wahllos irgendeines Instruments bedient. Ist doch das richtige Tonwerkzeug eine wesentliche Voraussetzung für das gewünschte Klangergebnis“.³ Der bedeutende Wiener Musiker der Gegenwart, Roland J. L. Neuwirth, ergänzt:

„Es ist alles andere als leicht, einen ‚guten Ton‘ zu erzeugen, der das Prädikat ‚wienerisch‘ verdient. Sich dabei allein auf ein wienerisches Notenmaterial zu verlassen, macht das Wienerische noch lange nicht aus“.⁴

Es sind der „Ton“ der Geige und die spezielle Art der Bogenführung, welche die melodisch-rhythmische Eigenart der „Wiener Tänze“ vollkommen wiedergeben.

Seit Anbeginn notierter „Wiener Tänze“ gehören „zwei“ Violinen zur stilbestimmenden Realisierung des zweistimmigen Satzes. Im Verband mit einer Gitarre wurde ein Instrumentaltrio mit spieltechnischen Möglichkeiten geschaffen, das die eingeprägten Tänze unvergleichlich wiederzugeben vermag. „Klassiker der Weana Tanz“ zu sein⁵ war das Lob, das die Brüder Schrammel mit ihrem Trio zwischen 1878 und 1884 von allen Chronisten erhielten:

- 1 Ernst Weber: Historische Tondokumente aus Wien: „In seltenen Fällen stoßen wir auf ausgesprochene Raritäten in Bezug auf die Instrumentalbesetzung, die uns eine Ahnung von der Vielfalt vermitteln, die im Volksmusizieren früherer Zeiten gegeben war, z. B.: Okarina-Duos, Harfe in Terzettbesetzung, Klarinette und Klavier zur Gesangsbegleitung u. a. m.“ In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1993, Dokumentation, Wien 1994, S. 255.
- 2 Franz Eibner: Geigenmusik in Wien. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 129–160.
- 3 Gerhard Stradner: Die Geige in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 40, Wien 1985, Heft 2, S. 41.
- 4 Roland J. L. Neuwirth: Die wienerische Geige in Hinblick auf die Stilistik. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz, Wien 2004, S. 119.
- 5 Margarethe Egger zitiert in ihrem Buch „Die Schrammeln in ihrer Zeit“ (Wien 1998) mehrere zeitgenössische Aussagen zum Spiel der Brüder Schrammel.

So süß, so innig, so rein im Ton spielt niemand die lieben Volksmelodien als diese drei Leute, es ist der anheimelnde Wiener Dialekt der in Noten gesetzt aus den „Winseln“ der Schrammel’schen Brüder und der „Klumpfen“ Strohmayers zu uns spricht.⁶



Abb. 154: Das Trio der Brüder Schrammel mit Josef und Johann Schrammel und mit dem Kontragaristen Anton Strohmayer. Illustration zur mehrteiligen Ausgabe der „Compositionen von Johann und Josef Schrammel im August Cranz-Verlag Hamburg o. J.

Das Spiel mit zwei Violinen allein, ohne jegliches Begleitinstrument, ist durch viele handschriftlich notierte Tänze belegt. Bestätigt wird diese Spielpraxis durch ein wertvolles Gemälde von Michael Neder aus dem Jahr 1847 mit zwei musizierenden Geigern bei einem Tisch zechender Gäste.⁷

In der Frühzeit der ländlerisch geprägten „Wiener Tänze“ wurden zwei Violinen von einer kleinen Bassgeige begleitet. Dieses als „Bassettl“ benannte Bassinstrument ist in der mitteleuropäischen Volksmusik mit einer eigenen Geschichte vertreten.⁸ Am Anfang des 19. Jahrhunderts traten einige Wiener Musiker unter dem Gruppennamen „Linzer Geiger“ im Streichtrio mit zwei Geigen und Bassettl auf.⁹ Bekannt waren die Gebrüder Resterer, die von Johann Schrammel in seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ besonders hervorgehoben wurden:

Die Gebrüder Resterer waren sogenannte Linzer-Geiger und producirten sich in den 30er-Jahren im Bader Bierhaus am Hundsturm in der Nähe der Kirche mit 2 Violinen und Linzerbass [= Bassettl].¹⁰

6 Zitiert in: Hermann Mailler: Schrammel-Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943, S. 33. Dieser zeitgenössischen Beschreibung entspricht auch die Aussage des Forschers der Gegenwart: „Wesentlich ist die Meisterschaft des Wiener Musikers, in dessen Händen die Geige erst in der für Wien typischen Weise erklingt“. In: Gerhard Stradner: Die Geige in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 40, Wien 1985, Heft 2, S. 46.

7 Johann Michael Neder (1807–1882) schuf um 1830 ein Ölbild mit zwei Geigern im Gewölbe einer Gaststätte. Wien Museum, Inv. Nr. 46.906.

8 Ludvik Kunz – Pavel Kurfürst: Bassett und Kontrabass (= Organologie II), Brno 1977, S. 162: „Die mitteleuropäische Musik kennt das Bassett unter den allgemein üblichen Namen Basso di camera, Baß, Baßl, Bassettl, Halbbaß, Bassett und unter zahlreichen anderen örtlichen weniger geläufigen Bezeichnungen“; Kurt und Anneliese Birsak: Gambe – Cello – Kontrabass (= Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum), Salzburg 1996, S. 43–48.

9 Christina Beatrix Schönmayr: Die Linzer Geiger. Oberösterreichische Landlergeiger in Wien. Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien/Institut für Musikgeschichte, Wien 1997.

10 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien (Aus der Zeit der Jahre 1800–1860) III, Wien 1988/89, S. 18.

1. *ziemlich langsam*

The image shows the beginning of a musical piece for a string trio. It consists of three staves: Violine I, Violine II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a '1.' and the tempo instruction 'ziemlich langsam'. The Violine I part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The Violine II part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and eighth notes A2-G2.

Abb. 155: Der Beginn der „Resterer-Tanz“ mit zwei Violinen und Bassgeige.
Nachlass Karl M. Klier, Sammlung Walter Deutsch, o. Nr.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 67)

Auch wurden für dieses Streichtrio viele von Wiener Musikern komponierte Ländler als Tanzmusik für die Ballsäle Wiens veröffentlicht. Michael Pamer (1782–1827) war einer der Fähigsten unter den damals wirkenden Komponisten. Seine Ländler stellen reich diminuierte Tanzfolgen für Solovioline, Sekund- und Bassgeige dar. Sie gehören einer gänzlich anderen Kategorie von Ländlern an als die zweistimmig konzipierten „Ländlerischen“ der Wiener Tanzgeiger. Es sind virtuose Ausformungen, die innerhalb der achttaktigen Form das Lagenspiel auf der Violine ausschöpfen. Die dadurch erzielten motivischen Gestaltungen verändern das stilistische Bild des Ländlers. Bei solcherart individuellen Kompositionen bilden die für alle Ländlernummern gleich bleibenden Harmoniefolgen das verlässliche stereotype Fundament der Gattung:

Solo Ländler in A . VIOLINO PRIMO .

N^{ro} 1.

N^{ro} 2.

N^{ro} 3.

Violino II^{do}

Basso.

The image shows three examples of solo dances for the first violin, numbered Nro 1, Nro 2, and Nro 3. Each dance is in the key of A major (two sharps) and 3/4 time. The first violin part is highly virtuosic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The second violin and bass parts provide a simple harmonic accompaniment. The first dance is marked 'p' (piano), the second 'p' (piano), and the third 'p' (piano). The second violin part is marked 'p' (piano) and the bass part is marked 'ff' (fortissimo).

Abb. 156: Die ersten drei Nummern aus „Neue brillante Solo Ländler für die Violine mit willkürlicher Begleitung einer zweyten Violin und Bass“ von Michael Pamer, gedruckt „bey Johann Cappi, Kohlmarkt“, 1821, VNr. 2395.

Joseph Lanner, ein Schüler von Michael Pamer, kannte notwendigerweise diese Aufführungspraxis und wendete sie auch an, als es darum ging, einen „Wirtshaus Ball“ musikalisch darzustellen. In seinem Potpourri „Der Schwärmer“ des Jahres 1830 reduziert er in der 4. Szene („Wirtshaus Ball“) das Orchester auf ein Streichtrio und schafft stilsicher einen Wiener Ländler mit der dazugehörigen Überschlag-Zweistimmigkeit¹¹ und dem ländlerischen Dreischritt-Bass. Da es sich um ein musikalisches Stimmungsbild handelt, lässt Lanner die Orchestermmitglieder nach vorgegebenem Zeichen klatschen („paschen“). Auch das „Schnofeln“ (= *sul ponticello*) wendet er effektiv an:

The image displays a handwritten musical score for the piece "Der Schwärmer" by Joseph Lanner. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), and Cello/Bass (Cello/Basso). The second system is for the piano accompaniment, with treble and bass clefs. The third system continues the piano accompaniment. The score is marked "Allegro" at the beginning. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *tr*. In the piano part, there are asterisks (*) and the word "ponticello" written above the staff, indicating the technique of playing on the bridge. The notation is characteristic of 19th-century manuscript notation.

¹¹ In keinem anderen Teil dieses Werkes setzt Lanner die Überschlag-Zweistimmigkeit so stilgerecht wie hier ein.

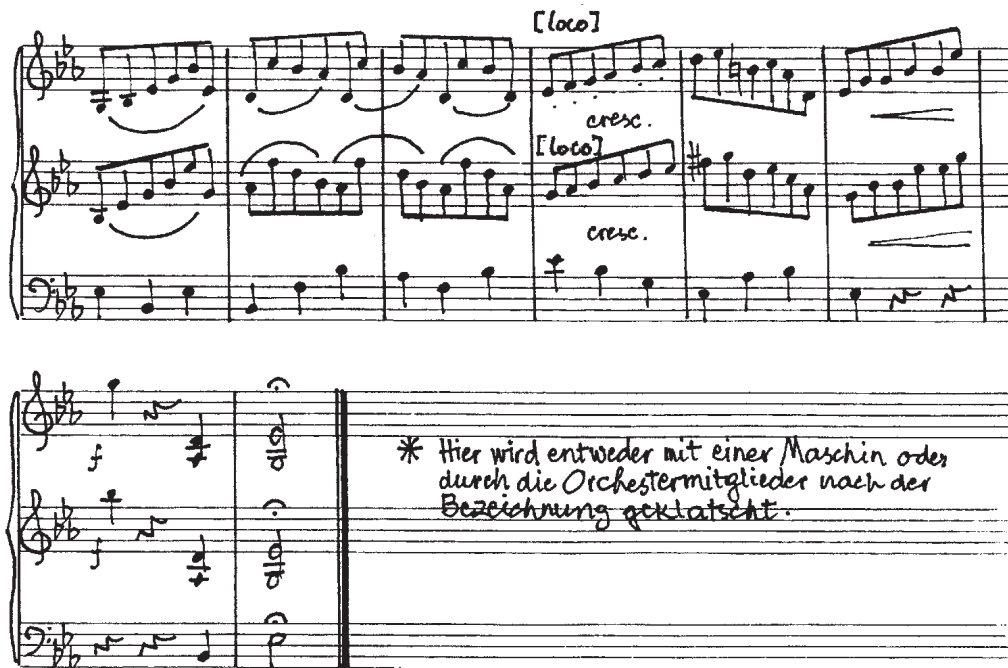


Abb. 157: „Wiener Ländler“ für Streichtrio aus dem 4. Satz „Wirtshaus Ball“ des Potpourris „Der Schwärmer“ von Joseph Lanner, 1830.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Ferdinand Pfleger, MH 12. 371/c.

Die Besetzung mit zwei Violinen und Bassgeige wird in der Literatur für die Wiedergabe der „Wiener Tänze“ nur im Zusammenhang mit den so genannten „Linzer Geigern“ erwähnt. Der Großteil der handschriftlich erhaltenen „Weana Tanz“ wurde für eine andere Triobesetzung geschrieben: zwei Geigen und Gitarre. Das bedeutendste gedruckte Dokument für dieses Trio erstellte der Wiener Gitarrist Franz Angerer (1851–1924), der 1923 mit seinen zwei Heften „Alt Wiener Tanzweisen“ 39 originelle Kompositionen veröffentlichte und damit den bisher wichtigsten Beitrag zur Kenntnis und zur Interpretation der „Wiener Tänze“ leistete:



Abb. 158: Titelblatt zur Ausgabe der „Alt Wiener Tanzweisen für 2 Geigen & Gitarre“ von Franz Angerer, Wien 1923.
(Siehe Kapitel 7, Angerer)

11. Schottenfelder Schwärmer Tanz.

Jos Winhart.

1. Mäßig.

p

p

p

1. *Fine.*

2. *Fine.*

Fine.

Cadenz.

D.C. al Fine dann Cadenz.

Abb. 159: Nummer 1 der „Schottenfelder Schwärmer Tanz“ von Josef Winhart.

Gitarren-Stimme mit eingetragenen Stimmen der Violinen.

Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 43, Nr. 11.

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 124)

Die **Gitarre** ist als sechssaitiges Begleitinstrument verhältnismäßig früh in kleinen Wiener Ensembles nachweisbar.¹² Dieses „spanische“ Instrument, das von italienischen und französischen Virtuosen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien eingeführt wurde, griffen die heimischen Instrumentenbauer auf und bauten es in einer einfacheren Form nach.¹³ Für die Verwendung der Gitarre in der Unterhaltungs- und Tanzmusik errang um 1820 das Trio von Joseph Lanner mit den Brüdern Drahanek eine gewisse Berühmtheit. Anton Carl, der ältere der Brüder, spielte die Gitarre zu den Violinen von Lanner und Bruder Johann Alois.¹⁴ Gemäß den archivierten anonymen und signierten handschriftlichen Aufzeichnungen wurde das instrumentale Trio mit zwei Violinen und Gitarre zum Hauptträger für die Wiedergabe der „Wiener Tänze“. Der Bau einer Gitarre mit sieben bis neun Basssaiten durch den Wiener Instrumentenbauer Johann Gottfried Scherzer brachte in den Jahren zwischen 1850 und 1856 eine vorteilhafte Erweiterung des Bassregisters.¹⁵ Dieses als „Kontragitarre“, „Bassgitarre“ oder „Schrammelgitarre“ bezeichnete Instrument erhielt auf dem

12 Joseph Lanner schrieb seine ersten unbezeichneten Werke (vor 1825) für eine Streichergruppe mit Gitarre-Begleitung. Vgl. Nobert Linke: Lanners Werke ohne Opuszahl. In: Thomas Aigner (Hg.): Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 96.

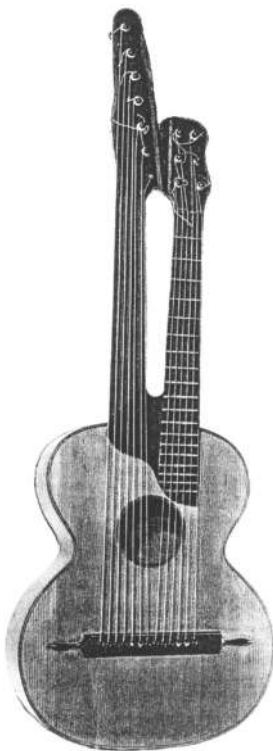
13 Siehe Artikel „Gitarre“ in: Rudolf Flotzinger (Hg.): Österreichisches Musiklexikon 2, Wien 2003, S. 584–586.

14 Hans Carl Singer: Die Brüder Drahanek. Wegbereiter für Lanner und Strauß. Manuskript 1987, Slg. Walter Deutsch. Vgl. auch Otto Brusatti gemeinsam mit Isabella Sommer: Joseph Lanner. Compositeur, Entertainer & Musikgenie, Wien 2001, S. 29.

15 Reinhard Kopschar: Die Kontragitarre in Wien. Diplomarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2001, S. 12, 29 und 31 f.

vergrößerten Corpus einen zweiten, aber bundlosen Hals mit der maximalen Ausdehnung auf neun Basstöne (vom großen Es bis zum Kontra-G). Zur Frühgeschichte dieser Sonderform einer Gitarre zählt auch ein Bericht in der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung“ des Jahres 1845. In diesem Jahr wurde innerhalb der „Wiener Industrie-Ausstellung“ dem Gitarrenbau verhältnismäßig großer Raum gewidmet. Unter den ausgestellten Instrumenten befand sich auch eine

Gitarre mit zehn Saiten, welche in der ihr innewohnenden Kraft und Tonfülle alle übrigen derlei Instrumente der Ausstellung bei weitem übertrifft. [...] Diese Gitarre vereint noch überdies den Vorzug einer leichten Behandlung, richtigen Construction der Gebüde, und eine sehr reine und nette Arbeit im Äußeren. Die vier beigegebenen Baßsaiten sind sehr zweckmäßig und verschaffen dem Instrumente noch den besondern Vorzug eines vergrößerten Tonumfanges.¹⁶



Diese Gitarre mit sechs Griffbrettsaiten und vier Freisaiten stammte aus der Werkstatt des Wiener Geigen- und Lautenmachers Bernhard Enzenperger (1828–1896), der mit seinen Arbeiten wesentlich zur Entwicklung der „Kontragitarre“ beigetragen hat.¹⁷

Die Doppelfunktion von volltönender und zugleich kurz und prägnant klingender Basstimme sowie die akkordisch akzentuierte Begleitung hat der Kontragitarre einen unverzichtbaren Platz in der Geschichte der volkstümlichen Wiener Instrumentalmusik und in den Begleitensembles des Wienerliedes bis zum heutigen Tag gesichert.¹⁸

Abb. 160: Wiener Kontragitarre (13saitig).

In: Katalog zur Ausstellung „Von den Linzer Tänzchen zum Wiener Walzer“ im Schloss Weinberg, Kefermarkt/Wels 1992, Tafel 27. Corpus in breiter Achterform; Wirbelbretter ohne Mechanik mit hinterständigen Holzwirbeln; auffallend ist der auf die Decke aufgeleimte breite Querriegel als Saitenhalter.

16 Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Wien, 24. Juli 1845, S. 349 f.

17 Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926, S. 90.

18 Susanne Schedtler, Reinhard Kopschar und Gerit Kröpfl (Hg.): Ausgestellt is' ... die Wienermusik. Exponatenliste zur gleichnamigen Ausstellung des Wiener Volksliedwerkes, Wien 2004, S. 29; Ernst Weber: Die Wiener Volksmusikanten des 19. Jahrhunderts. In: Elisabeth Th. Fritz-Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 175.



Abb. 161: Die Gitarrenstimme zur Nummer 1 aus der Tanzfolge „Steyrische Nadelholz Tanz“ von Johann Schmutzer. Johann Schrammel schrieb 1888 über Schmutzer: „Als Lehrer für die Gitarre war er berühmt. Alle besten Gitarrespieler der damaligen Zeit waren seine Schüler“.¹⁹

Zum Gebrauch der Gitarre in den Lokalen am Spittelberg²⁰ am Beginn des 19. Jahrhunderts liegt eine wertvolle Beobachtung über den Wandel des Instrumentariums bei den kleinen Musikensembles vor:

In allen derartigen Gasthäusern gab es, um eine animierte Stimmung zu erhalten, Musik. Das Orchester daselbst bestand aus zwei Violinen und einem Bassel, erst später kam die Gitarre und noch später die Zither hinzu.²¹

Nachrichten und Beschreibungen über den Gebrauch der Gitarre sind in den zeitgenössischen musikalisch orientierten Schriften äußerst spärlich. Es ist nicht gelungen zu belegen, wann in den Wiener Kleinensembles die sechssaitige Gitarre durch die Kontragarre ersetzt wurde. In den Dokumenten wird nur von der „Gitarre“, aber nie von „Kontra- oder Bassgitarre“ geschrieben.²² Erst ab 1880 ist dieses Instrument in Zeichnungen und Fotografien nachgewiesen.

Musikalisch interessante Dokumente zur Harmonik der älteren „Weana Tanz“ sind die überlieferten Gitarre-Stimmen, denn sie zeigen auf, dass sich auch bei komplizierter Stimmführung der Violinen und deren chromatischer Anreicherung die Begleitung auf die Hauptstufen einer kadenzierenden Harmoniefolge beschränkt. In den Tänzen finden sich deshalb nur selten harmonische Abweichungen, die von den fantasievollen und neuartigen Diminutionen des ländlerischen Melos abgeleitet sind.



19 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, S. 19.

20 Spittelberg = Vorstadt zum damaligen „K. K. Polizey-Bezirk St. Ulrich“, heute Teil des 7. Wiener Gemeindebezirks.

21 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien I, Wien 1886, S. 217.

22 Reinhard Kopschar: Die Kontragarre in Wien. Diplomarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2001, S. 11.



Abb. 162: Nummer 5 aus den „Fünf Tänzen in A und E“ von Rudolf Staller, um 1850.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 182/3,2.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 88)

Die **Zither**, das Volksmusikinstrument der Alpen, hatte bei den Wiener Musikern ihren festen Platz als Instrument für die Liedbegleitung und für das Spiel der Ländler und Wiener Tänze. Johann Schrammel berichtet, dass es in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts unter den zahlreichen musizierenden Gruppen auch „kleine Musik-Capellen, meist 2 Personen, [mit] Zither und Violine“ gab²³. Bilddokumente wie die folgende Illustration auf einem Wiener Lieddruck aus dem Verlag Franz Barth um 1855 bestätigen diese Besetzung:

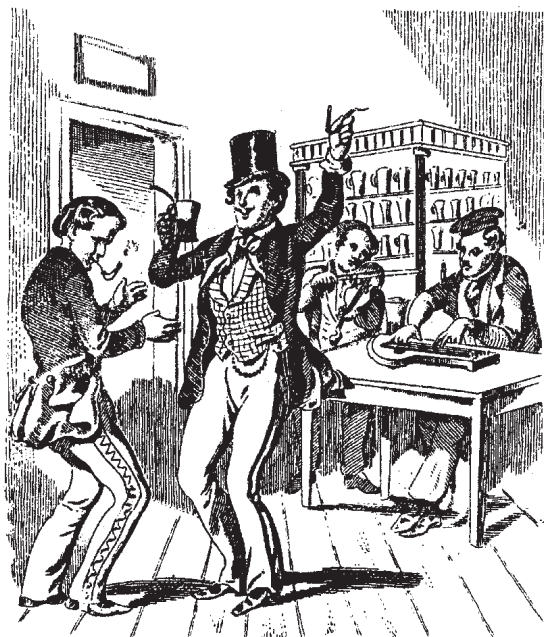


Abb. 163: Illustration zu „Die Servicerln“ (= Die Bedienenden?): Duo mit Zither und Violine, dazu zwei Männer, der eine paschend, der andere singend, in tanzender Bewegung. Flugblattdruck aus dem Verlag Carl Barth, um 1855.

Die Servicerln.
Wiener National-Tänze
von August Betz.

Druck und Verlag von C. Barth, Mariahilf N. 28 Wien.

23 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Vorwort, Wien 1888/89.

In dem Lied von den „Servicerln“ wird mit einer ausdrucksstarken Wirtshausszene auf dem Titelblatt und dem seltenen Untertitel „Wiener National-Tänze“ auf die charakteristische Eigenheit der musikalischen Gattung „Weana Tanz“ hingewiesen: In den ersten zwei Strophen wird nicht nur ein Lob angestimmt, sondern auch deutlich gemacht, dass die Melodien nicht nur gesungen, sondern auch gespielt werden:

1. Ei san ma nur lusti und gehen ma 's fest an,
und singan ma Tanzeln, was liegt weiter dran,
auf da Welt.
2. Spielts auf, Musikanten, laßts amal was hörn,
denn d' Weanatanz hörn ma ja alleweil gern,
aber fesch!

Auch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts werden in den Geschichten über die sittenwidrigen Lokale am Spittelberg einige Musikanten, die mit ihrem Zitherspiel gutes Geld verdienten, mit ihren Spitznamen genannt. Und von den Dirnen wird berichtet, dass ihr Lieblingsinstrument die Zither war:

[Mit der Zither] erwarb sich der Bandmacher Naz ein Vermögen. [...] Auch der Essigredl und der Hauf-ferl verdienten sich eine schöne Summe Geld mit der Zither.²⁴ [...] Nur selten ertönte die Melodie eines Walzers. Man hörte fast immer die sogenannten „Tanz“, kecke, schrillende, ausgelassene Klänge, wobei die Burschen wieherten und paschten. Dabei durfte nie der dieser Menschenklasse eigen zu nennende Jodler fehlen.²⁵

Die Abbildungen der Zither aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf derartigen Flugblatt-Drucken stellen einen Zithertypus dar, der in der Fachliteratur als „Salzburger Form“ benannt wird.²⁶ Dieses Instrument war meist nur mit drei Melodiesaiten und acht bis fünfzehn Bass- und Begleitsaiten ausgestattet.²⁷ In allen verfügbaren Beschreibungen und Fachbeiträgen wird dieser Instrumententypus auch „Schlagzither“ benannt, wohl deshalb, weil es damals neu war, die Melodiesaiten (Griffbrettsaiten) mit einem an den Daumen der rechten Hand gesteckten offenen Ring anzuschlagen.²⁸ Diese Zitherart hat sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Bordunzither (Kratzzither, Raffe) entwickelt.²⁹

Die Schlagzither war zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein bescheidenes und mangelhaftes Tongerät, spieltechnisch meist nur für drei Tonarten (G, D und A) eingerichtet. Das Bündgriffbrett mit seinen 14 Tönen war diatonisch und zumeist waren nur drei Greifsaiten vorhanden. Die Leersaitenanordnung war vollständig systemlos. Es gehörte damals zum „guten Ton“, daß jeder Zitherspieler seine eigene Anordnung der Bass- und Begleitsaiten erfand.³⁰

24 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien I, Wien 1886, S. 217.

25 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien I, Wien 1886, S. 280.

26 Josef Brandlmeier: Handbuch der Zither, München 1963.

27 August Viktor Nikl: Die Zither. Ihre historische Entwicklung bis zur Gegenwart, Wien 1927. S. 25, 35, 45. Im Zusammenhang mit der Ehrung des Wiener Zitherlehrers Josef Spätt berichtete das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ am 12. Jänner 1891 (S. 3), dass um 1820 „die Zither nur 9 Baß- und drei Griffbrettsaiten hatte. Halbe Töne waren nicht vorhanden. Es wurde ohne Noten und ohne Ring gespielt“.

28 Der Ring konnte auch von einem kräftigen und entsprechend langen Daumnagel ersetzt werden.

29 August Viktor Nikl: Die Zither, Wien 1927. S. 27; Petra Hamberger: Johann Petzmayer. Der erste Zitherspieler seiner Zeit, Frankfurt – München – Wien 2006, Band 1, S. 9.

30 Josef Brandlmeier: Handbuch der Zither, München 1963, S. 25.

Damit konnten noch nicht alle Möglichkeiten der diatonisch und chromatisch verfügbaren Musikstile ausgeführt werden. Erst durch die Vermehrung der Griffbrettsaiten von drei auf fünf und durch die Erweiterung des Bass- und Begleitregisters auf mindestens 36 Saiten, aber auch durch die künstlerische Ausformung des Corpus (Resonanzkastens) wurde die Zither in Wien zu einem anerkannten und viel verwendeten Instrument der Hausmusik. Daran waren vor allem der Zithervirtuose Johann Petzmayer (1803–1884) und der Zitherbauer Anton Kiendl (1816–1871) beteiligt, welche aus der alpinen Zither ein konzertfähiges Instrument entwickelten.³¹ Diese bedeutende Periode für den Zitherbau und das damit zusammenhängende Zitherspiel wurde nicht erst durch die späte Forschung im 20. Jahrhundert zum Thema der Geschichtsschreibung, schon die schreibenden und musikinteressierten Zeitgenossen widmeten diesem Ereignis entsprechende Aufmerksamkeit:

„Wiener Bote“, 1847.

Unter den sich in den Salons immer mehr eingebürgerten Instrumenten gehört die Zither, die das Gebirgsland verlassen, und in der kunstsinnigen Residenz Gegenstand der Mode geworden ist. Dieses anfänglich unvollkommene Instrument hat der [...] bekannte Kammervirtuos des Herzog Max von Baiern, Petzmayer, so vervollkommt, daß es zu einem im Tonreiche bedeutenderen sich erhob. Für seine Beliebtheit in Wien hat sich Herr Kiendl besonders verdient gemacht, so wie er mit Hülfe eines in der Akustik bewanderten Freundes der Zither die letzte Feile anlegte, und diesem Instrumente eine große Würdigung verschaffte. Wir können diese von ihm verfertigten Instrumente bestens empfehlen.³²

Der Wohlklang der Zither inspirierte manchen Dichter zu oft wundersamen Erzählungen. So auch zur Novelle „Der lebendige Schatten“ des Dichters Johann Gabriel Seidl (1804–1875) aus dem Jahr 1839. Der daraus zitierte Abschnitt vermittelt ein Bild eines längst vergangenen Musiklebens in den Vororten und Vorstädten Wiens, verbunden mit einem glaubhaft erzählten Ereignis.³³ Es ist zu vermuten, dass die beschriebene Zither des genannten Wirtes nicht aus der Werkstatt des Anton Kiendl stammte:

Meine guten Freunde hatten mir öfters schon von einem so außerordentlich geschickten Zitherschläger erzählt, welchem zu Gefallen die schönsten Leute an Montagen, Mittwochen und Freitagen in das Schottenfeld,³⁴ wo er eine Bierkneipe besitzt, hinausströmen. Da ich Enthusiast für alles bin, was zur Kunst gehört, so ließ ich mich denn auch eines Montags bereden, den entsetzlich langen Weg in diese entlegene Vorstadt mitzumachen. Nach langem Hin- und Herfragen gelangten wir endlich zu der Kneipe. [...] Wir traten ein, es war noch sehr früh und der beschränkte Raum daher noch wenig besetzt. [...] Um acht Uhr erschien der Wirt mit seinem Instrumente und spielte zum Anfang einige Variationen über „Mariandel, Zuckerkandel“ auf einer siebzehnsaitigen Zither.³⁵ Wie selig stimmten uns diese schwärmerischen Töne. [...] Der einfache Virtuos spielte noch Vieles und Herrliches auf zwei Zithern, welche in sanften Terzen gestimmt, das Herz mit vierunddreißig Tönen bestürmten,³⁶ wie auch auf einer dreisaitigen mit Bogen.³⁷

31 Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Tutzing 2008.

32 Zitiert in: Joan Maria Bloderer, Zitherspiel in Wien, S. 65.

33 Otto Rommel (Hg.): Johann Gabriel Seidl. Ausgewählte Werke I: Alt-Wiener Novellen, Wien 1926, S. 56–58.

34 Schottenfeld = Teil des 7. Wiener Gemeindebezirks. Ehemals ein Zentrum der Seidenweberei, „Brillantengrund“ genannt.

35 „Mariandel, Zuckerkandel meines Herzens, bleib gesund“, Duett aus dem Zauberspiel „Der Diamant des Geisterkönigs“ von Ferdinand Raimund, 1824.

36 Wahrscheinlich eine „Doppelzither“ mit je 17 Saiten.

37 Es handelt sich um den ersten, nur dreisaitigen Typus der „Streichzither“, die 1823 von Johann Petzmayer in München geschaffen wurde.

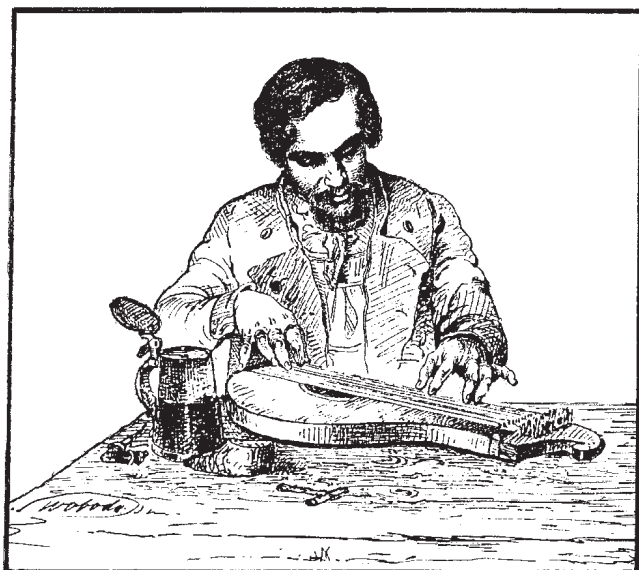


Abb. 164: Alexander Baumann (1814–1857), Schriftsteller und Dialektdichter, Sänger und Zitherspieler.

Undatierte Lithographie des Porträt- und Genremalers Eduard Swoboda (1814–1902). In: Konrad Mautner und Viktor Geramb, Steirisches Trachtenbuch II, Graz 1935, S. 570.

Die Zither, nunmehr als „Konzertzither“ bezeichnet, wurde in den Kreisen des Adels und des Bürgertums mehrere Generationen lang als Inbegriff des musikalischen Lebens auf dem Lande betrachtet. An dieser folkloristischen Strömung war der Schriftsteller und Dialektdichter Alexander Baumann (1814–1857) wesentlich beteiligt. Aus der Kraft seiner eigenwilligen dichterischen und musikalischen Begabung gelang es ihm, die Zither in die Salons des Adels und des Großbürgertums einzuführen.³⁸ Die Ausgabe seiner gesammelten Lieder, die unter dem Titel „Gebirgs-Bleameln“ 1843 und 1844 im Verlag Anton Diabelli erschienen, wurde vielfach kritisch besprochen. In einer dieser Kritiken wird auch seine Vorgangsweise beim Sammeln beschrieben:

Er hat auf seinen Wanderungen in die Gebirge Österreichs³⁹ und Steiermarks den Bewohnern ihre Gesänge abgelauscht und erst, als er ganz vertraut mit dem Charakter ihrer Weisen, hat er sie aufgezeichnet und mit einem analogen Texte versehen, da die ursprünglichen Worte dem musikalischen Publicum im Allgemeinen weniger verständlich wären. [...] Diese Lieder wollen ohne affectirter Sentimentalität und Geziertheit die Gefühle des Herzens kund tun, einfach kräftig gesungen seyn, wie sie der Herr Verfasser selbst zur Zither singt.⁴⁰

38 Dieser hervorragende Zitherspieler und zugleich „Lieder- und Gstanzlmacher“ inspirierte manchen seiner Zeitgenossen zu gleichartigem musikalisch-poetischem Tun. Vgl. Gertraud Schaller-Pressler: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien Musikgeschichte, Teil 1, Wien 2006, S. 48 f.; Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Tutzing 2008, S. 175–184.

39 Österreich = Nieder- und Oberösterreich.

40 A. S.: Gebirgs-Bleameln, sechs Lieder in österreichischer Mundart für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Piano-forte. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg., Wien, 23. November 1844, S. 231.

Der Schriftsteller Ignaz Franz Castelli (1781–1862) hinterließ über seinen Freund Alexander Baumann eine Schilderung, die dessen Wesen und künstlerische Eigenschaften bildhaft vermittelt und dessen Stellung in der Gesellschaft verständnisvoll nachzeichnet:

Alexanders Talent – ja ich möchte es Genie nennen – für das gemütlich Komische entwickelte sich immer mehr, und es ist mir im Leben kein zweiter Mensch vorgekommen, der eine Gesellschaft so gut zu unterhalten wußte, als er. Er besaß alles, was fröhlich machen kann. [...]

Baumann liebte die Natur außerordentlich, er machte oft Ausflüge ins Gebirge und wurde heimisch in den Hütten der Landleute. Er lernte ihre Sitten, ihren Ideengang, ihre Sprache kennen, er lernte das Zitherspielen, und so fing er dann selbst an, Lieder im [nieder]österreichischen Dialekte zu verfassen, sie auch selbst in Musik zu setzen und zu singen.

Von ihm konnte man lernen, wie man ohne alle Stimme, ja mit heiseren rauhen Tönen, bloß durch den gemütlichen Ausdruck so lieb und zu Herzen dringend singen kann. [...] Die Zither spielte er mit einer Zartheit und mit einem Ausdruck sondergleichen und wählte auch nur solche Melodien, welche sich für dieses Instrument eignen, also nur österreichische ländliche Weisen.⁴¹

Im Gegensatz dazu kommentierte sarkastisch der Wiener Chronist Friedrich Schlögl (1821–1892) die Verwendung der Zither und das damit verbundene „Gstanzl-Singen“ und Dudeln in der adeligen Gesellschaft und im Wiener Bürgertum:

Es ist nämlich noch nicht lange her, dass gerade in den aristokratischen Gemächern, in gar vornehmen Salons die Zither sammt ihrem dudelnden Zugehör en vogue gewesen: die zart geädertsten Damen glühten ungescheut für diese romantischen Melodien der Sennerhütten oder des Kuhstalles und so manches idyllische Boudoir wurde zur idyllischen „Schwaig“.⁴²

Im Hintergrund dieser ungeschminkten und boshaften Sätze Schlögl's stehen prominente Persönlichkeiten, denen die Liebe zur Zither und zum Zitherspiel ein bisher nicht gekanntes Lebensgefühl schenkte. Ein Zeitzeuge und zugleich bedeutender Vertreter des Zitherspiels in Adelskreisen war der für seine tollkühnen Reiterkünste gefürchtete ungarische Graf Moritz Sándor von Szlavnicza (1805–1878).⁴³ Er hinterließ einige selbst verfertigte Notenhefte mit mehreren hundert Stücken. Neben Eigenkompositionen finden sich darin vor allem Aufzeichnungen von Tänzen und Jodlerweisen aus Wien, Tirol, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Bayern und aus der Steiermark.⁴⁴ Zu jedem Stück fügte Graf Sándor den Namen des Autors oder den Herkunftsort des Stückes hinzu. Sofern diese Aufzeichnungen nicht nur die Namen, sondern auch die damit verbundenen Begegnungen mit den Namensträgern bekunden, befand er sich in den besten Kreisen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Zither die traditionellen Tanzweisen pflegten.

Bei einem „Steyrischen“ (mit der Nummer 607 im Zitherheft des Grafen Sándor) steht vermerkt „von Ge. Meininger“. Damit ist Georg Meininger (1815–1905) gemeint, ein damals anerkannter Zitherlehrer, der einige Mitglieder der österreichischen Aristokratie unterrichtete, so auch den

41 Vgl. Herbert Zotti: Der Liedermacher Alexander Baumann. In: bockkeller. Zeitschrift des Wiener Volksliedwerkes, Wien 2008, 14. Jg., Nr. 5, S. 6–8; Wien 2009, 15. Jg., Nr. 1, S. 6–8. I. F. Castelli: Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes. Erlebtes und Erstrebtes II, hg. v. Josef Bindtner, München 1913, S. 290.

42 Friedrich Schlögl: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 198.

43 Walter Deutsch: Ein ungarischer Graf und seine bairischen Stückln. In: Sängers- und Musikantenzeitung 30, München 1987, Heft 3, S. 144–152 (siehe auch S. 256f. und S. 305f.).

44 Herrn Franz Albrecht Fürst Metternich-Sándor, Schlossherr zu Grafenegg in Niederösterreich, und seinem ehemaligen Verwalter Dr. Gerhard Großberger ist herzlich für die Überlassung der Handschriften des Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza zu danken. Vgl. Walter Deutsch: Ein ungarischer Graf und seine bairischen Stückln. In: Sängers- und Musikantenzeitung 30, München 1987, Heft 3, S. 144–152.

Schwiegersohn des Grafen Sándor, Richard Klemens Graf Metternich-Winneburg (1829–1895).⁴⁵ Auch Stücke des Zitherspielenden Herzog Max in Bayern und dessen Kammervirtuosen Johann Petzmayer (1803–1884),⁴⁶ schrieb Graf Sándor ab.⁴⁷ Bemerkenswert sind in seinem Heft die Aufzeichnungen von „Wiener Tänzen“ und „Wiener Ländlern“ aus dem Repertoire der damals bekanntesten Wiener Musiker Josef Weidinger, genannt „Schwomma“, und Johann Mayer, genannt „Zwickerl“. Die folgenden drei Tänze von diesem „Zwickerl“ finden sich bisher in keiner anderen Abschrift:

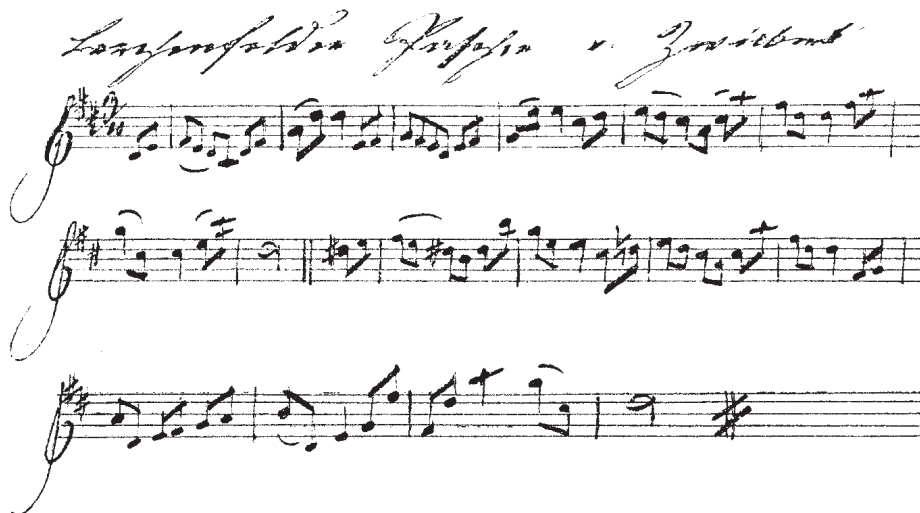


Abb. 165: „Lerchenfelder Pascher von Zwickerl“ [Johann Mayer].
Notenheft des Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza, Nr. 173.
Bibliothek des Schlosses Grafenegg bei Krems.

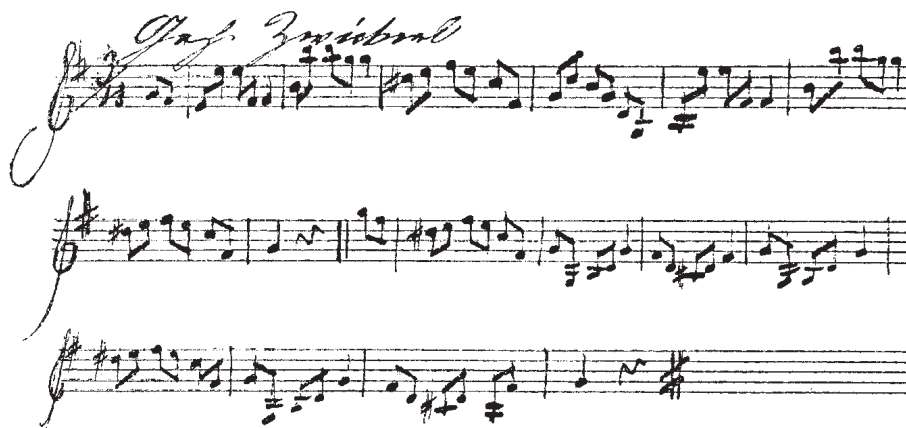


Abb. 166: „Geh, Zwickerl!“ [Tanz von Johann Mayer.]
Notenheft des Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza, Nr. 184.
Bibliothek des Schlosses Grafenegg bei Krems.

45 Gert Last: Die Zither im Rahmen des Wiener Musiklebens, Wien 1985, S. 70; Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien, S. 200.

46 Johann Petzmayer war ein virtuoser Zitherspieler und Pionier des Zitherbaus. Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, VIII. Band, Wien 1983, S. 15; Petra Hamberger: Johann Petzmayer. Der erste Zitherspieler seiner Zeit, Frankfurt – München – Wien 2006.

47 Ernst Schusser (Hg.): Kompositionen von Herzog Maximilian in Bayern, München – Salzburg 1992.



Abb. 167: „Jodler von Zwickerl“ [= Dudler von Johann Mayer.]
 Notenheft des Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza, Nr. 389.
 Bibliothek des Schlosses Grafenegg bei Krems.

Ein zeitgenössischer Bericht aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt Auskunft über die Wirkung des Zitherspiels in einem Wiener Gasthaus. Es handelt sich um den Zithervirtuosen Franz Kropf (1826–1879). Dieser Sohn eines Wirtes war Zitherlehrer der Kaiserin Elisabeth und der Fürsten Esterhazy und Kinsky. Die satirische Wochenschrift „Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau“ meldet 1867 in der 50. Nummer:

In der Judengasse is ein Gasthaus „zum Hund“. Dort gibt der Sohn des Wirts, Herr Kropf, alle Wochen viermal Zyther-Soireen, jedoch ohne Entgelt, bloß zum Vergnügen der Gäste. Schwager, so was hab' i lang nit g'hört, – es war so voll wie auf einem Sklavenschiff, aber beim ersten Ton, den der Kropf auf der Zither griff'n hat, war's mäuserlstill. Schwager, mir is das Herz aufgegangen! Das is kein g'wöhnlicher Zythernspieler, kein Strudler und Tanztrummler, – der Kropf is ein Poet, ein wirklicher Dichter auf der Zyther, und ob er jetzt ein' Landler, eine Polka, ein' Czardas oder eine wälische Arie spielt, er weiß immer ein' Ton herauszubringen, der einem tief ins Herz hinuntersteigt, bis auf's Fleckl, wo's Lebendige sitzt.⁴⁸

In der städtischen Gesellschaft wurde die Zither trotz ihres spieltechnisch hervorragend entwickelten Baus als Symbol des Landlebens betrachtet. Ihre Verwendung in Beiseln, Wein- und Bierhäusern wurde nicht beachtet. Der Zither spielende Bürger der Stadt wurde mit unzähligen Kompositionen an die bäuerliche Welt der Alpen erinnert.⁴⁹ Namhafte Wiener Musikverlage verbreiteten Ländler, Idyllen und kleine Konzertstücke. Mit Landschaftsnamen im Titel bildete das Angebot dieser spätromantisch, aber zum Teil musikalisch trivial gestalteten Kompositionen das Repertoire der Zitherspieler:⁵⁰ „Empfindungen am Alt-Aussee“, „Erinnerungen an den Königssee“, „Du mein Heimatthal“, „Ostermorgen auf der Alm“, „Gruss aus dem Hochgebirg“, „Wildensee-Alpen-Jodler“ u. a. m.

Als vollständiges Melodie- und Harmonieinstrument, mit zwei spieltechnisch zwar unterschiedlichen, musikalisch aber einander ergänzenden Spielbereichen⁵¹ verbreitete sich dieser hoch entwickelte Zithertyp im gesamten österreichischen und süddeutschen Raum und verdrängte nach und

48 Zitiert in: Karl M. Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel – Basel 1956, S. 90. Entnommen den „Komischen Briefen des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau“. Satirische Wiener Wochenschrift, begründet von J. A. Gleich 1837, fortgeführt von J. B. Weis und K. Gründorf bis 1879.

49 Stefan Hirsch: *Die Zither und das „Gebirgsmythische“*. In: *Sänger- und Musikantenzeitung* 35, München 1992, Heft 2, S. 165–173.

50 Carl Dahlhaus (Hg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967.

51 Heinrich Schieder: *Die Zither, die Zitherfamilie und ihre Kunst* (= Kleine Musikstudienreihe des Musikverlages Josef Preißler), München 1984.

nach alle bisherigen Vor- und Nebenformen. Die beiden Hauptorte dieser Entwicklung, München und Wien, sind mit eigenen Stimmungen der fünf Melodiesaiten vertreten, die als „Wiener Stimmung“ und als „Münchener Stimmung“ in der Geschichte der Zither ein besonderes Kapitel bilden.⁵²

Das 29bündige und vollchromatische Griffbrett mit fünf Melodiesaiten bespannt, sowie die 26 (und mehr) Freisaiten für Bass und Begleitung ermöglichen das Spiel der gesamten musikalischen Literatur, die sich in entsprechenden Zither-Bearbeitungen der Musikverlage ausdrückt.

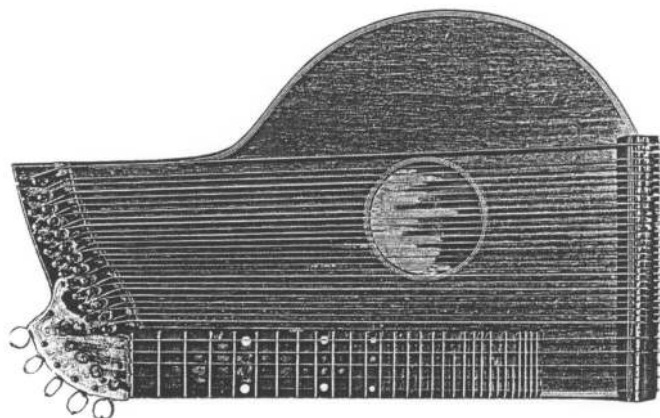


Abb. 168: Die in Wien und München entwickelte „Konzertzither“ mit fünf Melodiesaiten und 26 bis 36 und mehr Bass- und Begleitsaiten.



Abb. 169: Titelkopf zu einer Reihe von Zitherkompositionen aus dem Musikverlag Josef Blaha, vor 1900.

Das Zitherspiel im 19. Jahrhundert in Wien ist zumindest nach zwei musikalisch-stilistischen Bereichen zu beurteilen, welche sich in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten durch Inhalt, Anwendung und Wirkung abgrenzen und ausschließen:

Erstens war es das traditionsgebundene Zitherspiel, das von meist anonym gebliebenen Musikanten ohne programmierte Schulung ausgeübt, überliefert und in Wein- und Bierkellern zur Unterhaltung und auch zum Tanz eingesetzt wurde. Mit ihrem spezifischen Publikum bildeten diese Wirkungsstätten das musikalisch fruchtbare Umfeld für die „Weana Tanz“. Wenige, aber umso bedeutsamere Zitherspieler und Komponisten solcher Tänze ragen aus der großen Anzahl der Zitherspielenden Musikanten heraus: Johann Mayer, Johann Schmutzer, Joseph Sperl und Josef Weidinger.⁵³ Manche dieser bekannt gewordenen Musikanten erhielten eine künstlerische Protektion durch

⁵² Karl Magnus Klier: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel – Basel 1956, S. 89 f. Die Melodiesaiten der „Wiener Stimmung“ bestehen aus den Tönen a' d' g' g und c, jene der „Münchener Stimmung“ aus a' a' d' g und c.

⁵³ Siehe Kapitel 7: Bedeutende Komponisten und Interpreten.

musikalisch ambitionierte Persönlichkeiten des Hochadels. Die Werke der genannten Zitherspieler stellen Musterbeispiele für die Gattung „Weana Tanz“ dar.

Zweitens war es die pädagogisch ausgerichtete Vermittlung des Zitherspiels in den Kreisen des bürgerlichen Mittelstandes, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine große Akzeptanz der Zither und der Zithermusik in der städtischen Gesellschaft herbeiführte. Mit „Zither-Schulen“ und „leicht spielbaren“ Kompositionen für die musikalische Jugend förderte man das Musizieren in Familien- und Freundeskreisen. Es entstand in den Musikverlagen eine neue Kategorie publizierter Musik: Musik für Zither! Getragen vom vorbildlichen Wirken bedeutender Zithervirtuosen und von deren Kompositionen entwickelte sich in Wien neben den etablierten Musik- und Musizierformen ein eigenständiges Musikleben, das ausschließlich durch die Zither geprägt war.⁵⁴

Neben der Bevorzugung als Soloinstrument erhielt die Zither nach und nach eine neue Funktion im Gruppenmusizieren unterschiedlicher Besetzungsarten. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden Zithervereine, geprägt von musikalischen Vorgaben einer gelenkten Volksbildung.⁵⁵ Parallel dazu formierten sich Zither-Duos und Zitherquartette, denen es gelang, eine bis heute gültige und produktive Kultur des Zitherspiels zu schaffen, verbunden mit individuell konzertierenden Darbietungsformen.⁵⁶ Die „Wiener Tänze“ wurden vor allem in die Programme der kleinen Zitherensembles aufgenommen und finden dort eine kontinuierliche Pflege.⁵⁷

Die **Klarinette** (das „picksüße Hölzl“) ist neben der Violine in den frühen Aufzeichnungen der Wiener Ländler und „Wiener Tänze“ führendes Melodieinstrument und wurde nicht nur solistisch, sondern wie die zweistimmig geführten Violinen auch im Duo eingesetzt. Diese Spielpraxis hielt sich bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, wie dies durch Schellack-Aufnahmen auch akustisch dokumentiert vorliegt.⁵⁸ Ein Bilddokument aus dem Jahr 1885 stellt uns ein Quartett mit Violine, Klarinette, wienerischer Harmonika und Kontragarre vor. Bei diesem Quartett wurde die obligate Zweistimmigkeit der Tänze wohl von Violine und Klarinette ausgeführt. Die Bildunterschrift besagt, dass von dem „Breitenfurter Quartett Schmalhofer“ der Geiger Schmalhofer gemeinsam mit dem Klarinettisten Krenn „auch à la Stelzmüller“⁵⁹ das ‚picksüße Hölzl‘ blasen wird. Sie finden mit der trefflichen Wiedergabe der uralten, halbvergessenen „Weana Tanz“ stets viel Beifall.“⁶⁰

54 Alexander Mayer: Zur Geschichte der Zither in Wien und Ottakring. In: bockkeller. Die Zeitschrift des Wiener Volksliedwerkes 15, Wien 2009, Nr. 2, S. 6–9.

55 1865 wurde der „Erste Wiener Zitherklub“ gegründet, dem eine Reihe weiterer Vereinsgründungen folgten, so dass es schon 1892 notwendig wurde, einen „Centralverband der Zithervereine der österreichisch-ungarischen Monarchie“ zu gründen. Vgl. Gerd Last: Die Zither im Rahmen des Wiener Musiklebens, Hausarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 1985, S. 121–125. Das von Hugo Botsiber geleitete „Musikbuch aus Österreich – Jahrbuch der Musikpflege in Österreich“ zählt 1907 die damals existierenden Zithervereine mit ihren Gründungsjahren auf: Zitherklub Umlauf (gegr. 1884); Zitherfachverein in Wien (gegr. 1884); Zither Reformverein (gegr. 1886); Leopoldstädter Zitherklub „Almenrausch“ (gegr. 1886); I. Wiener Zitherklub (gegr. 1887); Strahl-Zither-Fachverein (gegr. 1892); I. Groß-Floridsdorfer Zitherklub (gegr. 1895); Zitherverein „Edelmut“ (gegr. 1896); I. Wiedener Zitherbund „Umlauf“ (gegr. 1897).

56 Gert Last: Die Zither im Rahmen des Wiener Musiklebens, Kapitel 6, Die Zither in der Gegenwart, S. 138–174.

57 Vgl. z. B. die Produktionen des „Wiener Zitherquartetts – Hannelore Laister“: Kleine Kostbarkeiten / AGS records 100 108 AS.

58 Ernst Weber: Historische Tondokumente aus Wien. In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1993. Dokumentation, Wien 1994, S. 247–255; ders. Die Klarinettisten. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 176.

59 Die Brüder Vinzenz und Matthias Stelzmüller waren ein beliebtes Klarinettenduo. Vinzenz, dem älteren der beiden Brüder, werden mehrere populär gewordene Tänze zugeschrieben.

60 Illustriertes Wiener Extrablatt vom 31. August 1885, S. 3. Siehe auch Kapitel 7, Schmalhofer. Zehn Jahre später kündigt das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ am 24. März 1895, S. 18 an, dass das damals viel gelobte und bewunderte Quartett der Brüder Butschetty auch „Vorträge von Altwiener Tänzen auf dem picksüßen Hölzl“ geben wird.

Das Breitenfurter Quartett Schmalhofer.

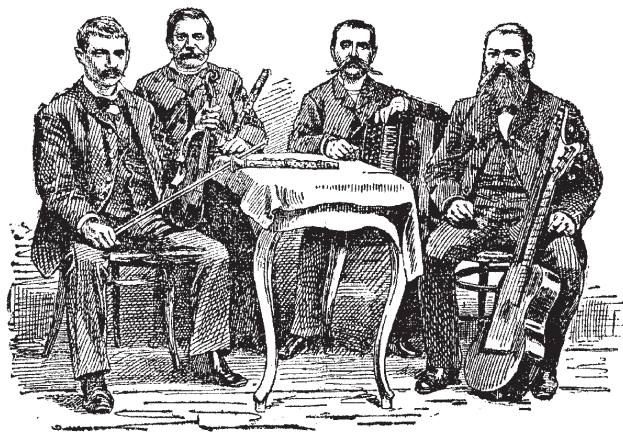


Abb. 170: „Das Breitenfurter Quartett Schmalhofer“ mit Jakob Schmalhofer jun., Violine und Klarinette, Herr Krenn mit Klarinette, Herr Paul mit der wienersischen Harmonika und Herr Kowarik mit der Kontragarre. Illustriertes Wiener Extrablatt, 31. August 1885, S. 3.

Im Bericht des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ wird ausdrücklich hervorgehoben, dass es sich bei den Klarinetten um das „picksüße Hölzl“ handelt. Die Illustration bestätigt dies durch das Kleinformat der abgebildeten Instrumente. Die dabei hervorgehobene Klangfarbenbezeichnung „picksüßes Hölzl“ betrifft die Pikkoloklarinette in G. Dieser charakteristische Name für ein etwa 36 Zentimeter langes Musikinstrument wurde manchmal auch anderen hoch gestimmten Klarinetten gegeben, wie etwa den Klarinetten in F und As.⁶¹ Auch ähnlich klingende Instrumente wie die Piccoloflöte wurden mit diesem Begriff bezeichnet.

Abb. 171: Anonymer „Tanz“ für zwei Klarinetten, 1849. Mitgeteilt von Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 237. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 19)

61 Vgl. Kurt Schmid: Zur Geschichte der Klarinette in der Wienerischen Musik. Diplomarbeit am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1985. „Hohe Klarinetten in As waren in Bayern und Österreich im 19. Jahrhundert gängige Instrumente der Militärmusik. In Wien nannte man die hohe Klarinette, die vorwiegend in F und G gestimmt war, „picksüßes Hölzl“. Johann Baptist Merklein (1761–1847) war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der führende Hersteller von Holzblasinstrumenten und widmete sich besonders der Entwicklung der hohen Klarinetten.“ (Aus dem Programmheft eines Konzertes in der „Sammlung alter Musikinstrumente“ im Kunsthistorischen Museum, 13. Jänner 2008.)

Eine Erklärung, warum vor 150 Jahren das Spiel auf der kleinen Klarinette als „süß“ empfunden wurde, kann nur mit jenen Worten wiedergegeben werden, die von Zeitzeugen beim Anhören der Letzten dieser Klarinetistengilde niedergeschrieben wurden:

Das „picksüße Hölzl“, die Clarinette, [...] vergöttert und angebetet, wenn der Wiener Musiker dem „picksüßen Hölzl“ diese weichen, molligen, runden Töne entlockt, die den Wiener Humor wecken und ohne die ein echter Dudler doch kaum zu denken ist.⁶²

Mit diesem klanglich auffallenden Musikinstrument werden in einigen Abhandlungen und in Zeitungsbeiträgen zwei Klarinettenisten genannt, die in der Geschichte des „Wiener Tanzes“ als Synonym für das Spiel mit dem „picksüßen Hölzl“ und dem damit interpretierten „Weana Tanz“ gelten: Franz Gruber (1805–1870) und Georg Dänzer (1848–1893).

Über Franz Gruber schrieb Philipp Fahrbach sen. (1815–1885) in seinen „Alt-Wiener Erinnerungen“:

Welcher fidele Wiener kennt nicht den famosen Gruber Franzl! Der versteht die „Tanz“ herauszuzwickeln! [...] Mit ungeschwächtem Erfindungsgeist kitzelt er noch so manchen neuen, feinen „Tanz“ aus seinem Instrument heraus. Manch Fabrikantensohn ließ sich von ihm „anblasen“ und jodelte oft selber die „Tanz“ nach, die Gruber ihm vorspielte. Oder auch umgekehrt, das fast angeborene Jodlertalent und die fast ausschließliche Neigung zur gemüthlichen Musik dieser jungen Brillantengründer⁶³ half denselben oft bis zur Selbsterfindung der „Wiener Tanz“ hinauf; da jodelten sie ihre Kompositionen dem Gruber vor, und dieser musste dieselben mit seinen picksüßesten Tönen nachspielen.⁶⁴



Abb. 172: Der „Gruber Franzl“. Oesterreichischer Volkskalender, Wien 1848, S. 183.

Auch diese Zeilen bestätigen, wie sehr das Dudeln mit den „Wiener Tänzen“ verbunden war, wie aus einem gesungenen Tanz ein gespielter wurde und wie sich aus einem musizierten Tanz ein Dudler formen konnte. Dass bei diesen melodischen Verwandlungen gerade das „picksüße Hölzl“ eine vermittelnde Rolle spielte, ist aus manchen Aussagen ablesbar. Der dabei vielfach bejubelte und bewunderte Spieler des Instruments war der Musikant „Gruber Franzl“:

Ich bin ein Wiener und als solcher gestehe ich ehrlich, dass, wenn die Mahnrufe des „picksüßen Holz“ nach dem Systeme des „Grueber Franzl“, glorreichen Gschwandner-Andenkens, erklingen, und die textlosen Jodler-Rhythmen der „Anwandler“ und „Pintscherltanz“ mit dem stylvollen „Ueberschlag“ aus geschulter Kehle hervorwirbeln, ich es mir gestatte, dass es mir wärmer um’s Herz wird ...⁶⁵

Beim berühmten Gruber Franzl ging’s zu wie beim ewigen Leben, denn was Lanner und Strauß für die Tänze, das war der Gruber Franzl für die Tanz, was Lanner und Strauß für die Geige, das war der Gruber Franzl für das „picksüße Hölzl“.⁶⁶

62 Julius Löwy: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 151, Wien, 3. Juni 1882, S. 2.

63 Eine Bezeichnung der reichen Fabrikantensöhne aus der Vorstadt Schottenfeld.

64 Max Singer (Hg.): Philipp Fahrbach – Alt-Wiener Erinnerungen, Wien 1935, S. 41. Siehe auch Kapitel 7, Gruber.

65 Friedrich Schlögl: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 217.

66 Julius Löwy: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 151, Wien, 3. Juni 1882, S. 2. Bemerkenswert an der Geschichte des „Picksüßen“ ist das Verschweigen des damals „besten Ländlerbläusers“ Kaspar Schrammel (1811–1895), des Vaters der Brüder Johann und Josef Schrammel.

Auf der Höhe seines Glanzes stand das Etablissement [der alte Gschwandnerische Gartensaal in Hernals] in den Fünfziger Jahren, als der Gruber Franzl mit seinem „picksüßen Hölzl“ (Clarinetten) und seinen drei Mitmusikern in bisher unerreichter Weise seine „Tanz und Jodler“ losliess.⁶⁷

Georg Dänzer, der herausragende Klarinettenist im Quartett der Brüder Schrammel, wird in manchen Schriften als legitimer Nachfolger des legendären Gruber Franzl genannt.⁶⁸ Dänzer war Schüler der Klarinettenisten Georg Bertl und Vinzenz Stelzmüller sowie kurzzeitig auch Schüler des „Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“.⁶⁹ Aus akademischer Lehre erwarb er sich die Kunstfertigkeit und von den Klarinetten spielenden Musikanten die spieltechnischen Eigenheiten für eine stilsichere Interpretation der „Weana Tanz“. Diese bildeten damals für einen Klarinettenisten die Hauptstücke des Vortragprogramms.

Dänzer spielte in unterschiedlichen Besetzungen mit fast allen wichtigen Musikern seiner Zeit. Mit Alois Strohmayr (1822–1890), dem bedeutenden geigenden Traditionsträger und Komponisten, war Dänzer im „Wiener National-Quartett“ vereint, das sich unter anderem auch „1. Wiener Spezialitäten-Quartett“ nannte. Die Tageszeitungen berichteten voll Lob und Anerkennung über Georg Dänzers bläserisches Können, meist gemeinsam mit dem Geigenspiel des Alois Strohmayr. Das „Fremdenblatt“ berichtete am 6. April 1883 über einen Unterhaltungsabend beim „Weigl in Hernals“:

Wenn das Quartett Dänzer und Strohmayr seine „Wiener Tanz“ zum besten gibt, überkommt jeden Zuhörer das unsagbare Gefühl, als ob alle Seligkeit der Liebe zu dieser vielteuren Wienerstadt im Herzen laut aufpocht. Diese Wiener Musik ist eitel Elektrizität...⁷⁰



Abb. 173: Georg Dänzer während der „Weltausstellung“ in Chicago, 1893. Illustrierte Zeitung, Leipzig – Berlin, 24. Juni 1893, S. 684.

Dänzers größter künstlerischer und persönlicher Erfolg war seine Mitwirkung im Ensemble der Brüder Schrammel von 1884 bis 1891. Hier fand er nicht nur zwei außerordentlich gebildete und virtuos spielende Geiger, sondern auch einen unübertrefflichen Kontragaristen, Anton Strohmayr, Sohn des legendären Alois Strohmayr. Dänzers Repertoire und sein spieltechnisches Können fanden bei den Schrammeln eine willkommene Aufnahme. Auch das Publikum schwärmte von nun an von den „Schrammeln“. Der Klang dieses Quartetts und die künstlerische Ausführung der gewählten Stücke interessierten auch die Meister des damaligen Musiklebens. Johann Strauß Sohn, Johannes Brahms und der Dirigent der Philharmonischen Konzerte, Hans Richter, wurden zu aufrichtigen Bewunderern dieses Quartetts.⁷¹ Es lag nicht nur an der musikalisch und stilistisch perfekten Wiedergabe der Stücke, sondern wohl auch am Spielsatz: ein Quartett mit den zweistimmig geführten Violinen, mit den Bassfiguren und Begleitakkorden von der Kontragarre und mit der

67 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien, I. Band, Wien 1886, S. 418.

68 Julius Löwy: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 151, Wien, 3. Juni 1882, S. 1 f.

69 Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit. Kapitel „Georg Dänzer“, Wien 1989, S. 99–105.

70 Zitiert in: Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 105. Den „Weigl in Hernals“ nannte man auch „der Höchste Heurige“. Er war einige Jahrzehnte ein Sammelpunkt der Wiener Volkssänger und Musiker.

71 Hermann Mailler: Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943, S. 85–95.

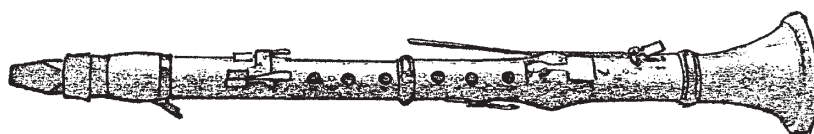


Abb. 174: Eine frühe Klarinette in G mit Langstilkklappen.
In: Kurt Schmid: Zur Geschichte der Klarinette in der wienerschen Musik,
Wien 1985, S. 18.

kleinen Klarinette in G, die meist eine Oktave höher die Stimme der 1. Violine mitvollzieht!⁷² Das Ergebnis ist ein orchestraler Klang von höchster Eigenart. Aus einem Gutachten über das Quartett der Brüder Schrammel von Johann Strauß Sohn tritt deren musikalische und künstlerische Qualität noch deutlicher hervor:

Herrn Schrammel, Musikdirektor.

Erkläre hiemit mit Vergnügen und Überzeugung, daß die musikalische Leistung der Gesellschaft in der Ausführung und im Vortrag im wahren Sinn des Wortes von künstlerischer Bedeutung ist und jedermann, der für die getreue musikalische Wiedergabe des Wiener Humors, der poetischen Eigenthümlichkeit des Wiener Volksmusikgenre Sinn besitzt, auf das Wärmste zu empfehlen ist.

Wien, 4. März [1886]

Johann Strauß⁷³

Als die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges auch das Wiener Musikleben beeinträchtigten, verfasste die Schriftstellerin Hermine Cloeter (1879–1970) manche Beiträge über das Wiener Volksleben einer erst jüngst vergangenen Zeit. In ihren nostalgischen Rückblendungen hebt sie mehrmals das „picksüße Hölzl“ als Abbild der Wiener Musik hervor:

Das alte Stalehner-Haus,⁷⁴ an dessen Stelle ein Neubau steht, vermeine ich heute noch deutlich zu sehen. [...] Hierorts hatte das Schrammel-Quartett, in dem die Wiener Volksmusik seine letzte wurzelrechte Blüte trieb, die Hauptstätte seiner Wirksamkeit. Hier fanden sich Aristokratie und Bürgertum, Hautfinance und Militär zugleich mit Fiakern und Wäschermädeln und Damen vom Brettl ein. [...] Solche alte, in ihrem äußeren Ansehen ganz von Bürgerlichkeit überhauchte Häuser, wie das ehemalige vom Stalehner, gibt es in den Wiener Vorstädten noch heute eine Menge. [...] Auch an Musik fehlt es nicht, und noch immer liebt man die althergebrachte Zusammenstellung, Violine, Gitarre und Klarinette, was man, ins Wienerische übersetzt, als Winsel, Klampfen und picksüßes Hölzl anspricht. Häufig kommt noch die Ziehharmonika dazu, das „Maurerklavier“, wenn nicht ein richtiges Pianoforte als Begleitinstrument benützt wird [...].

Ein nachdenklich gewordenes Wien besinnt sich, dass es zur Großstadt geworden, im Begriffe ist, sein Bestes zu verlieren, seine eingeborne Seele. [...] Aber in vielen Liedern kommt die Seele Wiens doch noch voll und echt zum Klingen. Die greifen uns heute ganz eigentümlich schmerzlich ans Herz. [...] Ein Abendgefühl liegt über vielen dieser Lieder und vielen dieser Menschen, und ich weiß von einem, der die weinseligsten Weisen auf seinem picksüßen Hölzl blies und in ernsteren Stunden doch nicht vor der Erkenntnis sich verschließen konnte, dass er der Letzte dieser Art, der Letzte auf seinem Platz sei.⁷⁵

72 Walter Deutsch: Zur Pflege der volkstümlichen Wiener Musik. In: Österreichische Musikzeitschrift 21, Wien 1966, Heft 9, S. 474–481.

73 Hermann Mailler: Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943, S. 90.

74 Sta(h)lehner = Aus einem bescheidenen Heurigenschank in der Jörgerstrasse des 17. Wiener Gemeindebezirks entwickelte sich ein „Grand Etablissement“ mit einem großen Saal. Volkssänger und kleine Musikensembles wie jenes der Brüder Schrammel waren die abendlichen Programmgestalter, aber auch Militärkapellen mit ihren Streichorchestern.

75 Hermine Cloeter: Wiener Volkssänger, und was sie sangen. In: Geist und Geister aus dem alten Wien, Wien 1922, S. 245 ff.

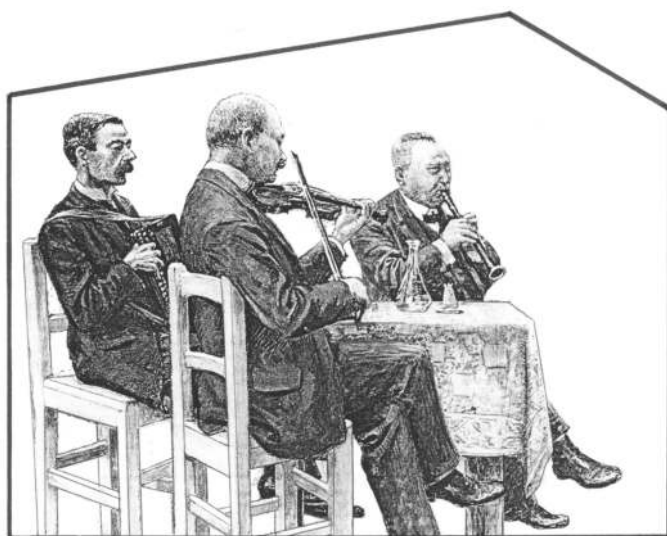


Abb. 175: Trio mit Violine, Klarinette und Harmonika.

Ausschnitt aus einem Gemälde von Josef Engelhart, 1913.

Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, Tafel VII.

In einem derartigen Trio übernimmt die Violine die Hauptstimme, die Klarinette den Über-schlag, die Harmonika spielt die füllenden Harmonien und statt der fehlenden Gitarre auch Bass und Begleitung.

Das Ländlerspiel mit zwei Klarinetten ist bis um 1935 auf Schallplatten dokumentiert. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann durch Mitglieder der großen Wiener Orchester ein Rückbesinnen auf die Kompositionen der Brüder Schrammel und deren Besetzung mit dem „picksüßen Hölzl“.⁷⁶ Damit wuchs wieder das Interesse für dieses vergessene Instrument, das heute zum selbstverständlichen Instrumentarium einiger Schrammel-Quartette und -Quintette der Gegenwart zählt. Allerdings hat sich in vielen Fällen das Satzbild zu Gunsten einer selbstständigen Klarinettenstimme geändert. Diese wird nunmehr von den Bearbeitern nicht als orchestrale Parallelstimme zur ersten Violine geführt, sondern mit einer neu komponierten Gegenstimme zur Linienführung der zweistimmig spielenden Violinen ausgestattet.

Die Übernahme der chromatischen **Wiener Harmonika** in die Ensembles der Wiener Musikanter wird in manchen Schriften irrtümlich mit dem Jahr 1891 angegeben, als der Klarinettenist Georg Dänzer aus dem Quartett der Brüder Schrammel ausschied und durch den Harmonikaspieler Anton Ernst (1861–1931) ersetzt wurde. Bilddokumente und schriftliche Anmerkungen bezeugen die Verwendung der Harmonika schon ab 1860. Einige Instrumentenbauer waren bemüht, ihre Modelle mit entsprechenden Daten historisch zu beglaubigen: Die „weltberühmten Wiener Zieh-Harmonikas mit Stahlstimmen von Johann Nepomuk Trimmel“ wurden seit 1863 angeboten,⁷⁷ und die Firma Josef Leopold Pick preist 1891 unter ihren Produkten ihre „Handharmonikas“ als jene Instrumente an, die „schon seit dem Jahre 1862 wiederholt mit goldenen und silbernen Medaillen ausgezeichnet“ wurden.⁷⁸

In den Fachschriften wird die Erfindung des Modells der chromatischen „Wiener Harmonika“ zwischen den Jahren 1860 und 1870 angegeben.⁷⁹ Anton Ernst, Musiker und Musiklehrer, nennt aller-

76 Ernst Weber: Die Renaissance der „Folkloristischen Kammermusik“ in den sechziger Jahren. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 426–429.

77 Reklameblatt in: Volksbuch zur Unterhaltung und Belehrung, 52. Jg., Wien 1896, S. 13.

78 Illustriertes Wiener Extrablatt vom 5. April 1891, S. 8.

79 Vgl. Andreas Teufel: Die Schrammelharmonika. Magisterarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz 2006; Helmut Gutleder: Die Entwicklung der Harmonikaerzeugung in Österreich. Diplomarbeit an der Universität Mozarteum Salzburg, Salzburg 2006.

dings in der von ihm verfassten „Chromatischen Harmonika-Schule“ (um 1910) als Entstehungszeit der „chromatischen Harmonika“ die 1850er-Jahre:

Die chromatische Harmonika kann mit Recht ein vollkommenes und unbeschränktes Instrument genannt werden. [...] Sie wurde von einem Wiener Musiker namens Walter in den 1850er Jahren erfunden und ist ein Tasteninstrument, bei welchem die Töne durch Stahlzungen, die ein Luft-Zug oder Druck in Schwingungen versetzt, hervorgebracht werden.

Dieser Luft-Zug oder Druck wird durch einen Blasebalg erzeugt, den der Spieler durch Aufziehen oder Zudrücken in Bewegung setzt. Er kann die Töne in jeder dynamischen Abstufung so lange aushalten, als es ihm beliebt. [...] Die Tastatur (bestehend aus Knopfreiheiten) der rechten Hand hat einen Umfang von vollkommenen vier Oktaven, chromatisch wie das Klavier, und gibt beim Aufziehen denselben Ton wie beim Zudrücken; für die linke Hand sind 12 Tasten vorhanden, welche im Aufziehen einen anderen Ton geben als im Zudrücken.⁸⁰

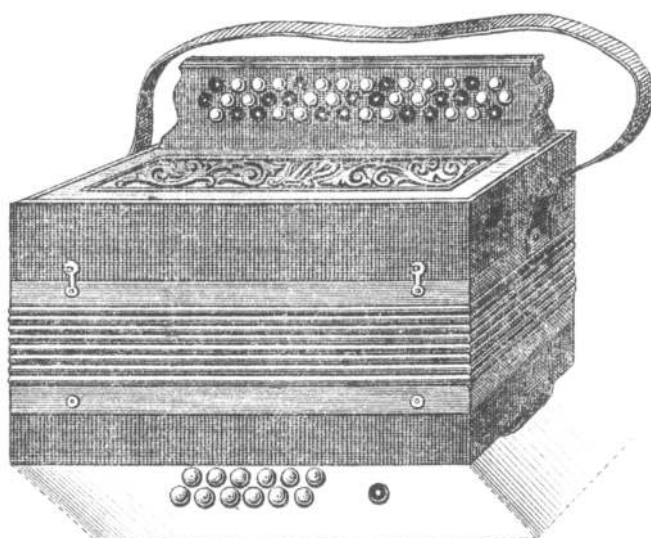


Abb. 176: Modell der Wiener Harmonika aus der Werkstatt Johann Nepomuk Trimmel, vor 1900.

Mit drei Knopfreiheiten ist die Tastatur der Diskantseite angeordnet, deren Tonumfang variabel ist, aber häufig vom großen G bis zum dreigestrichenen b reicht. „Durch die Handarbeit bis hin zur Herstellung des eigentlichen Tonerzeugers, den Stimmzungen, erhielt jedes Instrument eine ganz persönliche Note des Herstellers. Ein Gutteil der Klangcharakteristik war auch durch die Kunst der Stimmung bedingt“.⁸¹

Als klanglichen und spieltechnischen Gegensatz zum Gleichtonprinzip der chromatisch durchlaufenden Reihen für die rechte Hand besitzt die Wiener Harmonika eine Bass- und Begleitakkord-Reihe, deren „Wechseltönigkeit“ so klug gelöst wurde, dass damit ein Spiel in allen zwölf Tonarten möglich ist.⁸²

Dieses als „Schrammel-Harmonika“ benannte Instrument wird mit seiner spezi-

fischen Klangfarbe vorwiegend als harmonische Füllung zu den melodisch führenden Violinen, aber auch mit wechselnden solistischen Aufgaben eingesetzt. Eine Eigenart der Wiener Harmonikaspieler ist es, auf das Bassregister zu verzichten und sich allein auf Melodie und Harmonie zu konzentrieren, da Bass und Begleitung von der Kontragarre übernommen werden. Dadurch erhielt die Wiener Musik, vor allem die „Weana Tanz“, eine neue interpretatorische Qualität. So wie „die Wiener Version eines steirischen oder niederösterreichischen Ländlers nicht diatonisch, sondern chromatisch ist, fand die Harmonika erst Eingang ins Instrumentarium [der Wiener Musiker], als sie chromatisch gebaut werden konnte“.⁸³ Ihre klangliche Unverwechselbarkeit machte sie zum unverzichtbaren Musikinstrument eines jeden Ensembles, das sich den Werken der Wiener Tanz- und Unterhaltungsmusik widmet.

80 Anton Ernst: Chromatische Harmonika- (Accordeon) Schule für den Selbstunterricht, Wien [1906], Vorrede. Siehe auch Kapitel 7.

81 Andreas Teufel: Die Schrammelharmonika, Graz 2006, S. 12.

82 Walter Maurer: Die Ziehharmonika. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 17, Wien 1968, S. 56.

83 Rudolf Maria Brandl: Studien zu den Wiener Volksängern. In: Studien zur Musikwissenschaft 30, Tutzing 1979, S. 298.



Abb. 177: Anton Ernst (1861–1931), Musiker, Musiklehrer und Bearbeiter von Wiener Tänzen für „Schrammel-Quartett“. Portrait auf dem Titelblatt seiner „Chromatischen Harmonika-Schule“ von 1906.

Harmonika.

Zusammengestellt und arrangiert von
Anton Ernst.

Sehr langsam. (*Tempo rubato*)

Nº 1.

Bewegter.

Langsames Walzertempo.

Nº 2.

Langsam.

Cadenz.

D. S. bis Φ , dann Cadenz.

Abb. 178: Nummer 1 und 2 aus der I. Serie der „Alten Weana Tanz“ für Quartett. Anton Ernst gibt in dieser Bearbeitung der Harmonika die führende Stimme. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 18.026. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 44)

Nach dem Zweiten Weltkrieg brachte das sich ständig erweiternde Repertoire in Unterhaltungs- und Tanzmusik mit sich, dass die Wiener Harmonika aus spieltechnischen Gründen durch das vielbässige „Pianoakkordeon“⁸⁴ ersetzt wurde. Manche Wiener Musiker ließen für die Interpretation der traditionellen Wiener Musik in ihr Instrument den „Stimmstock“ der Schrammelharmonika einbauen, um so deren spezifische Klangfarbe verfügbar zu haben.⁸⁵

In der Geschichte der Wiener Musik nahm die **Harfe** als Begleitinstrument für den Liedgesang und als Soloinstrument für die Interpretation volkstümlicher Musikstücke einen hohen Stellenwert ein.⁸⁶ Eine zeitgenössische Schilderung beglaubigt ihre Bedeutung für das musikalische Leben in Wien. Den folgenden Ausschnitt aus einem Bericht über „Wien und die Wiener“ schrieb der Salzburger Mundartdichter Sylvester Wagner (1807–1865), der aufgrund seines Studiums der Astronomie an der Wiener Universität einige Jahre bei deren Sternwarte angestellt war und so auch das Volksleben in Wien kennen lernte:

84 Walter Maurer: *Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*, Wien 1983, Kap. Das chromatische Akkordeon, S. 160–189.

85 Andreas Teufel: *Die Schrammelharmonika*, Graz 2006, S. 5.

86 Gertraud Pressler: *Harfenisten, Stegreifdichter und Improvisatoren*. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): *Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1)*, Wien 2006, S. 58–102.

Im Wiener Volksleben spielen die Harfenisten eine sehr bedeutende Rolle, und ihrer Beliebtheit mag es zuzuschreiben sein, daß sich ihre Zahl vermehrt, wie der Sand am Meere. Dem gemeinen Mann ist der Harfenist Ersatz für Oper, Tragödie, Lustspiel und Posse; bei dem Harfenisten findet er Unterhaltung, Zerstreung, Rührung, Belehrung, letztere nicht immer in der edleren Bedeutung des Wortes.⁸⁷

Die Fülle des hier geschilderten musikalischen und theatralischen Angebots konnte sicherlich nicht von einem Harfenisten allein dargeboten werden. Der Berufsname „Harfenist“ wurde in den Jahrzehnten um 1800 auch als Oberbegriff für alle nicht professionell geschulten, aber musisch wirkenden Männer und Frauen aus den niederen Schichten der Wiener Bevölkerung verwendet, die einzeln oder als Gruppe öffentlich auftraten. Ob Sänger oder Instrumentalist, man gehörte zur Gilde der „Harfenisten“. Ihre soziale Stellung war nicht immer die beste. Sie bedurften manchmal der lenkenden Hilfe etablierter Bürger, wie dies am Beispiel des Martin Bredl, Wirt „Zum rothen Apfel“, gezeigt werden kann. Der folgende Bericht aus dem „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 27. Mai 1885 öffnet den Blick auf ein Teilgebiet des Musiklebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts:

Der Harfenisten-Vater.

Eine der bekanntesten und charakteristischsten Figuren unter den Wiener Gasthaus-Besitzern war der Wirth „zum rothen Apfel“ in der Auerspergstraße, Martin Bredl.[...] Er hat aus dem gemüthlichen Wirthshause ein Soiréehaus geschaffen⁸⁸ und bei ihm haben fast alle die bekannten Wiener Volkssänger gesungen und gespielt, als sie noch „klein“ gewesen. Beim Apfelwirth hat eine große Anzahl Sänger ihre ersten Triumphe am Brettel⁸⁹ gefeiert und viele verdanken dem „Harfenisten-Vater“ – wie Bredl allgemein genannt wurde – ihre spätere Popularität.⁹⁰

Die zahlreichen Sänger und Sängerinnen und die Musikanten waren dem kritischen Bürgertum nicht immer eine musikalische Freude. Der angesehene Musikkritiker Ignaz Lewinsky veröffentlichte 1842 im Fachblatt „Allgemeine Wiener Musik-Zeitung“ eine größere Abhandlung über „Wiens Musikleben und Treiben“. In detailliert beschriebenen Absätzen informiert er die Leser über die Kirchenmusik, die Konzertmusik und Theatermusik, dann folgt die Beschreibung der „Orchester-Soiréen“, wobei der „3/4-Takt immer die Hauptsache bleibt“, und dann die verschiedenen musikalischen Darbietungen bei den „Gasthausmusiken“. Zuletzt schildert Lewinsky aus der Sicht seines Bildungsgrades die „unterste Stufe der Gastmusiken“:

Die Harfenisten. Wer Zoten und Witz, Geschrei und Declamation, Gebrüll und Gesang, Disharmonie und Musik, Unsinn und Moral, für gleichbedeutend hält, mag sich dort recht wohl unterhalten, und sollte sich auch wirklich der eine oder der andere dieser sogenannten Volkssänger über das Niveau seiner Collegen erheben, so ist er doch noch immer zu unbedeutend, als daß er dem gebildeten Zuhörer nicht auf die Dauer Langeweile erregen möchte.⁹¹

Auch die Betrachtungen des wortgewaltigen Chronisten Friedrich Schögl über die „Harfenisten“ sind ohne soziales Gewissen und mit distanzierter und ironisierender Grundhaltung geschrieben. Dennoch wird daraus etwas von der erlebten Wirklichkeit erfahrbar:

87 Sylvester Wagner: Die Harfenisten. In: Adalbert Stifter (Hg.): Wien und die Wiener, Pest 1844, S. 165.

88 Soirée = musikalische Abendveranstaltung.

89 Brettel = Bühne.

90 Illustriertes Wiener Extrablatt, 27. Mai 1885, S. 4.

91 Ignaz Lewinsky: Wiens Musikleben und Treiben. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 2. Jg., Nr. 58, Wien, 14. Mai 1842, S. 237.

Eine Legion von „Harfenisten“ (so nannte man damals jeden „Volkssänger“) trieb sich noch in den Zwanziger und Dreißiger Jahren in den Häusern herum. Wahrhaft Grauen oder Mitleid erregende Gestalten von dunkelster, oft auch glorioser Vergangenheit, schlichen sie zerlumpt und zerrissen, mit einer invaliden Harfe armirt, in die Hofräume der bevölkerten Wohnräume. [...] Dieser billigste „musikalische Genuss“ der unteren und untersten Stände fand stets ein überaus hörbegieriges und auch dankbares Publikum. [...] Aus diesen zerstreuten „Banden“ sonderten sich allmählich die vermeintlich talentvolleren oder doch unternehmenderen Köpfe ab und bildeten „purifizierte“ Firmen. [...] Uebrigens kannten (bis auf ein paar sporadische Guitarristen) fast Alle kein anderes Instrument zur Begleitung ihrer Liedervorträge als die Harfe, und der, der sie spielte, war sicher ein alter, meist blinder Mann.⁹²

Ein frühes Zeugnis eines blinden Harfenisten liefert der Literat Ignaz Franz Castelli (1781–1862) in seinen „Memoiren meines Lebens“. Castelli stellt den Harfenisten als einen anerkannten Musiker und Sänger dar und schafft damit ein Gegenbild zu den abwertenden Beiträgen von Lewinsky und Schlögl:

1807: Der beste und beliebteste [Bänkelsänger] war der unter dem Namen der „blinde Poldl“ [Leopold Burger, 1771–1833] bekannte. Es war ein großer Mann, mit einer ausgiebigen Stimme und wirksamem Vortrage begabt. Er saß mit seiner Harfe, welche er gar nicht schlecht spielte, auf einem erhöhten Gerüste und sang alles allein, anfangs ernsthafte Lieder, dann komische; an Zoten fehlte es eben auch nicht. Es gab viele junge Schriftsteller, welche ihm die Lieder verfassten. [...] Ich gestehe aufrichtig, dass auch ich einige Lieder für ihn verfaßte, und wenn ein solches gesungen wurde, so brachte mir der Wirt, der Vater meiner Geliebten, immer eine Extraspeise als Honorar.⁹³



Abb. 179: Blinder Harfenist. Detail aus einer Gouache von Georg Emanuel Opitz: „Altwiener Kellerwirtshaus“, 1803. In: Katalog zur Ausstellung „Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit“ im Wien Museum, Wien 2007, S. 213 und 246.

Ein blinder Wiener Harfenist steht auch im Mittelpunkt einer seltenen Bilddokumentation. Der Lyriker und Schriftsteller Johann Nepomuk Vogl (1802–1866) veröffentlichte 1848 im „Oesterreichischen Volkskalender“ eine Abhandlung über den damals bedeutendsten Klarinettenisten und Interpreten der „Weana Tanz“, Franz Gruber (1805–1870). In dessen Quartett spielte sein blind gewordener Vater die Harfe. Die naive zeichnerische Darstellung dieses Quartetts im Volkskalender macht deutlich, in welcher Sitzordnung musiziert wurde: zwei Pfeifen rauchende Geiger, der leicht vorgeneigte Harfenist in der Mitte und links außen der „Gruber Franzl“. Auf dem Tisch steht ein mit Wein oder Bier gefüllter Glaskrug und vor der Harfe liegen auf der Tischplatte zeichnerisch angedeutet zwei Klarinetten. Dies wiederum zeigt an, dass Franz Gruber entweder mehrere Klarinetten in unterschiedlichen Stimmungen verwendete oder dass einer der Geiger mit Gruber die Klarinette im Duo blies:

92 Friedrich Schlögl: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Vierte Auflage, Wien 1875, S. 158 f.

93 I. F. Castelli: Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes. Erlebtes und Erstrebtes, hg. v. Josef Bindtner, I. Band, München 1913, S. 136 f.

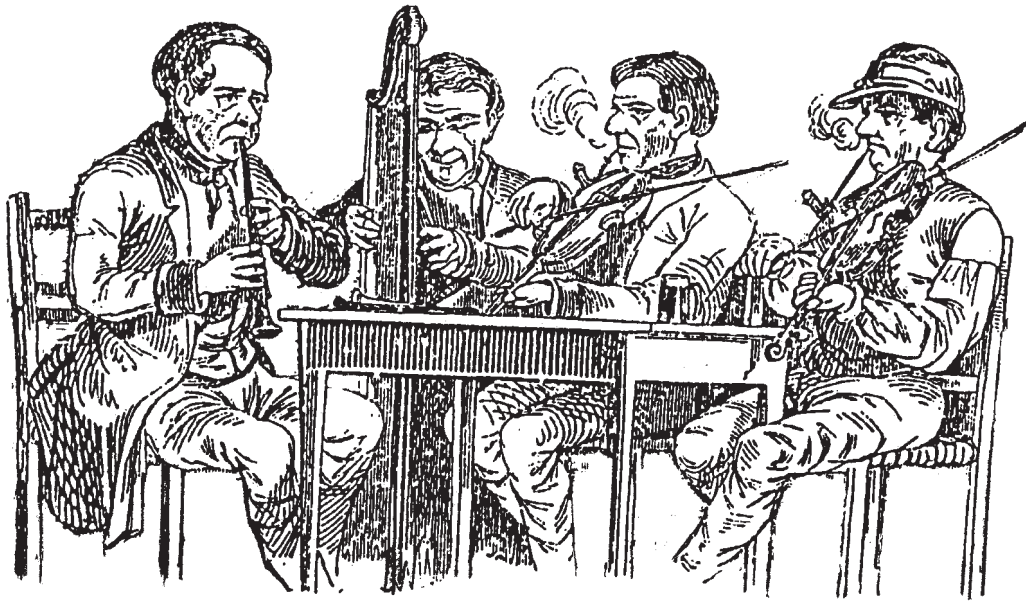


Abb. 180: Johann Nepomuk Vogl:

„Wer sie so erblickt die beiden Geiger, behaglich ihre Pfeife schmauchend,
den alten blinden Harfner, der ruhig in sich gekehrt seine Aufgabe spielt
und endlich Gruber, der mit dem possirlichen Eifer die Clarinette bläst,
wird ihnen eine Originalität nicht absprechen,
die außer ihnen nur Ungarns Zigeuner aufweisen.“

Oesterreichischer Volkskalender für das Schaltjahr 1848, Wien 1848, S. 180.

Das von den Harfenisten benützte Instrument ist nach detaillierter Betrachtung der verfügbaren Abbildungen eine pedallose diatonische Rahmenharfe. Sie entsprach jener Ausführung, wie sie auch im Mostviertel und im Tullnerfeld in Niederösterreich bis in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg von einigen Landmusikanten benützt wurde⁹⁴ und wie sie ganz allgemein in Ostösterreich in Stadt und Dorf bekannt war. Eine dieser Formen hat der bedeutende Maler der Wiener Lokalszene Josef Anton Engelhart (1864–1941) mit dem Portrait des einstmals geschätzten Harfenisten Josef Baumann festgehalten (siehe Abb. 181).

Nach seinem Tod im Jahr 1905 wurde Josef Baumann in einem Nachruf beispielhaft als Abbild eines Musikanten im „Alten Wien“ beschrieben:⁹⁵

Viele werden sich des kleinen buckligen Alten mit den melancholisch blickenden Augen erinnern, der in den Höfen der Alservorstadt auf der Harfe aufspielte. Das königliche Instrument trug er am Bande über die Schulter gehängt und so schleppte er sich mühselig und redlich durch die weit ausgedehnten Höfe des Bezirkes. Kenner behaupten, dass er der Harfe mitunter ergreifende Töne entlockt habe, wie er überhaupt ein tüchtiger Musiker gewesen ist, denn in seinen jungen Jahren war er Schüler des Konservatoriums. Freilich, seinen Freiplatz an dieser Anstalt verlor er, weil man ihn einmal in einem Wirtshaus beim Extemporieren und Absammeln erwischte. Allein wovon hätte der junge Mensch denn sonst

94 Leopold Bergolth: Franz Grasl – Der letzte Harfenist des Tullnerfeldes. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 32/33, Wien 1984, S. 117–119; siehe auch die Musikinstrumente in Anton Distelbergers „Mostviertler Bauernmuseum“ in Gigerreith bei Amstetten. Vgl. Gudrun Lang: Die pedallose Harfe und ihr Gebrauch in Ostösterreich. Diplomarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2000; vgl. Bildnis eines Mostviertler Harfenisten, in: Karl Piaty: Meine Welt im Guckkasten, hg. v. Richard Pils, Weitra, o. J., S. 79.

95 Sigmund Weilheim: Wiener Wandelbilder, hg. v. Heinrich Glücksmann und Lola Lorme, Wien – Leipzig 1912, S. 101–103.



Abb. 181: Detail zum Ölgemälde
„Der Harfenist Baumann“
von Josef Anton Engelhart, 1904.⁹⁷

leben sollen? [...] Jung starben ihm seine Eltern weg und so stand er da, auf die Hilfe fremder Leute angewiesen. Als sie ihm dann seinen Freiplatz wegnahmen, fühlte er sich nicht wenig unglücklich, aber der Musiker Joseffy, der im Quartett beim Gruber-Franz (dem berühmten „picksüßen Hölzl“) spielte, nahm sich seiner an und erteilte ihm musikalischen Unterricht. Allein in den Sternen stand es nicht geschrieben, dass Baumann ein großer Musiker werden sollte. Er wurde Haus- und Hof-Harfenist, der das wenige, was er zu seinem Lebensunterhalt brauchte, in seinem Bezirk verdiente und damit zufrieden war. [...] Nun ist er gestorben, der letzte Wiener Harfenist, der Zeit seines Lebens zu den Mühseligen und Beladenen gehörte. [...] Wie eine Erlösung mochte es Josef Baumann empfunden haben, als er aus einer Welt abberufen wurde, die sich seiner geliebten Harfe gegenüber so ablehnend verhielt, dass sie ihm die großen Höfe wegnahm, und schnöde sezessionistische Häuser darauf baute, in die er mit seinem teuren Instrument nicht eindringen konnte.⁹⁶

Das abgebildete Instrument von Josef Baumann stellt eine einfache Ausführung einer hölzernen diatonischen und pedallosen Rahmenharfe dar, mit einem mehrfach gefügten Resonanzkasten, mit ausgeschnittenen Resonanzlöchern und der in der Mitte geleimten Aufhängeleiste für die Saiten (Saitenhalter). Die unverzierte Stange oder Säule verbindet Korpus und den als Bogen geformten Hals mit seinen Metallwirbeln für das Saitenstimmen. Vor allem der sich nach unten ausbreitende Resonanzkasten hat diesen Harfen-Typus, trotz seiner einfachen Konstruktion, zu

einem klanglich bemerkenswerten Instrument gemacht. Seine wesentlichen Bauelemente sind schon sehr früh auf Bilddokumenten aus dem ganzen mitteleuropäischen Raum nachweisbar:

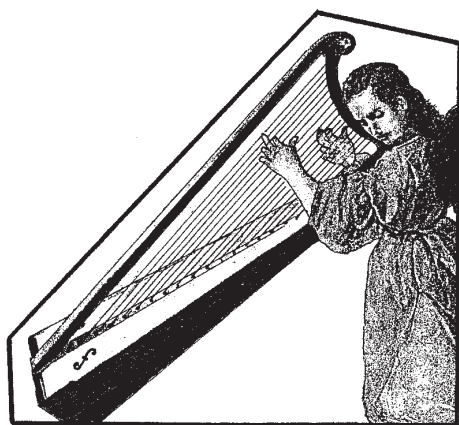


Abb. 182: Die Harfe spielender Engel.
Detail aus dem Gemälde „Anbetung der Hirten“ von Francisco de Zurbaran (1598–1664). Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, Frankreich. Die dargestellte Harfe aus der Mitte des 17. Jahrhunderts entspricht in fast allen Details der in Wien auf Bilddokumenten des 19. Jahrhunderts gemalten, gezeichneten oder gestochenen pedallosen und diatonischen Rahmenharfe. Der einzige sichtbare Unterschied besteht in den Schall- oder Resonanzlöchern: Die Harfen in Wien haben an unterschiedlichen Punkten der Resonanzdecke verschieden große Schalllöcher; die Harfe des Malers Francisco de Zurbaran zeigt Schalllöcher in F-Form, wie bei Streichinstrumenten.

⁹⁶ Zur Geschichte der Harfenisten in Wien siehe: Hans Pemmer: Wiener Harfenisten. In: Wiener Geschichtsblätter, 11, Nr. 3, Wien 1956, S. 49–60; Gertraud Schaller-Pressler: Harfenisten, Stegreifdichter und Improvisatoren. Die Alleinunterhalter des einfachen Volkes. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien Musikgeschichte. Teil 1: Volksmusik und Wienerlied, Wien 2006, S. 58–102.

⁹⁷ Josef Engelhart: Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943, S. 96a; vgl. das Gemälde „Der Alte Pauli“ von Johann Larwin. In: Kunsthistorisches Museum Wien. Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 1005 und „Diatonische Harfe“, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, SAM 540.

In diversen biographischen Notizen und Nachrufen wurde am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts der Ehrentitel „letzter Harfenist“ verschiedenen Musikern verliehen. Es muss wohl die ungenügende Kenntnis der Berichterstatter über die tatsächliche Lage des volkstümlichen Musizierens in Wien gewesen sein, dass immer wieder ein Harfenist als Letzter seiner Gilde verabschiedet wurde, so auch der 1905 verstorbene Josef Baumann. Aber schon 1887 wird als „letzte Wiener Harfenistin“ die achtzig Jahre alte blinde Magdalena Hegenauer genannt:



Die ersten Lieder, die Fürst sang,⁹⁸ begleitete sie mit ihrer Harfe, den alten Kampf⁹⁹ hat sie oft accompagnirt und auch bei Moser¹⁰⁰ war sie lange Jahre Harfenspielerin. Als Moser das Clavier auf die Pablatsche¹⁰¹ brachte, da war es mit dem Verdienste der alten Hegenauer aus und sie wurde eine Bettelmusikantin.¹⁰²

Abb. 183: Die blinde Harfenistin Magdalena Hegenauer. Illustriertes Wiener Extrablatt, 13. Februar 1887, S. 7.

Auch der legendäre Paul Oprawil (1817–1900), beschrieben als „der alte Paul vom süßen Löchl“,¹⁰³ wurde in einigen Schriften als „letzter seßhafter“ Harfenist bezeichnet.¹⁰⁴ Julius Löwy, der Herausgeber des „Illustrierten Wiener Extrablattes“, widmete am 6. März 1888 diesem Harfenisten anlässlich seines Jubiläums „50 Jahre Harfenist im uralten Wiener Methkeller“ einen ausführlichen Artikel, darin heißt es u. a.:

Zu aller Zeit war ein Harfenist in dem alten Methkeller seßhaft, welcher die Gäste, unter denen schließlich das weibliche Geschlecht überwog, erheiterte. Wir kennen die sehr tüchtigen Harfenspieler Sebastian Frauenhofer, Alexander Schwarz und Joseph Messner als die Harfenisten, die zu Anfang des Jahrhunderts unten gespielt.

Am 6. März 1838 kam der „alte Pauli“ hinab und sitzt heute noch unten und singt und spielt und ist im Laufe des halben Jahrhunderts eine der bekanntesten Figuren Wiens geworden.¹⁰⁵

98 Johann Fürst (1825–1882), erfolgreicher Volkssänger und Theaterdirektor.

99 Karl Kampf (1817–1886), Volkssänger und Vortragskünstler.

100 Johann Baptist Moser (1799–1863), Sänger, Dichter und Schauspieler. Statt der Harfe führte er als Begleitinstrument das Klavier ein. Er schuf Lieder und Szenen in Anlehnung an den Stil des Wiener Volkstheaters.

101 Pablatsche = eine schnell zu errichtende Bühne aus zwei Fässern und darüber gelegten Brettern.

102 Illustriertes Wiener Extrablatt, 13. Februar 1887, S. 7.

103 „Zum süßen Löchel“, ehemaliger Metkeller in der Ertlgasse bzw. Rotenturmstraße, Wien I.

104 Ernst Weizmann: Als noch in Wien die Harfen klangen. In: Arbeiter-Zeitung, Wien, 24. April 1960, S. 11; Hans Hauenstein: Chronik des Wienerliedes, Klosterneuburg – Wien 1976, S. 46 f. Man unterschied bei den Harfenspielern zwischen den betelnden und umherziehenden Musikanten und jenen, die mehrere Jahre kontinuierlich in einem Weinkeller oder in einer Gaststätte zur Unterhaltung sangen und musizierten und deshalb als „sesshaft“ bezeichnet wurden.

105 Julius Löwy: Der alte Pauli. Die Geschichte vom letzten Wiener Harfenisten. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. März 1888, S. 4.

Illustriertes Wiener Extrablatt.
 Herausgeber: Edgar Spiegel.
 Nr. 65. Wien, Montag, 5. März 1888. 17. Jahrgang.

Preis: 10 Kreuzer.
Verkauf: in allen Buchhandlungen und Musikgeschäften.
Abonnement: 10 Kreuzer pro Monat, 30 Kreuzer pro Quartal, 100 Kreuzer pro Jahr.

Redaktion: in der Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablatts“, Wien, am Hofe, Nr. 10.

Druck: in der Druckerei des „Illustrierten Wiener Extrablatts“, Wien, am Hofe, Nr. 10.

Abb. 184: Der „alte Paul vom süßen Löchl“.
 Illustriertes Wiener Extrablatt, 5. März 1888, Titelseite.
 Die abgebildete Harfe ist kein diatonisches, pedalloses Instrument. Der Sockel mit den vorderständigen Füßen und die Doppelreihe der Saitenwirbel weisen auf eine Pedalarharfe hin. Es ist anzunehmen, dass sich der „alte Pauli“ im Laufe seines jahrzehntelangen Musizierens eine Pedalarharfe kaufen konnte, um damit auch jene Musikkultur spielen zu können, die von einem Unterhaltungsmusiker im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von den Gästen des Hauses verlangt wurde.

Der alte Paul vom „süßen Löchl“.



Eduard Kremser, der Sammler und Herausgeber der „Wiener Lieder und Tänze“, teilt im zweiten Band seines Sammelwerkes einen Tanz aus dem Spielgut des Paul Oprawil mit. Es ist ein seltenes Beispiel eines Tanzes aus dem Kreis der Harfenisten. Allerdings hat Kremser einen Spielsatz für Klavier und nicht für Harfe veröffentlicht. Deutlich wird dies bei den Begleitakkorden, die in dieser Art nicht der Spielpraxis auf der Harfe entsprechen.¹⁰⁶

Alter Tanz,
 gespielt vom alten Harfenisten Pauli im „süßen Löchl“.

Mäßig.

Abb. 185: „Alter Tanz“, gespielt vom alten Harfenisten Pauli im „süßen Löchl“.
 In: Eduard Kremser, Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 213.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 66)

106 Gudrun Lang: Die pedallose Harfe und ihr Gebrauch in Ostösterreich, Wien 2000, S. 18.

Zwischen 1899 und 1914 entstanden Produktionen von Wiener Liedern und Tänzen auf Schallplatten, dargeboten von verschiedenen Ensembles, die damals zur Elite der Wiener Musik zählten, wie das „Butschetty-Quartett“, das „Original Lanner-Quartett“, das „Grinzinger-Terzett“, das „Waldschneppen-Terzett“, das „Lenz-Quartett“, „D’ Ottakringer“ und viele andere.¹⁰⁷ Die dabei verwendeten Musikinstrumente fügten sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem spezifischen Klangbild, das mit Violinen, Harmonika und Kontragarre durch „Schrammel-Quartette“ oder „Schrammel-Terzette“ zum Kennzeichen der Wiener musikalischen „Folklore“ wurde. Diese bis heute gültige instrumentale Norm wurde von einzelnen Gruppen durchbrochen, die „Wiener Tänze“ mit anderen Instrumenten darboten. So auch das „Original Wiener-Trio“, das mit Violine, Harmonika und Harfe 1912 einige Tonträger produzierte. Diese Aufnahmen sind die letzten verfügbaren Dokumente für den Nachweis der Harfe als Begleitinstrument beim Spiel der „Weana Tanz“.

Die Transkription eines Tanzes dieses Ensembles, genannt „Wienerwald-Ländler I“, vermittelt eine Aufführungspraxis, in der die Harmonika die führende Stimme spielt, die Violine mit der Überschlagesstimme die Melodie der Harmonika parallel mitvollzieht, und die Harfe dazu mit einer walzerischen Begleitung den harmonisch-rhythmischen Grund liefert. Stilistisch ist diese Komposition eine Folge von Wiener Ländlern, mit eigenartigen Themen und mit der formalen Bindung an die harmonisch begründete Dreiteiligkeit durch Quinttransposition. Der akkordisch rauschende Einleitungstakt und die zur Form gehörende „Cadenz“ gehören zum ganzheitlichen Klangbild eines ländlerischen „Wiener Tanzes“ (siehe Abb. 186).

Auch dieses Beispiel zeigt, dass das Satzbild der „Wiener Tänze“ grundlegend durch zwei parallel geführte Melodiestimmen sowie durch Bass und Begleitung bestimmt wird. Es ist also auch mit zwei verschiedenen Melodieinstrumenten möglich, die Tänze mit ihrer stilistisch und konstitutiv zugehörigen Zweistimmigkeit zu interpretieren.

Die Harfe und ihre Protagonisten hatten um 1800 bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts einen derart hohen Stellenwert im Musikleben Wiens, dass man sich nicht scheute, das Instrument und die damit verbundenen musikalischen Typen aus dem Wiener Volksleben in idealisierter Form auf die Bühne zu heben. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bis in den „Vormärz“ der nachfolgenden Jahrzehnte wurden auf den Wiener Bühnen äußerst erfolgreich literarisch-musikalische Parodien und Travestien aufgeführt.¹⁰⁸ Beispiele sind die Verwandlung des berühmtesten Sängers der griechischen Mythologie, Orpheus, in den „Erzharfenisten Orpherl, der aufm Spittelberg bei der goldenen Kisten spielt“ in Karl Meisls Travestie „Orpheus und Euridice“ des Jahres 1813 oder der Harfenist „Nachtigall“ in Ferdinand Raimunds Zauberspiel „Die gefesselte Phantasie“ (1828), weiters die Parodie „Der Harfenist und die Violinspielerin“ des Jahres 1831, ebenfalls von Karl Meisl,¹⁰⁹ und Johann Nestroys Posse „Die Papiere des Teufels“ (1842) mit dem Harfenisten Grill.¹¹⁰

107 Ernst Weber: Historische Tondokumente aus Wien. In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1993. Dokumentation, Wien 1994, S. 249 f.

108 J. W. Nagl und Jakob Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte 2, Wien 1914, Kapitel „Parodie und Travestie“, S. 507–523.

109 J. W. Nagl und Jakob Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte 2, Wien 1914, S. 512 f.

110 Rudolf Holzer: Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger, Wien 1943, S. 10 f.

Abb. 186: „Wienerwald-Ländler I.“
 Gespielt vom „Original Wiener-Trio“ 1912 auf Schallplatte Zonophone 528153,
 transkribiert von Walter Deutsch.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: Violine (Violin), Harmonika (Harmonica), and Harfe (Harp). The Violine staff begins with a circled '1' and a tempo marking of $\text{♩} = 58$. The Harmonika and Harfe staves are marked with 'ritard.' and 'al tempo'. The first system concludes with a first ending (marked '1.' and a repeat sign) and a second ending (marked '2.'). The second system continues the piece and includes a section labeled 'Cadenz'.

Handwritten musical score for harp, system 1. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The text "n.s.f. formal" is written above the first staff, with "nicht mit" and "und mit" written below it, and "Gedanken" written below the second staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for harp, system 2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for harp, system 3. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for harp, system 4. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for harp, system 5. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The text "n.s.f. formal" is written above the first staff, with "nicht mit" and "und mit" written below it, and "Gedanken" written below the second staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for harp, system 6. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment. The system ends with a double bar line.

Eine Sonderstellung innerhalb der instrumentalen Ensembles nahm das **Posthorn** ein, das aus der funktionellen Welt des Postwesens in die Darbietungsformen der Unterhaltungsmusik übernommen wurde. Ein frühes Beispiel dieser Art ist ein Bericht in „Bäuerles Theaterzeitung“ vom November 1833. Nach einem Lustspiel im Theater in der Leopoldstadt traten so genannte „Steirische Alpensänger“ mit Johann Debiasy, dem Vater des herausragenden Tanzgeigers Anton Debiasy, auf:

Das anziehendste Instrumental-Musikstück war ein Potpourri für Cithar, Piano-Posthorn, Violine und Gitarre, vorgetragen von den Herren Söllner, Schrott, Debiasy und Heilmann. Die glückliche Auswahl und Verbindung der Bruchstücke sowie die gerundete Ausführung derselben erhielten verdienten rauschenden Applaus. Eine besonders schöne Wirkung machte das Alternieren der einschmeichelnden süß-tönenden Cithar mit dem zarten Piano-Posthorn, dessen Ton bald in sanfter Steigerung anschwillt, bald im Decrescendo sich verliert, und sich nur wie gedämpftes Echo in der Ferne hören läßt.¹¹¹

Es ist ein zwei- bis dreiwindiges Blechblasinstrument in Kreisform, das sowohl als Naturhorn wie auch als Horn mit bis zu drei Ventilen zur Verfügung stand. Damit spielten die Quartette und Quintette nicht nur effektvolle Stücke aus der Jagdmusik-Literatur, sondern auch „Wiener Tänze“. Das Posthorn übernahm die Hauptstimme, die Violine fügte die zur vorgegebenen Zweistimmigkeit fehlende Stimme hinzu. Die nachfolgend vorgelegten ersten zwei Nummern aus einem Tanz von Josef Winhart (1820–?), in der Handschrift eines anonymen Musikers (1887), belegen die Art, wie das Posthorn als Soloinstrument gemäß den damals gültigen aufführungspraktischen Regeln in einem mehrstimmigen Satz die führende Stimme übernimmt:

Chak imhm schon Länge Posthorn in G:
Müßig

Müßig

D. Capa

111 Bäuerles Wiener allgemeine Theaterzeitung, Bd. XXVI, Wien 1833, S. 963.

Sänge Gut ihm schon Violino 1^o Posthorn

Handwritten musical score for Violino 1 and Posthorn. The score consists of six staves. The first staff is for Violino 1, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The second staff is for the Posthorn, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The third staff is for the Violino 1, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The fourth staff is for the Posthorn, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The fifth staff is for the Violino 1, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The sixth staff is for the Posthorn, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Flut ihm schon, Sänge Violino II^o

Handwritten musical score for Violino II and Flute. The score consists of four staves. The first staff is for Violino II, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The second staff is for the Flute, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The third staff is for Violino II, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The fourth staff is for the Flute, marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Hat ihm schon, Tänze Basso *1887*

Abb. 187a: Josef Winhart: „Hat ihm schon“, Tänze.
 Stimmen für Posthorn, Violino obligat, Violino II und Basso, geschrieben am 9. 12. 1887.
 Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 156/1,7.

Das Particell der ersten acht Takte von Nummer 1 dieser Tanzfolge – mit der nach Es transponierten Hornstimme – zeigt deutlich den melodischen Weg des „Violino obligat“, von der begleitenden Unterstimme übergehend in den „Überschlag“. Es ist der Charakter der Hauptstimme, der diesen Wechsel der Lage der begleitenden Stimme bedingt, so wie dies auch in vielen anderen „Wiener Tänzen“ als satztechnische Eigenheit vollzogen wird.

Die Bezeichnungen „Violino obligat“ und „Violino II“ für gewisse satztechnische Funktionen sind Entlehnungen aus der Instrumentation für Salonorchester, wobei „Violino obligat“ die melodisch zweite Stimme zum „Violino primo“ spielt, während dem „Violino II“ ausschließlich akkordische Begleitfunktion zugeteilt ist (siehe Abb. 187b).



Abb. 187b: Particell von Nummer 1 der Tänze „Hat ihm schon“.
Erstellt aus dem Stimmenmaterial der Handschrift Reihe D 156/1,
Niederösterreichisches Volksliedarchiv.

Posthorn-Duos wurden vor allem für die Wiedergabe von alpenländischen und Wiener Liedweisen eingesetzt. So hatte 1885 das „Wiener Spezialitäten Quintett – Gebrüder Dietrich,¹¹² Weisshappel und Juhl“ im „Schematismus der Wiener Musik-Capellen“ ein Inserat aufgegeben und sich mit folgender Besetzung für „Concerte, Bälle, Hochzeiten und Jodler-Feste unter annehmbaren Bedingungen“ empfohlen. Die Möglichkeiten mit verschiedenen Instrumenten im Duo zu spielen, zählten zum Kennzeichen auch dieses Ensembles:

2 Violinen, 2 Piccolo, 2 Posthörner, Accordeon, Gitarre und Schlagwerk.¹¹³

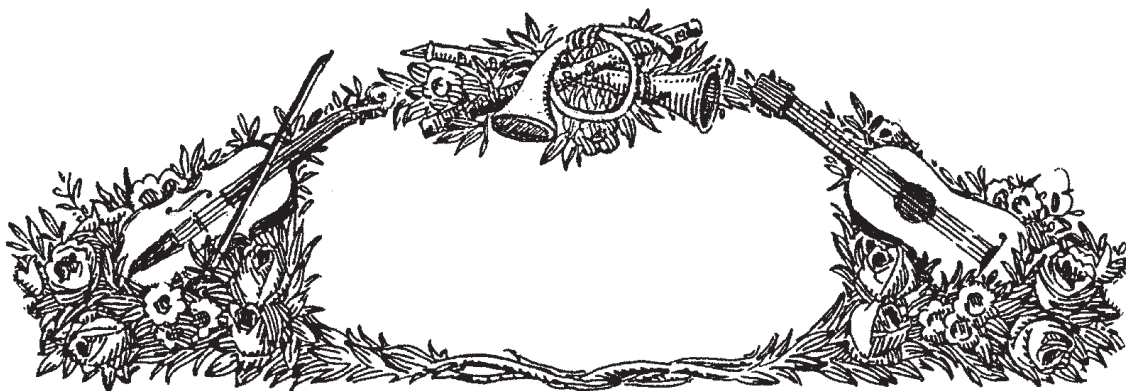


Abb. 188: Das Posthorn als Instrument für „Wiener Tänze“.
Das dekorative Rankenwerk am Titelblatt der Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“
von Franz Angerer 1923, mit den Musikinstrumenten Posthorn, Querflöte, Klarinette, Violine und Gitarre.

112 Die späteren „Dietrich-Schrammeln“ der Jahre um 1930 geben an, dass einer ihrer Vorfahren, nämlich Ignaz Dietrich, in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Quartett gründete und als erster die Wiener Harmonika in sein Quartett einfügte! Siehe: Illustrierte Kronenzeitung, 27. Juli 1938, S. 7.

113 Rudolf Kritsch: Schematismus der Wiener Musik-Capellen und Kunstkräfte zur Mitwirkung für Concerte und Vereine, Wien 1885, o. S.

Selten werden in der Literatur die Namen der Posthornbläser genannt. Nur der Klarinetttist des Quartetts der Brüder Schrammel, Georg Dänzer wird mehrmals in Rezensionen und Berichten erwähnt. Als Klarinetttist auch Posthorn zu blasen, erfordert die Fähigkeit, die „Ambaschur“¹¹⁴, das heißt die Anblastetechnik des jeweilig anderen Instruments zu beherrschen, auch wenn Klarinette und Horn einander spieltechnisch ausschließen. In dieser Hinsicht muss Georg Dänzer wohl ein Ausnahmekünstler gewesen sein.

Wien 1883

Den Anfang der musikalischen Vorträge machte das Quartett Dänzer und Strohmayr. Selten noch mag der Erstere seinem „picksüßen Hölzel“ und seinem „Posthörndl“ sanftere und zartere Töne entlockt haben. In der Behandlung beider Instrumente ist Herr Dänzer ein längst anerkannter Meister. Vortrag und Ausdruck reichen weit über das Virtuosenhafte hinaus.¹¹⁵

Brünn 1889

Die beiden Brüder Schrammel sind ausgezeichnete Geiger. Dänzer ist wohl einer der besten Clarinet-tisten, ihm fällt beinahe die größte Aufgabe zu, denn in den meisten Stücken führt die Clarinette die Melodie. Dänzer ist auch ein vorzüglicher Posthornbläser; sein Posthorn-Solo mit Verhallen, Wiederanschwellen und Echo erzielte eine zündende Wirkung, wozu auch die meisterhafte, zarte und charakteristische Begleitung seiner drei Kollegen wesentlich beitrug.¹¹⁶

Auch für die Musizierform von zwei Posthörnern mit „Schrammelbegleitung“ liegt eine ansehnliche Reihe von Tonaufnahmen vor, die bis in die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg reichen.

Das **Klavier** wurde im auslaufenden 19. Jahrhundert zum Begleitinstrument der „Salon-Schrammeln“, die in unterschiedlichen Besetzungen für die „Caféhaus-Musik“ eingesetzt wurden und nach und nach ihr Repertoire vorwiegend der allgemeinen Unterhaltungsmusik anpassten.

In den Druckwerken von „Wiener Tänzen“ wurde dem Klavier ein besonders hoher Stellenwert zugemessen. Vor allem bemühten sich Eduard Kremser¹¹⁷ und Carl Michael Ziehrer¹¹⁸ mit ihren bedeutenden Publikationen diese Musikgattung mit ausgewählten Stücken bekannt zu machen. Diese waren aber nicht als Vorlagen für ein öffentliches Musizieren mit dem „piano-forte“ gedacht, sondern dienten der Dokumentation, der „Orientierung, der Belebung wertvoller Überlieferungen, um die musikalische Begabung unseres Wiener Volkes in ihrer echten Eigenart wieder erstarben zu sehen“.¹¹⁹

114 Abgeleitet vom französischen „emboucher“ = ein Blasmusikinstrument an den Mund führen/ansetzen.

115 Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. April 1883, S. 5.

116 Tagesbote aus Mähren und Schlesien, Brünn, 4. Jänner 1889, S. 8.

117 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913.

118 Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger: Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J.

119 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 3; Gertraud Schaller-Pressler: „Mit die Wienerlieder ist es ein G'frett“. Zur Entstehung der berühmten Kremser Alben. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 69–82.

Schmutzer - Tanz.

Sehr langsam.

Klavier.

Abb. 189: Ein „Schmutzer-Tanz“ im Klaviersatz von Carl Michael Ziehrer. C. M. Ziehrer und Rudolf Kronegger, Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J., S. 116.

Dieser Tanz wird in anderen Sammlungen auch Alois Strohmayr zugeschrieben und als „Abwechsler-Tanz“ bezeichnet. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 1)

Ein „Leirer-Tanz“ unter den Wiener Musikalien nimmt bei den Wiener Musikern eine Sonderstellung ein. Trotz seiner Herkunft aus der Spielpraxis des Borduinstrumentes **Drehleier** (oder „**Radleier**“) wird dieses Stück im harmonischen Wechsel von Tonika und Dominante interpretiert. Die in Terzen verlaufende Zweistimmigkeit und die hemiolische Phrasierung der Motive machen die Melodie auch mit ihrem kleinräumigen Verlauf zu einem interessanten Stück im Repertoire der wienersch gestalteten Musik.

„Leirer - Tanz“

Von „die bladen Buam“ gespielt in Lerchenfeld. (Gasthaus „bei der Säuhn“, „Blumenstöckl“ und beim „Hörndl Wirth“)
(Leier I, II und Gitarre.)

Mässiges Tempo.

Piano.

Abb. 190: „Leirer-Tanz“.

Nicht publizierter Erstdruck aus der Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablattes“, Frühjahr 1900. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, o. Nr. ¹²⁰

Diese „Leirer-Tanz“ werden zwei Musikanten zugeschrieben, die vor 1850 in Wirtshäusern in „Lerchenfeld“¹²¹ aufspielten und als die „bladen Buam“ bezeichnet wurden. Die Erstaufzeichnung dieses Stückes findet sich im Potpourri „Der unzusammenhängende Zusammenhang“, Opus 25, das Johann Strauß Vater 1829 in Druck gegeben hat. Er zitiert in diesem Werk mehrere damals populäre Liedweisen, Tänze und Konzertstücke, die er mit eigenen Zwischenspielen und Tanzstücken verbindet.¹²²

¹²⁰ Siehe auch: Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 231.

¹²¹ Lerchenfeld = ehemalige Vorstadt, heute Teil des 7. und 8. Wiener Gemeindebezirkes.

¹²² Max Schönherr und Karl Reinöhr: Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis, Wien 1954. S. 42: „Mit Melodien von Auber, Bellini, Weber wechseln eigene Werke und Produktionen eines Zitherspielers, eines Kunstpfeifers, eines Bauchredners [...]“

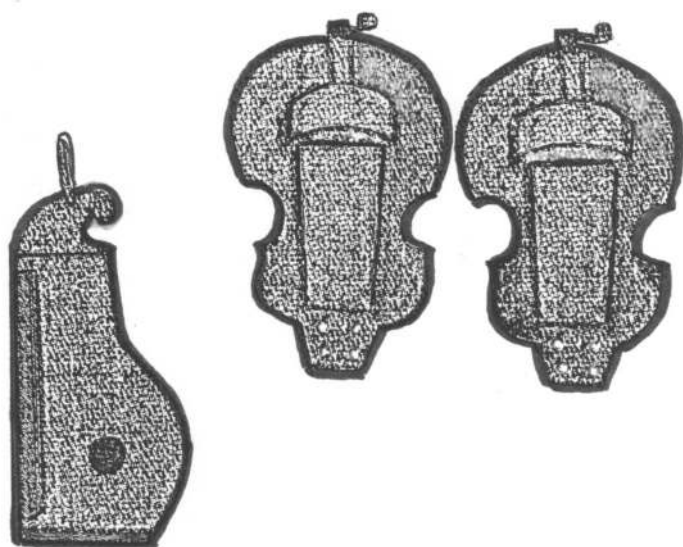


Abb. 191: Die Konturen der Musikinstrumente an der hinteren Wand des dunklen Gewölbes auf dem Gemälde „In der Schenke, 1847“ von Johann Michael Neder. Wien Museum, Inv. Nr. 46.906.

Im malerischen Werk des Johann Michael Neder (1807–1882) findet sich ein Gemälde aus dem Jahr 1828, das einen Bierkeller darstellt, wo die rauchenden und trinkenden Gäste von zwei Drehleierspielern unterhalten werden.¹²³ Zwanzig Jahre später malt Johann Michael Neder erneut eine Szene in einem gewölbten Raum eines Wirtshauses oder Bierkellers: Viele Gäste sitzen und stehen, trinken, rauchen, singen und diskutieren – und dazwischen zwei Geiger. Aber am Wandbogen des hinteren Gewölbes hängen zwei Drehleiern und eine Zither. Sind dies die Instrumente der „bladen Buam“, die innerhalb der verflossenen zwanzig Jahre aufgehört haben zu musizieren, deren Platz die Geigen eingenommen haben, oder wird mit diesem Bild dokumentiert, dass zwei Drehleiern innerhalb der Wirtshausmusik einmal etwas Selbstverständliches waren?

Auch ohne erkennbare Details ist an dieser Reproduktion festzustellen, dass es sich bei den abgebildeten Musikinstrumenten um eine „Schlagzither“ und um zwei Drehleiern handelt. Diese gehören dem Instrumententypus mit geigenförmigem Korpus (Resonanzkasten) an.¹²⁴ Der Wirbelkasten und der auf der Decke aufgesetzte Tastenkasten (Tangentenkasten) sowie das Schutzblech für das „Streichrad“ und die Kurbel mit Kurbelknopf sind weitere sichtbare Teile dieser Instrumente.

Eine typologisch gleichartige Drehleier wurde auch bei einem „Wäschermädelball“ um 1892 durch den Sänger und Musiker Franz Deckmayer jun. eingesetzt und nach einer Fotografie vom Maler und Graphiker Franz Poledne (1873–1932) gezeichnet (siehe Abb. 192).

Franz Deckmayer jun. (1851–1897) war ein vielseitig begabter Musiker, der schon mit fünfzehn Jahren seinen Vater und die Sänger bei den Soiréen am Clavier begleitete. Deckmayer war ein gesuchter Pianist und sang sehr schön, aber auch das Jodeln [Dudeln] machte ihm nicht leicht Einer nach. Mit dem Hauscapellmeister des Baron Rothschild, Raab, spielte er durch Jahre vierhändig Clavier, wozu die Geschwister Kraus ihre vorzüglich gebrachten Jodlerduetten sangen. [...] Im April 1897 starb dieser sehr talentierte Wiener Volkssänger, der entschieden der beste Leiermann der Jetztzeit gewesen ist.¹²⁵

außerdem wurde mit Effekten nicht gespart: Glockenschläge, Schlittage-Walzer mit Schellen, Posthornsoli und nach einigen Takten „Freischütz“ und einer Intrade in C das unvermeidliche Kaiserlied.“

123 Sammlung Leopold Museum, Inv. Nr. 505.

124 Marianne Bröcker: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte, Düsseldorf 1973, Textband, S. 144 f.

125 Anonym: Franz Deckmayer, der letzte Wiener Leiermann. In: Zeitschrift „Wiener Bilder“, 21. 1 1900, S. 4. Eine Drehleier



Abb.192:

Der Leiermann Franz Deckmayer jun. in einem historisierenden Kostüm mit einer zweiseitigen Drehleier. Detail aus einer Zeichnung von Franz Poledne. In: Eduard Merkt, Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 21.

Leirer-Tanz.

Auf der Leier gespielt von der Anna Ecker, genannt „Leirernanni“ im Jahre 1840.



Abb. 193: „Leirer-Tanz“ für zwei Drehleiern aus dem Spielgut der „Leirernanni“, 1840.

Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 231.

Ein dreimal wiederholter und durchkomponierter Achttakter mit drei unterschiedlichen Schlüssen.¹²⁶

Verschiedenartige instrumentale **Besetzungen** gab es in allen Perioden des geschichtlichen Werdens der „Weana Tanz“.¹²⁷ Neben gewissen Vorlieben in der Auswahl der Instrumente hat wohl auch

aus dem Besitz des Volkssängers und Schauspielers am Fürsttheater Jakob Schön (1839-1906) verwahrt das Österreichische Museum für Volkskunde in Wien, Inv. Nr. 71.846.

126 Nach neuesten Forschungen soll diese Melodie auch in Oberösterreich und im Kanton Schwyz im Repertoire einiger Landmusikanten zu finden sein. Freundliche Mitteilung von Hermann Fritz.

127 Aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts gibt es eine Nachricht, dass „Sonntag und feyrtag ein beständiges geigen, leiren, springen und dantzen in allen würtz- und schanckhäusern nachmittag bis in die nacht“ zu hören war. Zitiert in: Gertraud Schaller-Pressler: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Elisabeth Th. Fritz – Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 41. Ernst Weber: Die instrumentalen Volksmusikensembles um

die Verfügbarkeit bestimmter Musiker immer wieder die Zusammensetzung der Instrumente verändert. Die Aufnahme der „Weana Tanz“ in das Repertoire der „Salon-Capellen“ und anderer größerer Ensembles war in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts mit der erwachenden Pflege dieser im Schwinden begriffenen „Spezialität“ der Wiener Musik verbunden. Wichtige Vermittler und Sammler von Wiener Tänzen werden als „Musikdirektoren“ beziehungsweise „Kapellmeister“ derartiger Kapellen genannt: Johann Girska und Franz Gründl. Unter den sechs Quintetten, die um 1885 registriert wurden, wird auch jenes des Alexander Katzenberger genannt, der damals mit zwei Violinen, einer Flöte, Klavier und Schlagzeug musizierte. Unter den 16 Quartetten findet sich jenes des Franz Angerer, des späteren Herausgebers der „Alt Wiener Tanzweisen“, dann jenes des jungen Schmalhofer Jakob und das Quartett des Balthasar Schütz, des Onkels der Brüder Schrammel, dessen Gruppe aus Violine, zwei Zithern und Gitarre bestand. Die späteren „Schrammelquartette“ mit zwei Violinen, Harmonika und Gitarre waren in diesen Jahren nur durch zwei Ensembles vertreten.

Bemerkenswert in der Auflistung der „Wiener Musik-Capellen“ des Jahres 1885 ist die Zusammensetzung der Trios. Es fehlen jene Trios, welche mit zwei Violinen und Gitarre den zahlreichen Aufzeichnungen der Wiener Musiker entsprechen. Deren Handschriften bilden das Grundmaterial zur vorliegenden monographischen Darstellung der „Weana Tanz“. Von den registrierten 10 Trios bestanden sieben aus Violine, Harmonika und Gitarre.¹²⁸ Diese instrumentale Formation ist bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nachweisbar.

Trio mit Violine, Wiener Harmonika und Kontragarre.

Mindestens seit 1880 bis zum Zweiten Weltkrieg war diese Besetzung ein vielfach führendes Ensemble, das in Zeichnungen und Fotografien gut dokumentiert vorliegt. Die für die „Wiener Tänze“ stilistisch notwendige parallel geführte Zweistimmigkeit wird in diesem Trio auf zweierlei Art realisiert:

Die Hauptstimme wird von der Violine gespielt und der Überschlag von der Harmonika
oder

die Hauptstimme wird von der Harmonika gespielt und die Violine übernimmt die Überschlagstimme.

Die Gitarre bleibt mit ihren Bass- und Begleitfiguren in beiden Fällen gleich.

Die Harmonikaspieler Anton Ernst am Ende des 19. Jahrhunderts und Josef Mikulas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben innerhalb ihrer Ensembles der Harmonika eine melodisch führende Rolle zugeteilt. Dies bewirkte, dass die Klangfarbe der Harmonika den bisher dominierenden Geigenklang in den Hintergrund drängte. Aus der musikalischen Sicherheit, mit der die Harmonika als führendes Instrument behandelt wurde, erwuchs die Duo-Besetzung mit Gitarre. In Einzelfällen ist dies schon in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts nachweisbar.¹²⁹ Im 20. Jahrhundert

1850. In: Elisabeth Th. Fritz – Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 233 ff.

128 Rudolf Kritsch: Schematismus der Wiener Musik-Capellen, Wien 1885. Die Sammlung Georg Kotek besitzt aus dem Repertoire des Johann Girska mehrere Dutzend meist anonymer „Wiener Tänze“. Der Kapellmeister Franz Gründl war nicht nur Komponist von „Wiener Tänzen“, sondern hat auch manchen vergessenen Tanz aufgezeichnet, welche im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ 1900 veröffentlicht wurden.

129 Eduard Merkt nennt in seinem Heft „Zwei Jahrhunderte Wiener Lied“ unter den „besten Wiener Volksmusikern“ des 19.



Abb. 194: Ein Wiener Trio mit Violine, Harmonika und Kontragarre.
Radierung von Hans Larwin, 1911.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 3.

nimmt dieses **Duo** – Wiener Harmonika und Kontragarre, in der Wiener Umgangssprache als „Packl“ bezeichnet – eine wesentliche Rolle in der Pflege der Wiener Musik ein. Es ist ein Ensemble von besonderer klanglicher und stilistischer Eigenart.¹³⁰

Als bedeutende Vertreter dieser Besetzung im 20. Jahrhundert sind zu nennen: die Brüder Josef und Karl Mikulas, Josef Mikulas und Franz Kriwanek, Ignaz Nikischer und Johann Puntigam, Franz Kemmeter und Paul Holbig.

Aufgrund der dem Instrument innewohnenden spieltechnischen Bedingungen kann nicht immer und nicht in jedem Takt die stilistisch notwendige Zweistimmigkeit realisiert werden. Am Beispiel einer Tanzfolge, gespielt vom „Altwiener Künstler-Duo“ Franz Kemmeter und Paul Holbig, wird die Charakteristik der solistisch eingesetzten Harmonika nachvollziehbar. Nach dem Zweiten Weltkrieg war dieses Duo für die Wiener Musik ein herausragendes Ensemble:

Altwiener Tänze in Es

♩ = 88

Jahrhunderts Heinrich Krempl und Sohn sowie Ludwig Heberger und [N.N.] Sylipp als Duos mit Harmonika und Gitarre (S. 35).

¹³⁰ Ernst Weber: Die „Akkordionisten“. In: Elisabeth Th. Fritz – Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 178.

The image displays a musical score for piano, consisting of eight systems of music. Each system is written for two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings are present throughout the piece:

- ritardando*: Marked in the second system.
- Tempo!*: Marked in the third system.
- frei in Zeitmaß*: Marked in the seventh system.

The score concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) in the final system.

The image displays a musical score for a piece titled 'Altwiener Tänze in Es'. The score is arranged in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked as '♩ = 92'. The key signature is one flat (E-flat major). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A first ending is marked with '1.' and a second ending with '2.'. A tempo change is indicated by 'd. = 53' and the instruction 'sehr schnell'. The score concludes with a double bar line.

Abb. 195:

„Altwiener Tänze in Es“ gespielt von Franz Kemmeter und Paul Holbig.
Transkription von Walter Deutsch nach einer Tonbandaufzeichnung von „Radio Wien“,
Archiv-Nr. HM 1773, um 1965.
(Siehe beiliegende CD, Nr. 12)

Quartette gab und gibt es in verschiedenen Besetzungen. Die prominenteste und klanglich originellste Form besteht aus zwei Violinen, Klarinette in G und Kontragararre. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist diese Formation nachweisbar. Aufgrund der außergewöhnlichen spieltechnischen Meisterschaft des Quartetts der Brüder Schrammel wurde deren Interpretation der „Wiener Tänze“ in den Jahren von 1884 bis 1891 stets enthusiastisch beschrieben:

1886 – Im Hotel „Zum schwarzen Adler“ in der Taborstraße
[...] Die Brüder Schrammel mit Dänzer und Strohmayer waren eigens aus Nussdorf gekommen und spielten zum ersten Male in der Leopoldstadt. Ueber dieses unübertreffliche Quartett ist viel gesagt worden, aber man hat an diesem Abende es sich erklären können, dass es in Wien „Schrammlierianer“ gibt, wie man „Wagnerianer“ und „Mozartianer“ kennt. So volkstümlich, so wienerisch zu spielen, das können eben nur die Schrammeln, sie spielen sozusagen im Dialekt.¹³¹

Bei dieser Besetzung vollzieht die Klarinette in G die Stimme der ersten Violine entweder in gleicher Lage oder oktavierend mit. Dadurch entsteht trotz der subtilen Instrumentation eine erstaunlich eindrucksvolle orchestrale Klangfarbe. In solchen Sätzen weicht die Klarinette nur selten auf eine Gegenstimme oder auf füllende Motive aus.¹³²

Vorgänger dieser speziellen Spielkultur waren die Brüder Rudolf und Josef Staller, die um 1850 als „D' Schwarzinger“ künstlerisch bedeutende Tänze schufen:

„Tänze II“ von Rudolf Staller (1818–1885)

Klarinette in G

Violino I

131 Illustriertes Wiener Extrablatt, 24. Juli 1886, S. 4.

132 Walter Deutsch: Zur Pflege der volkstümlichen Wiener Musik. In: Österreichische Musikzeitschrift 21, Wien 1966, Heft 9, S. 474–481.

Violino II

Gitarre

Abb. 196: Nummer 3 aus der Tanzfolge II
für Klarinette in G, Violino I, Violino II und Gitarre von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 181/2.

Viele Jahrzehnte bildeten zwei Klarinetten das bläserische Gegenstück zur Zweistimmigkeit der Violinen. Das Satzbild der Klarinetten gleicht jenem der Geigen, doch wesentlich unterscheiden sie sich in Phrasierung und Tongebung.

Die Transkription des ersten Teiles der anonymen Komposition „Ehrbare Tanz“, gespielt vom Quartett Pepi Anzinger und Josef Tauschek¹³³ mit zwei Klarinetten in As, Harmonika und Kontragarre, wurde nach einer vorbildhaften Interpretation erstellt. Bei dieser Einspielung erhielt ein damals bekanntes Tanzthema durch frei hinzugefügte Verzierungen eine neue Gestalt.¹³⁴ Die dabei verwendete Klarinette in As ist unter den mit den Klangnamen „Picksüßes Hölzl“ bezeichneten Instrumenten in F und G das kleinste. Nur in der unteren Oktave spricht sie mit einem runden und weichen Klarinettenan. In den höheren Lagen nähert sie sich dem Ton der Pikkoloflöten.¹³⁵

133 Zu Pepi Anzinger und Josef Tauschek konnten keine Lebensdaten gefunden werden.

134 Dieser Tanz erhielt unterschiedliche Ausformungen und wurde mit verschiedenen Namen überliefert und auch gedruckt: bei Alois Strohmayer sind es die „Lichtenthaler Tänze“, bei Johann Schrammel sind es „D' Schopflerchen von Brem“, bei Debiassy beziehungsweise Katzenberger ein „Schwamma-Tanz“ und in jüngerer Zeit in der Bearbeitung von Walter Wasservogel „D' harben Beisser“.

135 Zur Klangfarbe der hohen Klarinetten ist anzumerken, dass diese Instrumente in erster Linie in der damaligen k. u. k. Militärmusik verwendet wurden. Trotz der „Stimmton-Konferenz“ in Wien 1885, die den „Stimmton“ verbindlich für alle Musikausübenden auf 435 Hertz festlegte, musizierten die Militärkapellen in so genannter „hoher Stimmung“. Nur in der Besetzung als Streichorchester spielten sie in der geforderten „Normalstimmung“. Für das ausgehende 19. Jahrhundert muss man deshalb annehmen, dass einige Wiener Ensembles mit Klarinette ebenfalls in „hoher Stimmung“ spielten.

„Ehrbare Tanz“

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ehrbare Tanz". It is arranged for four instruments: Clarinet in A1, Clarinet in A2, Harmonica, and Contrabass. The score is written in 3/4 time and includes several tempo markings: "sehr langsam" (very slow) at the beginning, "bewegt" (moving) later on, and "ritard." (ritardando) towards the end. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also handwritten notes such as "♩ = 40 ~" and "es/holl b" indicating specific performance instructions or historical context. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Abb. 197: Erster Teil der anonymen „Ehrbare Tanz“, gespielt vom Quartett Pepi Anzinger und Josef Tauschek, um 1910 (Schallplatte Janus 5190a). Transkription von Walter Deutsch.

(Siehe beiliegende CD, Nr. 13)¹³⁶

¹³⁶ Vgl. Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze. Band 1, Noten und Formanalyse (= Diplomarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien), Wien 2005, Nr. 11.

Die im ganzen 20. Jahrhundert beliebteste Quartett-Besetzung besteht aus zwei Violinen, Wiener Harmonika und Kontragarre, genannt **Schrammel-Quartett**. Diese Besetzung gab es schon, als das Quartett der Brüder Schrammel mit der Klarinette in G auftrat (ab 1884). Erst 1891 wurde in diesem Quartett der Klarinetist Georg Dänzer vom „Accordionisten“ Anton Ernst abgelöst. Das kammermusikalische Spiel dieser großartigen Musiker machte den Familiennamen „Schrammel“ zum Synonym für eine bis heute gültige volkstümliche Musizierform, bei der die Harmonika den Melodiestimmen der Violinen den harmonischen Hintergrund hinzufügt.

Die Quartett-Besetzung war derart weit verbreitet und beliebt, dass alle Musikverlage eine eigene Reihe für das „Schrammel-Quartett“ einrichteten und damit eine unglaubliche Vielfalt an Unterhaltungsmusik, Tanz- und Operettenmusik in eigenen Bearbeitungen anboten:

Wiener Volksmusik für

Schrammel-Quartett

Sammlung beliebter Polonairren, Ouverturen, Tänze,
Märsche, Lieder etc. (2 Violinen, Harmonika u. Gitarre)

VERLAG VON JOSEF BLAHA, WIEN I.
Rauhensteingasse 8

Von allen hier angeführten Werken ist das Ausführungsrecht vorbehalten

1.	Gruber L. „s wird schöne Maderin geb'n und mir we'n nimmer leb'n“, Marschlied	1.-
2.	Mölzer A. „Das Stölltchen beim Mondenschein“, Walzerlied	1.-
3.	Tichy R. „Mei Känerl“, Wienerlied	1.-
4.	Fink Ferd. „Das letzte Glöckerl“, Wienerlied	1.-
5.	Kratzl C. „Die Perle der Frauenwelt“, Wienerlied	1.-
6.	Rodominsky Eugen. „Wie gut du bist, mög' es nie anders werden“, Lied	1.-
7.	Kronegger R. „Ja, so a Kirtafest“, Wienerlied	1.-
8.	Robert E. „Das is a O'maß voll Edelmüt“, Wienerlied	1.-
9.	Gruber L. „s alte Wean is nimmerwech“, Wienerlied	1.-
10.	„dto.“ „D'instigen Führer“, Marschnach Motiven des gleichnamigen Liedes)	1.-
11.	Hornig A. „Vogel, fliegst in d'Welt hinaus“, Lied	1.-
12.	Wetschek K. „Schab, i denn net ek an“, Wienerlied-Marsch	1.-
13.	Gruber L. „A Wean Wasseres“, Wienerlied	1.-
14.	Hadravva Jos. „Bis d'arme Seel in Himmel flieg“ (Ritterspacher-Marsch)	1.-
15.	Gruber L. „Alpenlieder“, Marsch (Blaue Hosen macha lassn)	1.-
16.	„dto.“ „Mei Muatterl war a Wienerin“, Lied, op. 1090	1.-
17.	Leicht F. „Wann der Herzgott die Stern'n in zuzündl“, Lied	1.-
18.	Jurek W. A. „Geh, mach' dei Fensterl auf“, Lied	1.-

Abb. 198: Katalogblatt „Wiener Volksmusik für Schrammel-Quartett“ des bedeutenden Musikverlages Josef Blaha, vor 1910.

Lieder u. Tänze
Arrangement à la

SCHRAMMEL-QUARTETT.

11	Wonneglückseligkeit. Walzer von C. W. Drescher	1.60
12	Liebe und Lust. Walzer von Alfr. Müller-Norden	1.60
13	Das d'ezähl'n der Frau Blaschke. Marsch von J. F. Wagner	1.20
14	Du träumst vergessens. Wiener Walzerlied von J. F. Wagner	1.20
15	Stalov' Blaud'n. Original-Marsch von J. F. Wagner	1.20
16	Storchlied von Alfred Müller-Norden	1.20
17	Kunatpfifer-Marsch von J. F. Wagner	1.20
18	Der glücklichste Mensch is der Joug im Wald. Lied von Gustav Wanthaler	1.20
19	Raubritter-Marsch von Ferd. Baumgarten	1.20
20	Präsidenten-Marsch von Alfred Müller-Norden	1.20
21	In unserer Muttersprache. Orig.-Wienerlied und Tänze von J. F. Wagner	1.20
22	Du hat die Sonn' schon wieder g'scheint. Lied von Martin Uhl	1.20
23	Wonna Boies. Marsch von Martin Uhl	1.20
24	Roserl, Roserl, wie schön bist du im Hoserl. Marschlied von E. Robert	1.20
25	Mein Liebesplätzchen. Walzerlied von Baron Otto Brunnick	1.20
26	So fällt ein Stendel un das And're. Wienerlied von Gustav Wanthaler	1.20
27	O du mei' liebe Vaterstadt. Lied von Carl Rella	1.20
28	Es kommt im Leben oftmals darauf an, dass man zur Zeit auch schweigen kann. Wienerlied von Rud. Ebrich	1.20
29	Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust. Walzer von Josef Strauss	1.60
30	Vom Manöver. Marsch von J. Salomon	1.20
31	Jessas, is denn no ka' Ruah? Marschlied von Gustav Wanthaler	1.20
32	I bin von Schottenfeld. Marsch von Carl Wetschek	1.20
33	Tief d'rinn im Herzen. Lied von J. Schmid	1.20
34	Este-Marsch von J. F. Wagner	1.20
35	Wiener Engerln. Walzer v. Dr. A. Schenk	1.60
36	Frauenherz. Polka marz v. Jos. Strauss	1.20
37	Gusti. Lied von Johann Sialy	1.20
38	Mein, mein, mein lieber Lieutenan! Chanson excentrique v. Eug. Joessel	1.20
39	Studentenlieder-Quadrille (Vivat, crescat, decoret) von Ph. Silber	1.60
40	Ihr Frauen so schön und blühend. Walzer von Ludwig Engländer	1.60
41	Steirische Tänze von Josef Launer	1.60
42	Dorfackwalzen. Walzer von Josef Strauss	1.60
43	Sachsensdorf goldene Wende. Walzer von Theodor Freuss	1.60
44	Die kleine Baronesse. Couplet von Hans v. Zois	1.20
45	Champagnerlied von Louis Roth	1.20

Abb. 199: Katalogblatt zur Ausgabe „Lieder und Tänze. Arrangement à la Schrammel-Quartett“ aus den Produktionen des bedeutenden Musikverlages Josef Eberle, vor 1910.

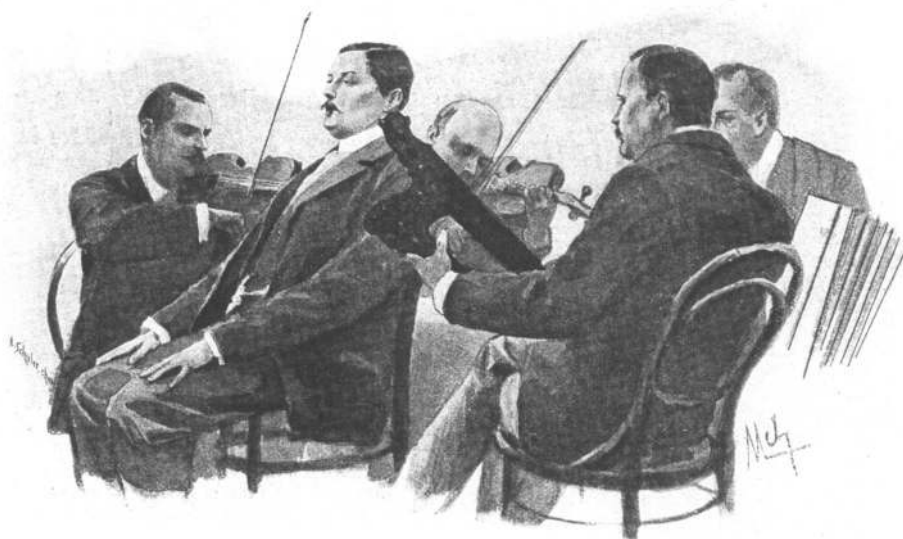


Abb. 200: Ein „Schrammel-Quartett“ mit seinem Kunstpfeifer.
Zeitschrift „Vom Fels zum Meer“, XV. Jg., Stuttgart 1895, S. 309,
Zeichnung von Felician Myrbach von Rheinfeld (1853–1940).

Illustrationen und Fotografien von „Schrammel-Quartetten“ haben zwischen 1880 und 1914 in zahlreichen Tageszeitungen, Journalen und Programmheften mit beigetragen, diese wienerisch-musikalische „Spezialität“ im Kulturleben Wiens zu festigen.

Das Angebot an Musikalien im „Arrangement à la Schrammel“ betraf sämtliche auf dem Markt befindliche Literatur an Opern- und Operetten-Ouvertüren, an Gesellschaftstänzen und Militärmärschen, an Konzertstücken und „Piecen“ aller Art. Die „Schrammel-Quartette“ wurden als konzertierende Ensembles engagiert, musizierten vortrefflich und künstlerisch hervorragend. Sie waren großartige Vermittler der Musik ihrer Zeit.

Unter den tausenden Nummern an produzierten Bearbeitungen finden sich auch „Wiener Tänze“. Besonders der 1873 gegründete Verlag Josef Eberle (1845–1921) nahm diese Sparte in sein großes Verlagsprogramm auf. Unter den Verlagsnummern 1622, 1623, 1625, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744 finden sich der Reihe nach die berühmt gewordenen „Schmutzer Tanz“, die „Weinberln und Zibeben“ von Josef Winhart, „Zwei Altwiener Tänze“, die „Bertl-Tanz“, „Debiasy-Tanz“, dann die „Schnittling-Tanz“ von Josef Turnofsky, die „Stelzmüller-Tanz“ und die „Lumpen-Tanz“ von Alexander Katzenberger.

Jedes „Schrammel-Quartett“ besaß ehemals eine eigene Auswahl von „Wiener Tänzen“, meist in einem Heft zusammen gebunden. Nur selten bestehen diese Noten aus gekauften Drucken der Wiener Musikverlage. In den meisten Fällen sind es Handschriften, aber ohne Angaben zur Herkunft der einzelnen Tänze. Diese sehr persönlich angelegten Sammlungen als Abschriften aus verfügbaren Drucken oder als Nachschrift einer älteren Handschrift zu klassifizieren, ist nicht immer zutreffend, denn neben den in Musikerkreisen bestens bekannten Tänzen stehen anonyme Werke, die in keiner anderen Sammlung enthalten sind. Sie zeigen an, dass die Überlieferung der „Weana Tanz“ trotz schriftlicher Fixierung in einem großen Maße mit Anonymität verbunden ist, aus der weder der Name des Komponisten noch jener des Vermittlers erfahrbar wird.

Die folgenden Anfangstakte (Incipits) zu bekannten und unbekanntem Tänzen aus einem Heft für die 1. Violine geben einen Überblick über Auswahl und Gebrauch von „Wiener Tänzen“ in Ensembles, die als „Schrammel-Quartette“ eine gewisse Überlieferungstreue nachweisen:

Tänze

langsam



Ländler:



Erdburger Tanz

langsam



Diechtenthaler-Tanz

langsam



Bertl-Tanz

langsam



Strampfer-Ländler



Schwamm-Tanz

langsam



D' Abwechsler Tänze v. Schmutzer

langsam



Tanz.

langsam



Abb. 201: Incipits aus der Stimme für „Violino Imo“ zu 13 Wiener Tänzen aus dem Repertoire eines Wiener Schrammelquartetts der Zwischenkriegszeit.

Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Sammlung Peter Wlček, ÖN 07.

In Einzelfällen hat sich das „Schrammel-Quartett“ zu einem **Quintett** erweitert, indem zu den Violinen, zur Harmonika und Kontragarre eine Klarinette oder eine Querflöte hinzugenommen wurde.

Auch die nächste Erweiterung zu einem **Sextett**, das mehr der Reduktion eines „Salonorchesters“ gleicht, ist zwar belegt, doch hat eine derartige Besetzung nur peripher mit der Wiedergabe von „Wiener Tänzen“ zu tun. Dass sogar die Brüder Schrammel die von Josef Schrammel zusammengestellten „Wiener Tänze“ in der Besetzung mit zwei Violinen, Flöte, Harmonium, Pianoforte und Schlagwerk spielten, mag wohl als ein Kuriosum in der Geschichte dieser unsterblichen Musikanten bewertet werden:

Abb. 202:

Particell der „Einleitung“ zu Josef Schrammels „Wiener Tänze“.
Die Besetzung stellt eine reduzierte Form eines „Salonorchesters“ dar.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 81 und beiliegende CD, Nr. 5)

Nach dem Ersten Weltkrieg ergab sich in Einzelfällen eine Veränderung der „Schrammel-Quartette“. Dem Zeitgeschmack und dem erweiterten Repertoire gemäß wurden bisher nicht gebräuchliche Instrumente aufgenommen, wie zum Beispiel das Saxophon. Derartige Ensembles wurden als **Salonschrammeln** bezeichnet.



Abb. 203:
„Die bei der Perchtoldsdorfer
Eisenbahnkatastrophe verun-
glückte Salonkapelle Angerer“.
Welt-Blatt, Donnerstag den 18.
Juni 1885, S. 1.

Die Besetzung dieses Ensembles
bestand aus zwei Violinen, Klari-
nette (siehe das Medaillon mit
Kaspar Schrammel), Harmonika,
Kontragitarre und kleiner Trom-
mel.

Die kleine **Militärtrommel** als effektvolles Perkussionsinstrument wurde öfter eingesetzt, als es Noten oder Abbildungen bestätigen. Für die Musik zur Unterhaltung, vor allem aber zu Märschen und Galoppen, wurde die Trommel als ein wichtiges rhythmisch lenkendes Instrument verwendet. Deshalb überrascht es nicht, dass im „Schematismus der Wiener Musik-Capellen“ für das Jahr 1885 die überwiegende Anzahl der aufgelisteten Quartette und Quintette mit „Schlagwerk“ angeführt ist.¹³⁷

Das Bild eines Ensembles mit Trommel wurde in der Ausgabe des „Welt-Blattes“ vom 18. Juni 1885 veröffentlicht. Es handelt sich um die „Salonkapelle“ des Gitarristen und Geigenmachers Franz Angerer (1841–1924),¹³⁸ die im Sommer 1885 auf der Fahrt von Perchtoldsdorf zurück nach Wien verunglückte. Die Besetzung dieser Kapelle wurde mit dem damals schon alten Klarinettenisten Kaspar Schrammel (1811–1895) verstärkt. Der Vater der Brüder Johann und Josef Schrammel wurde bei diesem Unglück schwer verletzt (siehe auch S. 226).

Auch wenn die „Weana Tanz“ in verschiedenen instrumentalen Besetzungen gespielt wurden und gespielt werden, bleibt das Trio mit zwei Violinen und Gitarre die primär gültige Besetzungsform für die Ausführung und Interpretation dieses stilistisch bedeutsamen Typus der Wiener Musik.

137 Rudolf Kraitsch: Schematismus der Wiener Musik-Capellen und Kunstkräfte zur Mitwirkung für Concerte und Vereine, Wien 1885, S. 14 f.

138 Andrea Harrandt: Artikel „Angerer, Familie“. In: Rudolf Flotzinger: Oesterreichisches Musiklexikon 1, Wien 2002, S. 43.

7.

Bedeutende Komponisten und Interpreten des 19. Jahrhunderts

Der Versuch, die Lebensbilder der wichtigsten Komponisten und Interpreten der „Weana Tanz“ des 19. Jahrhunderts zu erstellen, öffnet den Blick in ein bemerkenswertes Musikleben einer vergangenen Zeit, welches sich vor allem in den Vorstädten Wiens durch seine eigengeprägte Volkskultur auszeichnete.

Über wenige Meister der „Weana Tanz“ liegen ausreichende Unterlagen zu deren Leben und Wirken sowie Beschreibungen und Notizen in zeitgenössischen Druckmedien vor. Gesicherte Lebensdaten der Musiker konnten nicht immer gefunden werden, auch nicht die Anzahl ihrer Werke, zu sehr vermischen sich Autorschaft, Zuschreibung und Anonymität in der mehrheitlich handschriftlich vermittelten Spielpraxis. In einigen Fällen liefert die Quellenlage Spuren zur jeweiligen Biographie und Details zur Lebensgeschichte. Nur selten sind diese jedoch mit grundsätzlichen Gedanken und Aussagen zu Stil und Gattungsgeschichte verbunden.

Jeder einzelne Komponist oder Interpret wird, nach Maßgabe der vorhandenen Materialien, in den folgenden, alphabetisch gereihten Kapiteln dargestellt. Trotz vieler Lücken bilden diese die Basis der jeweiligen Lebensbeschreibung, welche aber nicht in allen Phasen dokumentarisch nachweisbar ist. Die Erfassung des Wirkens der einzelnen Musiker hängt von den erhobenen Dokumenten, Nachrichten und Werken ab, deren Umfang von Fall zu Fall verschieden groß sein kann. Bemerkenswert ist vor allem, dass sie bereits in frühester Jugend öffentlich zu musizieren begannen. Werk und Leben jedes einzelnen hier beschriebenen Komponisten und Interpreten spiegeln Facetten des Wiener Musiklebens ihrer Zeit wider, in dessen Geschichte die „Weana Tanz“ ein stilistisch unvergleichliches Phänomen darstellen.

Julius Löwy, der journalistische Begleiter und Chronist dieser musikalischen Epoche, erkannte die Bedeutung der Wiener Musik, ihrer Komponisten und Interpreten. Als Zeitzeuge setzte er sich in vielen Artikeln für dieses musikalische Genre ein, ebenso auch für die Musikanten selbst. Ihnen widmete er 1882 in seiner Zeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“ den folgenden Artikel:

Wir haben jene braven, anspruchslosen Leutchen im Auge, die mit Fidel und Gitarre, mit Klarinette und Harmonika in den Salons und Extrazimmern der Gasthäuser die Werke der Musiker dem Volke zugänglich machen, die mit feinem Gefühl und fast instinctivem Verständnis die Begriffe classisch und populär zu verbinden suchen, jene Musikanten, denen es in erster Linie zuzuschreiben ist, dass die Wiener ein tiefes Empfinden für schöne und gute Musik besitzen und welchen man so schöne, rasch beliebt gewordene Arien verdankt.

[...] Man würde sehr Unrecht thun, vergäße man diese wackeren Wiener Volksmusiker, wenn man von dem musikalischen Wien spricht. Dadurch, daß wir die besten Volksmusiker haben, daß Virtuosen in den kleineren Lokalen dem Volke treffliche Ohrenkost spenden, sind die Wiener so empfänglich für gute Musik und darum lassen sie von ihren trefflichen Musikanten nicht, die auf unser Volksleben einen nicht zu unterschätzenden, wohlthätigen Einfluß üben.¹

¹ Julius Löwy: Wiener Musikanten. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. 12. 1882, S. 4.

Schon 1839 setzte der Wiener Gelehrte Ignaz Jeitteles (1783–1843) den anonym gebliebenen Volksmusikern ein literarisches Denkmal, in welchem er ihre musikalisch achtenswerte Sonderstellung im Musikleben Wiens rühmt:

Bei den Volksmusikanten, den sogenannten Tanzgeigern, sind die ächten Tanzmelodien zu finden [...] Sie schöpfen an wahrer Quelle, daher sind auch ihre Erfolge glänzend.²

Die Schöpfer und Vermittler der „Weana Tanz“ lebten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer wirtschaftlich und kulturell sich grundlegend verändernden Zeit: Durch die Erweiterung der Kaiserstadt Wien wandelten sich die ländlich geprägten Vorstädte und Vororte zu Bezirken einer Großstadt. Damit verlor das volkstümliche Musikleben nach und nach seinen Nährboden und sein eigentliches Lebensumfeld. Ein besonderer Abschnitt der Wiener Kulturgeschichte ging damit zu Ende.

Franz Angerer

geboren am 20. 1. 1851 in Wien
gestorben am 16. 2. 1924 in Wien



Abb. 204: Der Gitarrist und Herausgeber Franz Angerer.
Illustriertes Wiener Extrablatt,
16. Juni 1885, Abendausgabe, S. 1.

Franz Angerer war Geigen- und Gitarrenbauer, Musiker in unterschiedlichen Ensembles und Gitarrist im Bühnenorchester der Wiener Hofoper und des Burgtheaters.³ Mit seinem perfektionierten Gitarrespiel war er nicht nur ein gefragter Lehrer, sondern auch ein gesuchter Partner bei hervorragenden Tanzgeigern und Klarinettenisten. Verbürgt ist, dass er ab 1878 bis 1883 im Quartett von Georg Dänzer, dem wichtigen Vermittler der Spieltradition der „Weana Tanz“, musizierte.⁴ Davon schreibt Franz Angerer im Vorwort seiner Tanzsammlung:

In den Siebzigerjahren erfreute sich insbesondere das Quartett Dänzer (Klarinette), Anton Strohmayer (Gitarre und Klarinette), Angerer (Gitarre oder Harmonika) und Paudler (Geige) durch den Vortrag von originellen Wiener Tänzen der größten Beliebtheit.⁵

Im Juni des Jahres 1885 berichten Wiener Tageszeitungen ausführlich über die „Salonkapelle Angerer“. Ursache war ein Verkehrsunfall. Die Kapelle hatte am 14. Juni ein Konzert in Perchtoldsdorf absolviert. Auf der Rückfahrt nach Wien wurde der „Stellwagen“ mit der Kapelle beim Überqueren eines Geleises in der Nähe des Bahnhofs Liesing von einem Eisenbahnzug gerammt und umgeworfen. Jeder der Mitfahrenden wurde „mehr oder minder erheblich verletzt“, am schlimmsten hatte es den als Aushilfe mitreisenden alten Klarinettenisten Kaspar Schrammel (1811–1895) getroffen.⁶

2 Ignaz Jeitteles: Aesthetisches Lexicon II, Wien 1839, S. 369.

3 Andrea Harrandt: Artikel „Angerer“, in: Rudolf Flotzinger (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 1, Wien 2002, S. 43.

4 Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 83, 85 und 102.

5 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. II.

6 Illustriertes Wiener Extrablatt, 16. Juni 1885, Abendausgabe, Nr. 164, S. 1; Neuigkeits Welt-Blatt, 18. Juni 1885, Nr. 137, S. 1 und 3; Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 36 f. Siehe auch Kapitel 6, S. 223.

Schweinsbeuscherl - Tanz .

1. Schlaghaft. Jos. Winhart.

The musical score is written for guitar and consists of three systems. The first system is marked '1. Schlaghaft.' and 'mf'. The second system ends with 'Fine.' in all staves. The third system is marked 'Langsam.' and 'p'.

Abb. 205: Nummer 1 der „Schweinsbeuscherl-Tanz“ von Josef Winhart.
 Particell für die Gitarre in Franz Angerers „Alt Wiener Tanzweisen 1“, Wien 1923, S. 30, Nr. 8.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 120 = „Schellerl Tanz“)

Durch die Begegnung und die musikalische Partnerschaft mit bewährten und schöpferisch begabten Wiener Musikern erhielt Franz Angerer Anregungen für die Zusammenstellung und Bearbeitung einer Tanzsammlung, die er aber erst im Alter von 72 Jahren herausgeben konnte. 1923 erschienen beim Verlag Anton Goll zwei Hefte „Alt Wiener Tanzweisen – für 2 Geigen & Gitarre (Harmonika ad libitum)“. Das Spezielle dieser Sammlung ist neben dem großartigen Spielgut die instrumentale Besetzung, die mehr als hundert Jahre nach den ersten gedruckten „Wiener Tänzen“ und „Wiener Ländlern“ bestätigt, dass die klanglich stilgerechte Wiedergabe der Tänze nur mit zwei Geigen und Gitarre auszuführen ist. Dieser Ausgabe wurde eine Stimme für die Harmonika mitgegeben, welche mit „ad libitum“ bezeichnet für den Spielsatz nicht unbedingt erforderlich ist.

Diese in zwei Hefte aufgeteilte Sammlung von Tänzen berühmter Komponisten des 19. Jahrhunderts ist ein Standardwerk der genuinen Wiener Musik. 39 Tänze wurden von Franz Angerer zusammengefasst, wovon viele aus bisher unbekanntem Quellen veröffentlicht wurden. Von allen bedeutenden Komponisten und Musikern wurde darin mindestens ein Tanz aufgenommen. Die Liste der Namen unterstreicht das musikalische Gewicht und die historische Stellung der „Alt Wiener Tanzweisen“: Georg Bertl, Anton Debiasy, Carl Grimberger, Franz Gruber, Alexander Katzenberger, Johann Mayer, Johann Schmutzer, Rudolf Staller, Vincenz Stelzmüller, Alois Strohmayer, Anton (Josef) Turnofsky, Josef Weidinger und Josef Winhart.

Georg (Johann) Bertl (Pertl)

geboren 1815 oder 1820 – ?



Abb. 206: Der Klarinetist und Komponist Georg Bertl.

Nach einer Fotografie in R. F. Dietrich's „Wiener Volkskunst-Almanach“, Wien 1926, S. 83.

Von diesem legendären Klarinettenisten ist nicht viel mehr überliefert als sein Name in zweifacher Schreibweise, widersprüchliche biografische Hinweise und überschwängliche Schilderungen seines faszinierenden Spiels.

In Franz Angerers Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ wird Bertls Geburtsjahr mit 1815 und der Geburtsort mit Altlerchenfeld angegeben. Ohne Nennung des Todesdatums vermerkt Angerer, dass Bertl als „pensionierter städtischer Invalide“ gestorben sei.⁷ 1885 wird in einem Beitrag der Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“ berichtet, dass der „heute 66jährige Greis, der Letzte, der von den Clarinetvirtuosen der alten Zeit (Stelzmüller – Gruber) übrig geblieben“ sei, und dass „der alte Pertl, von seinen Kameraden begleitet, auf dem pucksüßen Hölz'l die ältesten Tanz blies, dass Einem das Herz im Leibe lachte“.⁸ Johann Schrammel veröffentlichte zum ersten Mal in der oben genannten Zeitschrift die später so berühmt gewordenen „P[B]ertl-Tänze“ mit folgenden Anmerkungen über den Komponisten:

Er war ein einfacher Musiker, der vor Jahren noch in den Vororten spielte, wohin sich, wie es scheint, alle wienerische Lustigkeit verziehen will und die musikalische Kunst die volksthümlichste ist. Diese Tänze sind nach ihrem Componisten Pertl benannt, der, ein genialer Musiker, das Los vieler seiner Genossen theilte, indem er zwischen dem Soll und Haben keine richtige Eintheilung treffen konnte, so daß es ihm niemals recht zusammenging.⁹

Unter dem Titel „Pertl-Tänze“ steht vermerkt: „Mitgetheilt von Franz Gründl“. Das heißt, dass die Veröffentlichung der „Pertl-Tänze“ nur anhand der Aufzeichnung des Wiener Musikers Franz Gründl möglich wurde, dessen Lebensdaten unbekannt sind. Es ist mehrfach nachzuweisen, dass die Vermittlung wichtiger Tänze nicht durch den Komponisten selbst oder durch dessen Handschrift geschah, sondern durch einen Musiker, der den Tanz in sein Repertoire übernommen hatte und diesen in Noten setzte.

Bemerkenswert ist die Nennung eines Quartetts mit zwei Klarinetten: Vinzenz Stelzmüller und Georg Bertl (Klarinetten), Josef Winhart (Geige) und Josef Sehn (Gitarre).¹⁰ Diese instrumentale Besetzungsform mit zwei parallel geführten Klarinetten bildete einen klanglichen Gegensatz zur melodischen Zweistimmigkeit bei den Trios mit zwei Geigen und Kontragarre.

Neben seiner Tätigkeit als Musikant und Komponist war Georg Bertl auch der Klarinettenlehrer für Georg Dänzer, den späteren Klarinettenisten im Quartett der Brüder Schrammel. Johann Schrammel beschrieb Bertl als einen „ehemaligen Militär-Kapellmeister und sehr guten Clarinettenist, der

⁷ Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. II.

⁸ Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung II, Wien 1886, Nr. 17, S. 5.

⁹ Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung I, Wien 1885, Nr. 6, S. 11.

¹⁰ Ernst Weber: Die instrumentalen Volksmusikensembles um 1850. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 234.

„Pertl-Tänze“.
Mithgetheilt von Franz Gründl.



Abb. 207: Nummer 1 der Erstausgabe der „Pertl-Tänze“.
Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Wien, 20. 12. 1885, S. 12.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 37 und beiliegende CD, Nr. 10)

sehr viele Wiener Tänze und Ländler geschrieben hat“.¹¹ Viele seiner Kompositionen wurden mit „Galanterie-Tänze“ bezeichnet.¹² Ein solcher Titel mag wohl auf eine besondere melodische Ausprägung hinweisen, die nicht nur dem Geschmack des Publikums in den Gasthäusern, sondern auch jenem in den Salons entsprechen sollte.

11 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1888/89, S. 18. In Fritz Rathners umfangreichem und dokumentarisch wertvollem Werk „Die bewaffnete Macht Österreich–Ungarns 1618–1918 in ihren Märschen“ scheint kein Militärkapellmeister mit dem Namen Bertl oder Pertl auf.

12 Siehe Franz Angerer: Alte Wiener Tanzweisen I, Wien 1923, Nr. 12; Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D 186/2,1 und D 218. Ein „Galanterie-Tanz“ für „Schrammel-Quartett“ bearbeitet findet sich in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus unter der Archivnummer M 18.270. In dieser Musiksammlung werden von Georg Bertl auch die Kompositionen „Wiener Humor“, Polka francaise (M 21.033/c) und die „Cavallerie-Polka“ (M 32.434) aufbewahrt.

Gallanterie Tänze *Violino I^o* v. G. Beeth.

lungo

1.
f

lungo

p

Cresc.

lungo

p

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Gallanterie - Tänze *Violino II^o*

lungo

1.
f

lungo

p

Cresc.

Cresc.

Handwritten musical score for two violins and guitar. The top system consists of five staves with various musical notations, including slurs and dynamic markings like "ff" and "p". The bottom system is titled "Galanterie Tanz Langsam" and "Quittane" by "G. Bertl". It features two systems of staves, with the first system marked "1." and the second "2.". The score includes tempo markings like "Langsam", "ff", and "p", and a section labeled "Cadenza".

Abb. 208: Anonyme Abschrift eines Spielsatzes für zwei Violinen und Gitarre mit den Nummern 1 und 2 einer Serie „Galanterie-Tanz“ von Georg Bertl. Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 168/2. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 38 = Drei Galanterie-Tänze in G)

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ – DIE SAMMLUNG – sind von Georg Bertl folgende Tänze im Satz für zwei Violinen und Kontragaritarre enthalten: „Bertl-Tänze“ (Nr. 37), „Drei Galanterie-Tänze in G“ (Nr. 38) und „Vier Galanterie-Tänze in C“ (Nr. 39). Es konnten auch vom erwähnten Musiker Franz Gründl zwei Tänze in DIE SAMMLUNG aufgenommen werden: „Bauern-Tänze“ (Nr. 47) und „D’ Hambacher-Tanz“ (Nr. 48).

Anton Debiasy

geboren am 6. 10. 1826 in Wien

gestorben am 19. 8. 1889 in Wien



Abb. 209: Der Geiger und Komponist Anton Debiasy.
 Illustriertes Wiener Extrablatt,
 20. August 1889, Abendausgabe, S. 1.

Am Hundsturm, in der ehemaligen Vorstadt des heutigen 5. Wiener Gemeindebezirkes, wurde Anton Debiasy geboren. Sein Vater war Mitbegründer der ersten „Steirischen Alpensänger-Gesellschaft“, die gemäß den „Tiroler Nationalsängern“ in einer damals gültigen Tracht auftraten und dem Publikum Lieder und Jodler vortrugen, „die den unkundigen Städtern als echte Alpenklänge deuchten“.¹³ Es waren Wiener Musiker und Sänger, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als sogenannte „Steirische Alpensänger“ die Länder bereisten. Im „Anweisungsprotokoll“ des Magistrats der Stadt Wien des Jahres 1829 steht vermerkt, dass der „Musikmeister Johann Debiasy, 29 Jahre alt, geboren in Gumpendorf“, um einen Pass für Reisen nach München, Paris und weiter ins Ausland“ ansuchte.¹⁴ Sein Sohn, Anton Debiasy, spielte schon als Kind mit sieben Jahren im väterlichen Folklore-Ensemble die Gitarre. Später widmete er sich dem Geigenspiel und brachte es dabei „zu einer außerordentlichen Kunstfertigkeit“.¹⁵ In den 1840er Jahren errang er bei einem „Preis-Tanzgeigen“ im „Gasthof zu den drei Bindern“ in Lerchenfeld den Sieg. Bereits in der Jugend gründete er ein Trio, in welchem Joseph Söllner, der

als Musiker und Sänger schon in Vaters Ensemble aufgetreten war, die zweite Geige spielte.¹⁶ Als Gitarristen hatte Anton Debiasy den damals noch jungen Turnofsky, dessen Vorname in den Zeitungen mit Anton, aber auch mit Josef geschrieben wurde. Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ berichtete 1900 in Erinnerung an Turnofsky:

Anton Turnofski¹⁷ trat mit dem beliebten Volksmusiker Debiasi in Verbindung. Sie blieben lange Jahre gute Kameraden und spielten an jedem Abend in Alt-Ottakring bei der „Zehner-Marie“, wo es lustig herging.¹⁸

Wie sein Vater unternahm auch Anton Debiasy manche Auslandsreise. Bekannt wurde seine Reise nach Warschau im Jahr 1856 als musikalischer Begleiter des Ensembles des Volkssängers und Theaterdirektors Johann Fürst (1825–1882).¹⁹ Debiasys Quartett bestand damals aus zwei Geigern, einem Klarinettenisten und einem Gitarristen.²⁰

Debiasys geigerische Fähigkeiten ermöglichten ihm die Gründung einer eigenen kleinen Konzertkapelle. Es muss dies ein hervorragendes Instrumentalensemble gewesen sein, mit dem er in allen seiner-

13 Karl Magnus Klier: Die Steirischen Alpensänger um 1830. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 5, Wien 1956, S. 1.

14 Zitiert bei Klier, S. 3. Im Protokoll des Jahres 1829 wurde der Familienname als „Debiahsy“ geschrieben.

15 Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. 12. 1882, S. 4.

16 Bei Klier, S. 3. Siehe auch: Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 34.

17 Hier wird der Gitarrist Turnofsky mit dem Taufnamen Anton statt mit Josef genannt.

18 Illustriertes Wiener Extrablatt, 22. 4. 1900, S. 4.

19 Illustriertes Wiener Extrablatt vom 7. 12. 1882, S. 4.

20 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. II.

LERCHENFELDER - SALON - TÄNZE

Locale Singweisen

von

ANTON DEBIASI.

Für die

ZITHERmit willkürlicher Begleitung einer Zweiten
eingrichtet und herausgegeben

von

ANTON KIENDL.**6^{te} Heft.**

Adagio.

INTRODUZIONE.

ritard:

Andante.

N^o 1.

Abb. 210: Titelblatt und erste Seite der „Lerchenfelder-Salon-Tänze“ von Anton Debiasy für zwei Zithern eingerichtet von Anton Kiendl.
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Sammlung Walter Deutsch, o. Nr.

zeit berühmten Vergnügungslokalen der Stadt musizierte, so auch in den Sperl- und Sträußsälen.²¹ Es wird berichtet, dass er in den fünfziger und sechziger Jahren „der Liebling der Wiener Lebewelt“ war.²² In dieser Zeit wurde er auch zum „Hausmusiker“ des Fabrikanten Franz Haberlandtner bestellt.²³ Von diesem legendären Gönner der Wiener Musik schrieb 1886 die Zeitung „Wiener Spezialitäten“:

Er war ein Wiener, ein echtes und rechtes Kind der heiteren Stadt an der Donau, mit der glänzendsten Freigebigkeit, dem goldigsten Herzen, das in der Wienerstadt schlägt. Kein Fest, keine größere „Hetz“, keine Wohltätigkeits=Aktion konnte man sich denken ohne den Haberlandtner. [...] Von feinem Verständnis für populäre Kunst, ein Gourmand des Vergnügens, hatte dieser lebensfreudige Wiener stets warmes Interesse für die Volkssängerei und ihre Pfleger.²⁴

21 In den Tanzsälen des „Etablissements Sperl“ in der Leopoldstadt (2. Wiener Gemeindebezirk) traten auch Joseph Lanner und Johann Strauß Vater auf. Die „Sträußl-Säle“, heute Teil des „Theaters in der Josefstadt“, waren bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts das geschmackvoll eingerichtete Vergnügungslokal der „feineren Gesellschaft“.

22 Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 34.

23 Eduard Kremser schreibt in seinem 1. Band der „Wiener Lieder und Tänze“: „Debiasy war ein vorzüglicher Geiger und wirkte an den bekannten und damals berühmten Haberlandtner Abenden mit. [Franz] Haberlandtner war ein reicher Fabrikant und Mäcen der Mansfeld und anderer Volkssänger“ (S. 266).

24 Der alte Haberlandtner. In: Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Nr. 45, November 1886, S. 9.

Im August 1863 wurde Debiasy mit seinem „Wiener National-Quartett“ neben vielen anderen Künstlergruppen eingeladen, zum „Kaiserfest“ im Prater aufzuspielen.²⁵ Die damit verbundene Nähe zur Gesellschaft des Adels bekunden „D' Lerchenfelder. Original-Wiener Tänze, seiner k. k. Hoheit Erzherzog Karl Ludwig gewidmet“.²⁶ Möglicherweise sind dies die „Lerchenfelder-Salon-Tänze“, die der Instrumentenbauer Anton Kiendl (1816–1871) in einer eigenen Bearbeitung herausgab (siehe Abb. 210).

1868 wird er in „Lehmanns-Adressenbuch“ als „Musikdirektor“ mit der Wohnung in der Gärtnergasse 64 in Lerchenfeld angeführt. Mit diesem Berufstitel wird Anton Debiasy auch 1875 mit neuer Adresse in Ottakring, Abelegasse und 1880 in Hernals, wohnhaft in der Krongasse genannt. Ein gar wenig schmeichelhafter Bericht über ihn wurde in der satyrischen Volksschrift „Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen“ im 13. Heft des Jahres 1875 veröffentlicht. Aufschlussreich sind darin die Bemerkungen zur Besoldung von Musikanten:

[Eine] lustige Gesellschaft hat neulich zwei heitere Abende nach einander veranstaltet, und um auch ein Deididldumdei haben's den bekannten Tanz-Geiger D. eingeladen, der sich zur Begleitung noch 3 Herren, Harmonika, Guitarre und 2. Violine mitgebracht hat.

Das allerdings recht gute Quartett – früher einmal hat man Bratlgeiger gesagt – hat nie mehr als 3 Stunden gespielt, und dafür (durch Sammlung) am ersten Abende 42 fl., am zweiten Abende 20. fl. nebst vollständiger Verpflegung (worunter beispielsweise 14 Seiteln Wein) bekommen.

Ueber diese „Schmutzerei“ is der Herr Bratlgeiger-Direktor D. in ein maßloses und höchst beleidigendes Schimpfen ausgebrochen.

Na, wenn das einem Musikanten noch zu wenig is, wenn er für 6 Stunden 62 fl. nebst Essen und Trinken bekommt, was sollen denn nachher die Diurnisten thun, die für die Arbeit eines ganzen Tages 80 kr. kriegen?

Und unter den Diurnisten gibt 's Leut, die doch ein Bißl mehr g'lernt haben, als so ein Winsel-Streicher, Raunzkasten-Zahrer und Wäschpracker-Trummler.²⁷

So wie heute gab auch schon 1875 Spottnamen auf Geiger, Harmonikaspieler und Gitarristen. Im Zusammenhang mit den Auftritten Anton Debiasys bestätigt der Bericht im „Hans-Jörgel“, dass das später benannte „Schrammelquartett“, in der Besetzung von zwei Geigen, Harmonika und Gitarre, schon vor dem Wirken der Brüder Schrammel eine mögliche Besetzungsform für die Wiener Musik war.

Anlässlich seines 50-jährigen Musikerjubiläums 1882 wurde Debiasy im Gasthaus „Zur Bretze“ in Neulerchenfeld mit einem besonderen Fest geehrt, dessen Ankündigung im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ lautete:

7. XII. 1882:

Das Jubiläum, welches der alte Debiasy morgen draußen bei der „Bretze“ in Neulerchenfeld feiert, gibt uns den Anlaß, uns mit den Wiener Musikanten zu beschäftigen.

Ein halbes Jahrhundert lebt der alte Debiasy in der Musik und von der Musik. [...] Debiasy hat im Componieren von „Tanz“, diesen unnachahmlichen Wiener Liedern ohne Worte, eine außerordentliche Virtuosität an den Tag gelegt und die seinerzeit so beliebten „kecken Schnapper“, „Die Zecher beim stillen Zecher“ und die „Lerchenfelder Salontanz“ haben ihn zum Verfasser“.²⁸

²⁵ Hans Pemmer und Ninni Lackner: Der Prater, Wien – München 1974, S. 133.

²⁶ Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 11.725/c. Erzherzog Karl Ludwig (1833–1896) war Protektor der Wiener Weltausstellung 1873 und der Wiener Theater- und Musikausstellung 1892. Er suchte Fühlung mit Bevölkerungskreisen aller Richtungen. Die Künstler standen ihm am nächsten.

²⁷ Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feslau über Wien und seine Tagsbegebenheiten, 44. Jg., 13. Heft, Wien 1875, S. 2 f. Schmutzerei = Geiz; Diurnist = Amtsschreiber.

²⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, Freitag, 7. Dezember 1882, S. 4.

Am 19. August 1889 verstarb Anton Debiasy in Folge eines chronischen Magenleidens. Sein Ableben hat das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ mit folgendem Nachruf bedacht:

Arm und einsam ist der alte Debiasy gestern im Stephanie-Spitale in Neulerchenfeld gestorben. Er, der einst einer der beliebtesten Geiger des kleinen, lustigen Wien war, das draußen in dem frohen Vororte so unverfälscht zu finden war und in dem alten Theile Neulerchenfelds, der oberen, der mittleren und unteren Gasse wohl noch zu finden ist. Anton Debiasy war ein sehr beliebter Tanzgeiger und von ihm sind eine Menge von sehr hübschen und melodiosen „Tanz“, die noch heute gern gespielt werden. Sein bekanntester „Tanz“ heißt „Die Anwandler“. Aber auch sonst hat er manches geschrieben, das noch lange von den kleinen Musikern gespielt werden wird.²⁹

Debiasys „Lerchenfelder Salon-Tänze“ (Abb. 210),³⁰ „Die Schnellfahrer“ und vor allem „Die kecken Schnapper“ (Teilband 20/2, Nr. 43) waren zu seiner Zeit besonders beliebt. Ein Großteil seiner Werke ist ohne weitere Titel als „Debiasy-Tanz“ überliefert. Davon hat sich einer bis in die Gegenwart als fester Bestandteil des Repertoires der Schrammelmusiker erhalten:

Debiasy-Tanz

Abb. 211: Die ersten zwei Nummern einer Folge der populären „Debiasy-Tanz“.

Aus dem Nachlass des Wiener Lied-Sängers Peter Wlček (1897–1988). Vgl. Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 266. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 40 und beiliegende CD, Nr. 3)

29 Illustriertes Wiener Extrablatt, Dienstag, 20. August 1889, Abendausgabe, S 1.

30 Als „D' Lerchenfelder. Original-Wiener-Tänze für das Pianoforte. Seiner K. k. Hoheit Erzherzog Karl Ludwig gewidmet“. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 11725/c.

Die Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ gab 1900 eine Serie „Wiener Tänze“ als Beilage in ihrer Tageszeitung heraus. Damit wurde versucht, die interessierte Leserschaft mit bisher unbeachteten oder vergessenen Formen der Wiener Musik bekannt zu machen (siehe Kapitel 2, 1900 und Kapitel 7, S. 264f.). In der Ausgabe vom 5. Februar 1900 wurden auf Seite 3 neben dem „Altberühmten Tanzjodler“, dem „Pressburger-Tanz“ und dem „Busserl-Tanz“ originelle „Debiasy-Tanz“ veröffentlicht. Es ist dies eine Folge von drei Tänzen, die statt mit einer „Cadenz“ mit einem schnell zu spielenden Satz beendet werden. Dieser wird von der Grundtonart G-Dur durch eine harmonische Terzrückung nach Es-Dur geführt. Das Zeitmaß bestimmende „langsam – lebhaft“ ist bei diesen Tänzen ebenso gegeben wie die Vorgabe zur Verzierung mit Trillern. Was diesem Druck zur wirklich vollendeten Wiedergabe der Tänze fehlt, ist die Überstimme, die meist in Terzen und parallel zur Hauptstimme verlaufend die Originalität der „Debiasy-Tanz“ hervorheben würde:

„Debiasy-Tanz.“

The musical score for „Debiasy-Tanz“ is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The tempo markings alternate between „Langsam.“ (slow) and „Lebhaft.“ (lively). The „Langsam.“ sections feature a steady eighth-note pattern with occasional trills (tr). The „Lebhaft.“ sections are more rhythmic and include trills. The piece concludes with a double bar line and first and second endings.

Abb. 212: „Debiasy-Tanz“.

In: Illustriertes Wiener Extrablatt, Montag, 5. Februar 1900, S. 3.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM- LUNG – sind von Anton Debiasy folgende Tänze im Satz für Terzett beziehungsweise Quartett ent- halten: „Debiasy-Tänze in B“ (Nr. 40), „Debiasy-Tänze in D“ (Nr. 41), „Debiasy-Tänze in G“ (Nr. 42) und „Die kecken Schnapper“ (Nr. 43).

Anton Ernst

geboren 1861

gestorben 1931



Abb.213: Der Harmonikaspieler, Musiklehrer und Herausgeber Anton Ernst. Portrait aus seiner „Harmonika-Schule“, Wien [1906].

Anton Ernst, Cousin zu Johann und Josef Schrammel, war ein bedeutender Vertreter des Harmonikaspiels am Ende des 19. Jahr- hundert. Von seinem Vater Josef hatte Anton Ernst seine musische Begabung geerbt. Der als „Ernst-Pepi“ beliebte Stegreifdichter Josef Ernst (1825–1903) war mit seinen Vorträgen „draußen in Gumpendorf und in der Garber- gasse im alten Gasthaus zur ‚Heuwaage‘ zu finden“.³¹ Stegreifdichtung und musikalische Improvisation sind musische Geschwister, die fantasiereichen Menschen eigen sind. Eine der- artige Anlage muss Anton Ernst wohl besessen haben, wenn auch Belege zu seinem musika- lischen Werdegang fehlen. 1890 finden wir ihn im „Wiener Vergnügungs-Anzeiger“ als Mitglied des „bestbekanntesten Quartetts Müller,

Ernst, Franz und Kirtly“,³² und 1891 übernimmt er mit seiner Wiener Harmonika im Quartett der Brüder Schrammel die Stelle des Klarinettenisten Georg Dänzer, der aus gesundheitlichen Gründen das Musizieren unterbrechen musste.

Nach dem Tod von Johann Schrammel (1893) führte Josef Schrammel das Ensemble mit einem gewissen Knoll als zweitem Geiger, dem Harmonikaspieler Anton Ernst und dem Gitarristen Karl Daroka weiter. Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ bemühte sich publizistisch für die Auftritte der „Schrammeln“ Werbung zu machen:

12. November 1893:

Unsere braven Schrammeln steigen täglich in der Beliebtheit bei den Wienern. Das Quartett Josef Schrammel, Knoll, Ernst und Daroka spielt auf das Trefflichste und auch die Sänger sind ganz vorzüg- liche Kräfte.³³

Nur knapp zwei Jahre währte die Spielzeit mit Josef Schrammel, denn dieser starb nach längerer Krankheit im November 1895. Nun war es Anton Ernst, der die führende Rolle im „Schrammel- Quartett“ übernahm. Später bildete er mit dem Geiger Lenz und anderen Musikern das Quartett

31 Gertraud Schaller-Pressler: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer: Volksmusik und Wiener Lied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 101 f.

32 Illustriertes Wiener Extrablatt, 4. November 1890, S. 10.

33 Zitiert in: Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 303.

„Lenz und Ernst“, aus dem das bis zum Ersten Weltkrieg führende Wiener Ensemble „Lenz-Quartett“ hervorging.³⁴

Um 1900 wird Anton Ernst im Terzett mit den Brüdern Daroka genannt. Anlässlich der großen internationalen „Fischerei-Ausstellung“ 1902 im Prater wurde dieses Ensemble von einem Restaurateur bestellt, um in seinem Lokal „Wiener nationale, volksthümliche Musik, und zwar gute Volksmusik“ vorzutragen:

Mit den Gebrüdern Daroka hat man die richtigen Leute engagirt. [Ferdinand] Daroka, der Violinspieler, und Ernst, der Harmonikaspieler, sind Virtuosen auf ihren Instrumenten. Echt Schrammelscher Geist zieht durch ihre Productionen und der zweite Daroka [Karl] ist ein Guitarrist ersten Ranges. [...] Die Fremden, die nach Wien kommen, werden gute Wiener Volksmusik hören und das freut uns!³⁵

Von großer Bedeutung für die Kenntnis des Instruments und für die entsprechende Spielpraxis war seine „Chromatische Harmonika-Schule für den Selbstunterricht“. In der „Vorrede“ dieser 1906 veröffentlichten Schule schrieb er:

In früheren Jahren war die chromatische Harmonika ein von dem musikalischen Publikum verachtetes Instrument, woran wohl die damals noch mangelhafte Konstruktion desselben die Hauptschuld getragen haben mag. Erst seit die Volksmusiker Gebrüder Schrammel zu ihrem Terzett eine Harmonika als Ergänzung dazu nahmen, fand man dieselbe auch für das musikalisch gebildete Ohr als zugänglich.³⁶

Mit der Herausgabe einer Serie „Alte Weana Tanz“ bekundete Anton Ernst sein Interesse für die „Wiener Tänze“. Seine Bearbeitungen für „Schrammelquartett“ waren beispielgebend.³⁷ In seinen Sätzen wird der Part der Harmonika führend eingesetzt. Bei den von ihm bearbeiteten „Weana Tanz“ kam es dadurch zu einer Überbetonung des Klanges der Harmonika gegenüber jenem der melodisch führenden Geigen.

Nicht nur seine „Harmonika-Schule“ trug zur Popularität des Harmonikaspiels bei, sondern auch eine „Sammlung der beliebtesten Volkslieder, Tänze und Märsche“, die er in acht Heften herausgab:



Abb. 214: Titelblatt zum „Harmonika-Album“ von Anton Ernst.

34 Ernst Weber: Die Ensembles in der Nachfolge der Brüder Schrammel. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer: Volksmusik und Wiener Lied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 267.

35 Illustriertes Wiener Extrablatt, 4. September 1902, S. 4; vgl. Ernst Weber: Die Ensembles in der Nachfolge der Brüder Schrammel. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 267.

36 Anton Ernst: Chromatische Harmonika-(Accordéon)-Schule für den Selbstunterricht, Wien [1906], Verlag Eberle 1130, S. 3.

37 Zwischen 1890 und 1930 veröffentlichten die Wiener Musikverlage die gesamte populäre Musikliteratur auch für die Besetzung 2 Violinen, Harmonika und Kontragarre. Diese instrumentale Formation erhielt den Gattungsbegriff „Schrammelquartett“.

In seinem „Album für Schrammel-Quartett“ bevorzugte Anton Ernst die Bearbeitung von Volksweisen und volkstümlich gewordenen Liedern. Davon gab er drei Hefte unter dem Titel „Klänge aus Österreichs Alpen“ heraus. Neben seinen vielen Bearbeitungen ist von seinen Kompositionen der Marsch „Auf zur Sängerwarte“ bekannt geworden, der mit einem Text von Eduard Merkt „dem Meister Wienerischer Weisen Herr C. M. Ziehrer“ gewidmet ist. Auf dem Titelblatt dieses Marsches wird Anton Ernst als Mitglied des „Ottakringer Quartetts“ genannt. Dieses Ensemble mit Harmonika wurde ebenso wie die damals bedeutenden „D' Grinzinger“ als künstlerisches Gegenstück zum Quartett der Brüder Schrammel (mit Klarinette) geschätzt. In Zusammenarbeit mit Eduard Merkt schrieb Anton Ernst den Marsch „Vor der Lina“,³⁸ in dessen Trio mit sieben Strophen das Volksleben „vor der Lina in Hernals“ besungen wird. Ein weiteres Lied, „Wo bleibt die alte Zeit“, entwirft das Bild einer glorifizierten und hymnisch gelobten Vergangenheit.³⁹ Eine Komposition mit dem Titel „Lerchenfelder-Marsch“ liegt in einer anonymen Handschrift für die „1. Violine“ vor:



Abb. 215: Die Stimme der 1. Violine zum „Lerchenfelder-Marsch“ von Anton Ernst. Anonyme Handschrift im Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, o. Nr.⁴⁰

38 Verlag Josef Blaha, J. B. 588a.

39 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 18.394.

40 Eine weitere Abschrift dieses Marsches liegt in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 18.149.

In einem Nachruf auf den Tod von Anton Ernst am 5. Februar 1931 werden noch einmal seine besonderen Eigenschaften hervorgehoben:

Anton Ernst, der 70 Jahre alt geworden ist, hat bis in die letzten Tage beim Hengl in Grinzing gespielt und bis in die letzten Tage sich mit der Bearbeitung von Musikstücken befaßt. Die meisten Bearbeitungen von Musikstücken für Quartette stammen von ihm. [...] Er war ein feinsinniger Musiker. Er hatte die guten Tage der Wiener Volksmusik mitgemacht.⁴¹

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG – ist von Anton Ernst die Bearbeitung der „Alt Weana Tanz“ in der Erstausgabe für „Schrammelquartett“ (Nr. 44) enthalten.

Carl Grimberger

geboren 1830 ? – ?

Über den Geiger und Komponisten Carl Grimberger sind nur unbestimmte biographische Daten und Angaben überliefert. Er war unter dem Spitznamen „Handschuhmacher Carl“ bekannt. Als Mitglied der Gesellschaft des berühmten „Gruber Franzl“ war Grimberger in der Mitte des 19. Jahrhunderts Überlieferer und Schöpfer zahlreicher „Tanz“. Friedrich Schlögl war der einzige Chronist, der den „Handschuhmacher Carl mit dem stabilen Sammtkappel, der die weltberühmten 'Linzertanz' aus dem ff zu spielen verstand“, in einem Beitrag über den „Gruber Franzl“ erwähnte.⁴² Johann Schrammel nennt seinen Namen unter den „besten Volksmusikern“ im Vorwort zu seiner Melodiensammlung und veröffentlichte darin von Grimberger eine Folge von vier Tänzen.⁴³ Diese wurden sowohl von Franz Angerer⁴⁴ als auch von Eduard Kremser⁴⁵ übernommen und veröffentlicht. Während Franz Angerer die Tänze für zwei Violinen und Gitarre publizierte, und zwar mit der stilprägenden Übersschlagstimme für die zweite Violine, liegen die Ausgaben von Johann Schrammel und Eduard Kremser nur im einstimmigen Klaviersatz vor:

Tänze
von
Carl Grimberger.
genannt der(Handschuhmacher Carl.)

Grimberger spielte Violine, und war lange Zeit mit dem berühmten Gruber Franzl in Gesellschaft.

Langsam.

Nr. 1.

41 Neues Wiener Tagblatt vom 5. 2. 1931, S. 4.

42 Friedrich Schlögl: „Wiener-Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 353.

43 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1988/89, S. 21 ff.

44 Franz Angerer: Alte Wiener Tanzweisen 2, Wien 1923, S. 42, Nr. 11.

45 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 268 ff.

The image shows a piano score for a piece numbered 1. It consists of three systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system also has two staves, with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The third system has two staves, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass staff. The piece features two first endings (marked 1.) and two second endings (marked 2.).

Abb. 216a: Nummer 1 aus den Tanzen von Carl Grimberger
im Klaviersatz von Johann Schrammel,
„Alte oesterreichische Volksweisen“ II, Wien 1888/89, S. 21.

Tanze. Carl Grimberger
(genannt der Handschuhmacher Karl.)

The image shows a musical score for two violins and guitar, numbered 1. It is marked "1. Langsam." (slow) and begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score is arranged in three systems, each with three staves (two for violins and one for guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece includes two first endings (marked 1.) and two second endings (marked 2.). A page number "725" is visible at the bottom of the score.

Abb. 216b: Nummer 1 aus den Tanzen von Carl Grimberger
im Satz fur zwei Geigen und Gitarre von Franz Angerer.
Alt Wiener Tanzweisen 2, Wien 1923, S. 42, Nr. 11.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 45)

Die Bemerkung von Friedrich Schögl, dass Carl Grimberger das „Ideal aller Schwärmer für die Gepaschten und Gstrampften“ war und dass er die „Linzertanz“ hervorragend zu spielen verstand, wird auch durch einige solcher Tänze unterstrichen, die als Handschriften von dem Wiener Musiker und Kapellmeister Eduard Pflger gesammelt wurden.⁴⁶ Die folgenden fünf „Linzer“ stellen mit ihren stilistischen Konturen „Wiener Ländler“ dar: Die eigenwilligen Klangbrechungen und Durchgänge in meist austerzend geführter Zweistimmigkeit verfremden die zugrunde liegende Abfolge der harmonischen Hauptstufen. An diesem Beispiel wird deutlich, welche Fähigkeiten die Wiener Musiker besaßen, um aus den Ländlerformen der alpinen Regionen Österreichs eine eigene Kategorie „Ländler“ beziehungsweise „Weana Tanz“ zu schaffen. Ungewöhnlich ist beim B-Teil des 3. Tanzes und beim A-Teil des 5. Tanzes die Anweisung „4 Mal wiederholen“. Der Grund liegt in der verkürzten Schreibung der Melodie. Die notierten vier Takte ergeben bei viermaligem Spiel eine wiederholte achttaktige Periode:

Linzer *Violino I* *mo* *E. Pflger'sche handschr.*

1.

2.

3.

4.

5. 4 Mal wiederholen.

⁴⁶ Sammlung Eduard Pflger (1875–1959), Niederösterreichisches Volksliedarchiv in St. Pölten, Reihe D.



Abb. 217: Fünf „Linzer in B für zwei Violinen von C. Handschuhmacher“.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Eduard Pfleger, Nr. 304.

Der Chronist der Brüder Schrammel, Hermann Mailler, betont in seiner Darstellung des volkstümlichen Musiklebens in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, dass der „Handschuhmacher-Karl im Stammbaum der Wiener Volksmusik nicht fehlen darf“.⁴⁷

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMMLUNG — sind von Carl Grimberger die „Handschuhmacher-Tänze“ (Nr. 45) enthalten.

⁴⁷ Hermann Mailler: Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943, S. 11.

Franz Gruber

geboren 1805

gestorben am 24. 1. 1870 in Wien



Abb. 218: Der Klarinetist und Komponist Franz Gruber. Oesterreichischer Volkskalender, Wien 1848, S. 180.⁴⁸

„Gruber, der Süßholzbeißer, war nur dem Steuerbogen nach Musikdirektor, sonst aber eine Spezialität in seiner Art. Die Besucher des 'höchsten Heurigen' wissen von ihm zu erzählen“.⁴⁹ Diese knapp gehaltene Beurteilung des Klarinetisten „Gruber Franzl“ durch den Komponisten und Kapellmeister Philipp Fahrbach deutet an, dass dieser Musiker eine außerordentliche Stellung im Wiener Musikleben inne hatte und dass viele bedeutende Männer der Zeit seinem Klarinettenspiel lauschten und ihn in jeweils individueller Art zu würdigen versuchten.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts spielte er mit seinem Quartett in Nussdorf, im folgenden Jahrzehnt vorwiegend beim „Gschwandtner“ in Hernals.⁵⁰ Mit ihm musizierten die Geiger Carl Grimberger, genannt der „Handschuhmacher Carl“, und der „krumme Arwas“ oder „Arbes“. Grubers Vater spielte dabei abwechselnd Harfe und Gitarre. Auch bei diesem Quartett wird die lückenhafte Quellenlage sichtbar, welche in vielen Fällen verhindert, genauere Namen, Daten und Lebenswege als Grundlage einer beschreibenden Dokumentation zu erhalten.

Aus Aufzeichnungen über die Gasthäuser im Prater wird bekannt, dass in den sechziger Jahren das Publikum des damals äußerst beliebten Gasthauses „Zum wilden Mann“ von Franz Gruber und seinem Quartett unterhalten wurde.⁵¹ „Lehmans Adressverzeichnis“ verzeichnet 1856: „Franz Gruber, Musikus, Ober-Döbling, Nußdorferstraße 47“.

In den 60er-Jahren verblasste der Stern des viel bejubelten Gruber Franzl. Die Brüder Stelzmüller machten ihm Konkurrenz und eroberten sein Publikum. In den letzten Lebensjahren zog er sich enttäuscht in die Pflege seiner Schwester zurück und starb am 24. Jänner 1870, von allen seinen ehemaligen Bewunderern beinahe vergessen.

Die nachfolgenden ausgewählten Zitate aus unterschiedlichen Schriften ergeben zwar kein Gesamtbild des Lebens und Wirkens von Franz Gruber, aber sie bilden den Rahmen für ein Portrait dieses unvergleichlichen Wiener Musikers:

Friedrich Schlögl (1873):

Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, bei meinen Schilderungen des Wiener Lebens eines Mannes und seiner spezifischen, beziehungsweise bravourösen Kunst zu gedenken, nämlich des Hernalser Orpheus, genannt „Grueber-Franzl“, der seinem Instrumente, genannt „picksüßes Holz“, dezennienlang die berauschendsten „Heurigen Weisen“ zu entlocken verstand. Dieser Mann, ein Stück „Alt-Wien“ wie wenige, ist am 24. Jänner 1870 im 65. Lebensjahr gestorben. [...].

48 Siehe weitere biographische Notizen auf S. 189 f.

49 Philipp Fahrbach: Alt-Wiener Erinnerungen, hg. v. Max Singer, Wien 1935, S. 36. Der erwähnte „höchste Heurige“ war das „Etablissement Weigl“ in Hernals.

50 Der „Gschwand(t)ner“ war das berühmteste Etablissement in der Hernalser Hauptstraße und als Ball-, Volkssänger- und Konzertlokal von großer kultureller Bedeutung.

51 Hans Pemmer und Ninni Lackner: Der Prater, Wien – München 1974, S. 208.

Dieser Mann starb lebensmüde. Mußte er doch schon vor einem Dezennium die schmerzliche Erfahrung machen, daß seine vermeintliche Spezialität nur eine Chimäre, und daß selbst Epigonen, wie die „Stelmüller“, ihm nicht nur die Treuesten seines Stammublikums, sondern sogar seine wirtshäuslichen Domänen zu erobern wussten. [...]

Und noch Eines. In der Zeit seiner schönsten Triumphe [...], da ging's hoch her in jenen der ungebundenen Lust gewidmeten Räumen; eine Wagenburg stand in den Vorhöfen, denn was der Brillantengrund an Notabilitäten und Würdenträgern aufzubieten vermochte, das fuhr in den „feschesten Zeugln“ dorthin, wo der heitere Maestro mit dem kugelrunden Gesicht die Rostra [= Podium] aufgeschlagen.⁵²

Noch 1882, zwölf Jahre nach dem Tod von Franz Gruber, schreibt ein anonymes Leser für die Tageszeitung „Illustriertes Wiener Extrablatt“ einen berührenden Nachruf:

Unser „Franzl“ beherrschte als ein gottbegnadeter Souverän durch die Macht seines poesievollen „Hammers“ die Gefilde von Hernals und vom Ganserbühl.⁵³ Bis in die Mitte der Fünfzigerjahre lockte er mit seinen seelenträumerischen Melodien ganz Wien in den Bannkreis seiner unvergleichlichen Laune und diesen eigenartigen Zauber übte er so lange, als es dafür noch empfängliche Menschen gab.

[...] Seinem Wunsche gemäß begrub man den mittlerweile in Vergessenheit gerathenen Gruber-Franzl auf dem Ortsfriedhofe zu Döbling⁵⁴ in der Nähe der Grabstätte von Strauß und Lanner, mit denen er wacker um die Palme der Popularität gekämpft hat. Das Grab dieses Altwieners führt die Nummer 459, ist mit einem Grabsteine geziert und nennt den Volksmusiker weit ausgreifend „Musik-Kapellmeister“.⁵⁵

Von den vielen Tänzen, die „der Gruber Franzl mit seinem picksüßigen Hölzl in bisher unerreichter Weise losließ“⁵⁶ ist kaum etwas überliefert. Die wenigen erhalten gebliebenen Tänze entsprechen nicht seinem legendären Ruf. Bekannt wurden nur die walzerischen „Täuberl-Tanz“, welche Johann Schrammel im zweiten Heft seiner „Alt oesterreichischen Volksmelodien“ veröffentlichte und die „Erdberger Tanz“, von Eduard Kremser mit der Jahreszahl 1845 im ersten Band seiner Sammlung „Wiener Lieder und Tänze“ publiziert. Im Nachlass von Alois Strohmayr liegt von Franz Gruber weiters eine vierteilige handschriftliche Folge „Hernalser Tänze“ vor.⁵⁷

Die bekannten „Erdberger Tanz“ wurden von Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger in ihre Sammlung „Wiener Musik“ übernommen. Franz Angerer brachte diese interessante Tanzfolge 1923 im Satz für zwei Geigen und Gitarre heraus. In dieser Form sind die dreiteiligen „Erdberger Tanz“ im 2. Teil dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG –zu finden (Nr. 46).

52 Friedrich Schögl: Vom Grueber Franzl. In: „Wiener Blut“. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 353–355; vgl. auch Kurt Schmid: Franz Gruber und sein Quartett. In: Zur Geschichte der Klarinette in der wienerischen Musik, Wien 1985, S. 31–43.

53 Ganserbühl = eine Anhöhe in der Gegend der heutigen Martinstraße, mit einem Weinausschank, dessen Besitzer eine Gänsezucht betrieb.

54 Dieser „Oberdöbling“ Friedhof wurde 1885 aufgelassen und zum „Strauß-Lanner-Park“ umgewandelt.

55 Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Wien, 3. Juni 1882, Nr. 151, S. 1.

56 Josef Schrank: Die Prostitution in Wien I, Wien 1886, S. 418.

57 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayr, Nr. 6b.

Alexander Katzenberger

geboren 1831 oder 1832 in Wien/Spittelberg

gestorben am 14. 2. 1892 in Wien

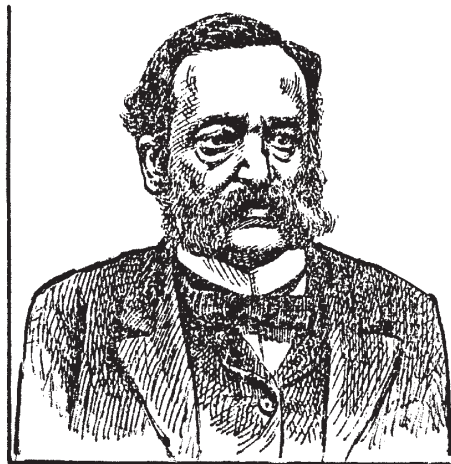


Abb. 219: Der Geiger und Komponist Alexander Katzenberger.

Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. September 1891, Abendausgabe, S. 1.

Die Geburtsdaten dieses außerordentlichen Geigers und Komponisten werden in den verfügbaren Dokumenten unterschiedlich zitiert. Schon als Bub soll er als bettelnder „Hofmusikant“ tätig gewesen sein.⁵⁸ Einen fachlich fundierten Violinunterricht erhielt Alexander Katzenberger bei einem Primgeiger der Strauß-Vater-Kapelle. Seine Begabung befähigte ihn, bereits als verhältnismäßig junger Geiger im Orchester des Carl-Theaters in der Leopoldstadt unter dem Kapellmeister Binder aufgenommen zu werden. Wenig später wird er als Geiger der Kapelle Johann Strauß Sohn genannt. Mit dieser durfte er 1847 die Konzertreise nach Pest, Belgrad und Bukarest unternehmen und 1850 jene nach Warschau.⁵⁹ 1853 wurde Katzenberger zum „Linien-Infanterieregiment Nr. 16“ nach Treviso (Venetien) einberufen. Die obligaten drei Jahre Militärdienstzeit absolvierte er in der Regimentskapelle dieses Infanterieregiments, deren Militärkapellmeister bis 1854 Johann Nepomuk Judex und dann Ludwig Jeschko waren.⁶⁰ Unbekannt ist,

welches Blasinstrument Alexander Katzenberger in der Militärmusikkapelle spielte. Die Mitwirkung in der Strauß-Kapelle und in einer Militärmusikkapelle war der beste musikalische Bildungsweg, den Alexander Katzenberger absolvieren konnte. Sie befähigte ihn, vier Jahrzehnte lang anerkannter und erfolgreicher Unterhaltungsmusiker zu sein.

1855/56 gründete er mit seiner musikalisch außerordentlich begabten Frau ein eigenes Ensemble. Laut Eduard Mercks Schilderung spielten im Quartett die Geiger Katzenberger und Johann Mayer (genannt „Zwickerl“), dann Josef Turnofsky mit der Kontragarre und Frau Katzenberger die Flöte und Klarinette sowie die Zither.⁶¹ Das Ensemble trat in verschiedenen Stadtlökalen, vorwiegend aber im Prater im Gasthaus „Zum grünen Jäger“ sowie im „Eisvogel“ auf.⁶² Mit den heranwachsenden musikalischen Kindern erweiterte Alexander Katzenberger sein Ensemble zu einem kleinen Salonorchester, dessen Darbietungen in verschiedenen Abhandlungen und Berichten Beachtung fanden:

Friedrich Schlögl, 1873: Es existiert in Wien eine Gesellschaft „Katzenberger“, welche sich öffentlich produziert, aber keine Gesangsvorträge zum Besten gibt, sondern nur in „Musik“ macht. Nun, der Name Katzenberger klingt wohl nicht harmonisch und nicht melodisch, dennoch leistet die Gesellschaft ganz Tüchtiges. Die Frau ist eine kleine Meisterin auf der Flöte, Klarinette und Piccolo, auch eine gute Zitherspielerin ist sie. Der Mann ein vortrefflicher Violonist, desgleichen sein Kollege. Der eine Sohn der Familie leistet auf dem Klavier recht Anständiges und sogar der jüngste Katzenberger'sche Sprößling arbeitet bei der großen Trommel und den Cinellen wacker drauf los. So bildet die Familie ein ganz gutes Orchester en miniature und bringt ihre Piecen fast tadellos zur Aufführung.⁶³

58 Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. 9. 1891, S. 4.

59 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. III.

60 Fritz Rathner: Die bewaffnete Macht Österreich-Ungarns 1618–1918 in ihren Märschen, Salzburg 1983, S. 223.

61 Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 34.

62 Hans Pemmer und Ninni Lackner: Der Prater, Wien – München 1974, S. 273.

63 Friedrich Schlögl: „Wiener-Blut“. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1973, S. 206 f.

Die Erweiterung des Quartetts zu einem größeren Ensemble hatte ein Repertoire zur Voraussetzung, das nicht allein aus „Tanz“ bestand. Alle Formen der damals gültigen Gesellschafts- und Ballmusik wurden durch Alexander Katzenberger und seine Kapelle dargeboten. Neben seinen berühmt gewordenen Tänzen schrieb er auch Märsche, darunter den Marsch „Halloh, da san ma munter“, der zu den bekanntesten dieser Gattung zählt.⁶⁴

Im September 1891 feierte Katzenberger gemeinsam mit seiner Frau das „50jährige Jubiläum als Musiker“. Im Gasthaus „Zum weißen Kreuz“ im Prater gab es einen „Jubiläums-Benefiz-Abend“, denn „die wackeren Katzenberger verdienen eine Anerkennung für ihr langjähriges Wirken auf dem Gebiete der Wiener Volksmusik“.⁶⁵ Im darauf folgenden Oktober spielte das Quartett Katzenberger in der „Restauration zum goldenen Brunnen“ im 3. Wiener Gemeindebezirk. Beachtenswert ist die Ankündigung zu diesen Auftritten im „Vergnügungs-Anzeiger“:

Niedermayer's Restauration
zum gold. Brunnen
III. Bez., Dietrichgasse 20.
Jeden Sonn- und Feiertag:
CONCERT
von
Katzenberger
sammt Frau.
Besonders zu bemerken:
Uralte Tanz auf zwa picksüße Hölz'ln.
Spezialität.⁶⁶

Eine „Spezialität“ dieser Anzeige ist wohl der mundartlich geprägte Satz mit dem Hinweis auf die „uralten Tanz“ und auf das Spiel mit zwei Klarinetten. Das heißt aber auch, dass die „Weana Tanz“ neben der Mundart den musikalischen Dialekt des Wieners darstellen.

Die zweite Stimme bei den angekündigten „Tanz“ wird wohl Alexander Katzenberger selbst zur ersten seiner Frau gespielt haben. Dies könnte auch ein Nachweis sein, dass Katzenberger in der Militärmusik des Infanterieregimentes Nr. 16 die Klarinette spielte.



64 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Richard Liebscher, M 18.357. Eine Druckfassung brachte der Verlag Bosworth heraus.

65 Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. September 1891, Abendausgabe, S. 1.

66 Illustriertes Wiener Extrablatt, 26. Oktober 1891, S.17.

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems of staves. Each system typically consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *tr* (trills) and *pp* (pianissimo). A section of the score is explicitly labeled "Cadenz". The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings, with markings such as "1.", "2.", and "3." indicating different endings or measures. A circled "2" is placed above the first staff of the fourth system. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

The image shows a handwritten musical score for three dances. It is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a circled '3'. The second system has a first ending bracket. The third system has a second ending bracket. The fourth system has a first ending bracket. The fifth system has a second ending bracket and is marked 'Da capo al φ'. The sixth system is marked 'Cadenz' and ends with a double bar line.

Abb. 220: Drei Tänze aus der Tanzfolge „Fesche Geister“ von Alexander Katzenberger. Abschrift nach der Originalhandschrift in der Gräflisch Wilczek'schen Bibliothek in Wien. Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D 232/3.

Frau Katzenberger genoss als großartige Musikerin und Meisterin des „picksüßen Hölzls“ die besondere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit.⁶⁷

Julius Löwy, 1891:

Das Quartett Katzenberger ist eigentlich mit dem Prater verwachsen. Man hat kaum den Viaduct passiert und wendet sich rechts gegen den eigentlichen Wurstelprater, da quickt und pfeift Einem schon das

⁶⁷ Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 247 f.

picksüße Hölzel der Frau Katzenberger entgegen. Da sitzen die zwei alten Leute auf der Estrade und geigen und blasen unermüdlich, und sie blasen und geigen sehr gut, denn sie sind Virtuosen auf ihren Instrumenten, und was die Hauptsache ist, sie machen echt wienerische Musik, unmanirirt, ohne unnatürliche Allüren, volksthümlich und einfach, und deshalb voll Wirkung.⁶⁸



Abb. 221: „Frau Katzenberger mit ihrem pick-süßen Hölzl ist eine Wiener Figur, welche jedes Kind kennt.“ Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. September 1891, Abendausgabe, S. 1.

Unter den Tanzkomponisten hat Alexander Katzenberger eines der umfangreichsten Werke des Genres „Weana Tanz“ hinterlassen. Einiges davon ist durch Eduard Kremers Sammlung „Wiener Lieder und Tänze“ bekannt geworden. Neben dieser Publikation sind als Quellen seiner Tänze zu nennen: das „Illustrierte Wiener Extrablatt“, Franz Angerers Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“, die Handschriftensammlung im Niederösterreichischen Volksliedarchiv und die Sammlungen im Archiv des Wiener Volksliedwerkes:

Titel	Quelle
A B C – Tanz	Illustriertes Wiener Extrablatt 3. September 1900
Badner Tänze	Alt Wiener Tanzweisen 1, Nr. 6
Die harben Jucker	Illustriertes Wiener Extrablatt 21. Mai 1900
Die Kalkbrenner	Niederösterreichisches Volksliedarchiv Sammlung Charwat o. Nr.
Die lauten Geister	Wiener Lieder und Tänze 1, S. 288
Erinnerung an Roten Stadel oder Jung- und Alt-Grablerisch	Wiener Lieder und Tänze 2, S. 247
Fesche Geister	Niederösterreichisches Volksliedarchiv Reihe D 232/3
Fiaker G'sangl	Illustriertes Wiener Extrablatt 26. Februar 1900
Galanterie-Tänze	Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, M 46.544/c
Hoch und Nieder Tänze	Niederösterreichisches Volksliedarchiv Reihe D 167

⁶⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. September 1891, S. 4.

Weida Weida Weida Tanz *A Katzenberger*
Violino I

Contino *Da B. Contino wie oben*

Contino *fine*

Abb. 222: „Violino I^{mo}“ zu den Tänzen „Weida Weida Weida“ von Alexander Katzenberger.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 161/7,1.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 57)

Lumpen Tanz

Niederösterreichisches Volksliedarchiv
Reihe D 160/1;
Wiener Lieder und Tänze 1, S. 285

Mayer-Tanzl

Illustriertes Wiener Extrablatt
14. Mai 1900

Mir san mir

Alt Wiener Tanzweisen 1, Nr. 13

Tartarisch-Husarischer Tanz

Illustriertes Wiener Extrablatt
28. Mai 1900;
Wiener Lieder und Tänze 2, S. 256

Weida, Weida, Weida	Niederösterreichisches Volksliedarchiv Reihe D 161/7
Wiener Fiaker Bratfisch Tänze	Archiv des Wiener Volksliedwerkes Sammlung J. Korzer 2556
Sieben Wiener Tänze	Niederösterreichisches Volksliedarchiv Reihe D 232/1
Zibeben-Tänze	Alt Wiener Tanzweisen 1, Nr. 10

Julius Löwy, der journalistische Betreuer vieler Tanzgeiger, verbindet 1891 seine Lobesworte mit einem beklagenswerten Zeitbild, das den Verlust vieler Handschriften bekannter und unbekannter Komponisten erklärt:

Katzenberger hat eine Menge „Tanz“ componirt, die noch heute dort gerne gespielt und gesungen werden, wo man sich für „Weaner Tanz“ interessirt. Er hat ein treffliches Verständnis für die volksthümliche Musik und es wäre schade, wenn die fescen Melodien, die er componirte, vergessen werden würden. Wie viele werthvolle Manuscripte wandern nach dem Tode eines solchen armen Musikanten zum Greißler und werden vernichtet!⁶⁹

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG – sind von Alexander Katzenberger folgende Tänze enthalten: „A•B•C•Tanz“ (Nr. 52), „D'harben Jucker“ (Nr. 53), „Die Kalkbrenner“ (Nr. 54), „Lumpen-Tanz“ (Nr. 55), „Mir san mir“ (Nr. 56) und „Weida, Weida, Weida“ (Nr. 57).

Johann Mayer („Zwickerl“ oder „Zwicker“)



*Na so segn's Herr Maier,
braver Mann.*

Abb. 223: Der geigende Johann Mayer auf dem Titelblatt eines Flugblattliedes des Verlages Carl Barth um 1850. Die im Liedtitel beziehungsweise Liedanfang genannte Zeile „braver Mann“ war einer seiner Spitznamen.⁷⁰

⁶⁹ Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. September 1891, S. 4.

⁷⁰ Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 32.

Johann Mayer entstammte einer alten Wiener Musikerfamilie,⁷¹ doch keine Lebensdaten sind von diesem vielgenannten, oft beschriebenen und selbst belobten „Volkssänger“,⁷² Komponisten, Tanzgeiger und Zitherspieler bekannt. Nur das „Allgemeine Adressbuch“ von Adolph Lehmann enthält im ersten Jahr seines Erscheinens, 1859, die Eintragung: „Johann Mayer, Volkssänger, wohnhaft in Altlerchenfeld, Hauptstrasse 216“. Ein zweites Mal wird er 1861 genannt: „wohnhaft in Wien VII, Lerchenfelderstrasse 143“. Weder sein herausragendes Wirken noch seine Präsenz in der musikalischen Öffentlichkeit durch seine im Druck erschienenen Werke bei renommierten Musikverlagen und auch nicht seine Tätigkeit als Zitherlehrer in adeligen Kreisen fanden damals eine entsprechende Beachtung in den Schriften zum Wiener Kulturleben.

Mit seinen „Schnofler-Tanz“ nimmt er in der gegenwärtigen Musizierpraxis einen hohen Stellenwert ein. Melodisch stellen die Teile A und B der ersten Nummer eine wienerisch variierte Fassung eines damals vermutlich auch in den Vororten Wiens gesungenen niederösterreichischen Jodlerliedes mit almerischem Inhalt dar:⁷³

Die Schnofler-Tanz
Joh. Mayer ^{von} genannt Zwikerl.

Langsam.

Nr. 1.

Abb. 224: Nummer 1 der „Schnofler-Tanz“, zweistimmig im Klaviersatz von Johann Schrammel.

Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 7.⁷⁴

(Siehe Teilband 20/2, Nr. 60 und beiliegende CD, Nr. 4)

71 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. III.

72 „Lehmans Adressverzeichnis“ 1859: Mayer, Johann, Volkssänger, Altlerchenfeld, Hauptstraße 216.

73 Vgl. Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze, Band 2, Wien 2005, S. 150–156. Siehe auch das nächste Kapitel „Jakob Schmalhofer“.

74 Eine variierte Fassung dieser ersten Nummer wurde zum Kopfsatz einer viel gespielten Tanzfolge von Jakob Schmalhofer. Als „Schmalhofer-Tanz“ wurde dieses Werk in verschiedensten Varianten überliefert.

Nach Johann Schrammel „heissen diese Tänze darum Schnofler, weil sie von den Linzer-Geigern mit dem Bogen knapp an den Steg gespielt werden, und diese Manier erzeugte einen schnofelnden Ton“.⁷⁵ Die „Linzer-Geiger“ waren Wiener Musiker. Einige Violinisten und Geigenensembles gaben sich den Ehrentitel „Linzer Geiger“, welcher den Musiker und seine „Linzer Tanz“ aus der Fülle der anderen Musizierenden und deren Tänze heraus heben sollte, wie dies Johann Mayer in einer Selbstdarstellung deutlich machte:

Johann Mayer (1854):

Beehren Sie mich! – Sie werden sich gut unterhalten. Ich spiele meine „Tanz“ und Sie werden sich überzeugen, daß ich noch immer der alte, famose „Linzer Geiger“ bin! [...] Ich foppe Alles, die Musikanten, den Wirth, die Kellner, die Kegelbuben, nur meine verehrungswürdigen Gönner foppe ich nicht! [...] Kommen Sie, hören Sie, staunen Sie.

Dero dienstwilligster Linzer-Tanz-Geiger und Vater hoffnungsvoller Kinder.

Zwickerl-Mayer.⁷⁶

Philipp Fahrbach sen. (1815–1885), der bedeutende Komponist neben Joseph Lanner und Johann Strauß Vater, kannte den „Zwickerl“. In Fahrbachs Memoiren wird der Begriff „Linzer Geiger“ nicht erwähnt, wohl aber vermerkt er, dass Johann Mayer

ein beliebter Spaßmacher war und fesche Wiener Tanzeln schrieb, wodurch er sich bei den damaligen lustigen Schottenfelder Fabrikantensöhnlein sehr beliebt machte.⁷⁷

Die Vielseitigkeit dieses außerordentlichen Musikers bezeugen Berichte und kritische Darstellungen über seine Auftritte und Darbietungsformen:

Friedrich Schlögl (1873):

Der „Zwickerl“, der erst vor ein paar Dezennien als abgekümmerter Greis starb, einst als Zitherspieler und Geiger in den vorstädtischen Schenken brillirte, wo er unter der stereotypen Formel: „Brave Mannschaft! Brave Mannschaft“ sein hypernaives Publikum grüßend apostrofirte, ehe er mit seiner Tädädelstimme⁷⁸ die gang und gäben Volksweisen zu fistulieren⁷⁹ begann.⁸⁰

Johann Schrammel (1888):

Der Componist dieser [Schnofler-]Tänze war eine sehr populäre Person, er war durch eine geflügelte Redensart (braver Mann) sehr bekannt. Gesungen wurden sie in den 40er Jahren von Laminger und Frei Karl in Neulerchenfeld bei den 3 Hackeln und in der Leopoldstadt beim Täuberl (Weintraube). Mayer hatte drei Söhne, welche alle sehr musikalisch gebildet waren, die beiden älteren Jean und Michl waren Violinspieler in der k. k. Hofoper und Ferdinand der Jüngste, war ein sehr tüchtiger Volksmusiker, er spielte Violin und Zither.⁸¹

Eduard Merkt (1913?):

Johann Mayer, genannt der „Zwickerl mit den braven Madeln“. Er hatte immer eine größere Anzahl mehr hübscher als sittenreiner Sängerrinnen bei sich, welche zu seiner Geige sangen und in den Wirtshäusern auftraten. Zwickerl war auch ein geschickter Komponist, für seine Produktionen mit Feuerwer-

75 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 7. „Näselnd reden“ nennt man in der Wiener Mundart „schnofeln“.

76 Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 48. Jg., Nr. 176, Wien, 4. August 1854, S. 73.

77 Philipp Fahrbach: Alt-Wiener Erinnerungen, hg. v. Max Singer, Wien 1935, S. 37 und 187.

78 Tädädel (Taddäd'l) = Schimpfwort für einen läppischen Menschen.

79 fistulieren = mit Fistel(Kopf)stimme singen.

80 Friedrich Schlögl: „Wiener-Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 152.

81 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien, Wien 1888/89 I, S. 7.

ken und Maskeraden, die die sensationellsten Titel führten, wie z. B.: „Gs-gs-Ländler“, „Juxer“, „Wixer“ und „Reißer“, „Der Leichenmarsch“, „Grazientänze“.⁸²

Die wenigen von Johann Mayer in anonymen Abschriften erhalten gebliebenen Tänze werden von mehreren Werken ergänzt, die er im Musikverlag des Tobias Haslinger (1787–1842) herausgab. Mit diesem Verleger vereinbarte Mayer 1830 die Edition einer größeren Anzahl „Tanz“, welche in mehreren Lieferungen erscheinen sollte. Neben der Ausgabe für zwei Violinen, einer Begleitstimme und Bass waren auch Fassungen für Solo-Violine sowie für Klavier vorgesehen. Leider gedieh das Vorhaben nur bis zur vierten Lieferung:⁸³

1. Echte Oberländer oder sogenannte langsame und geschwinde Angeiger
2. Lerchenfelder Bierhausländer
3. Echte Aufhauer oder sogenannte Gs-gs-Ländler⁸⁴
4. Juxer, Wixer, Reißer

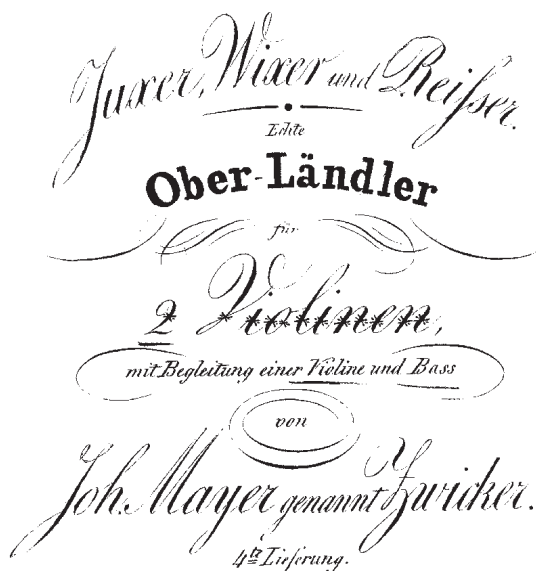


Abb. 225: Titelblatt zu „Juxer, Wixer und Reißer. Echte Oberländer“ von Johann Mayer. Musikverlag Tobias Haslinger, Nr. 5548, Wien 1830. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 17.822.

Der Topograph A. Adolf Schmidl bezeichnete 1833 diese „Juxer, Wixer und Reißer“ nicht als „Echte Oberländer“, sondern als die „frappantesten“ unter den „echten Wiener Bierhäuslern“.⁸⁵ Mit dem Begriff „Bierhäusler“ betitelte man ländlerische Kompositionen, die vor allem in Bier- und Weinschenken aufgespielt wurden.

Mayers ländlerische Tänze für Violine entfalten sich häufig (wie auch bei Stelzmüller und Strohmayer) in Klangbrechungen über zweieinhalb Oktaven. Der melodische Weg löst sich in großen Intervallschritten auf, welche durch ihre unerwarteten Sprünge ein großes spieltechnisches Können erfordern. Melodisch entsteht dadurch eine Lagenkoppelung, in deren motivischem Fortgang sich eine spezifische Ausformung der zugrunde liegenden Struktur ausdrückt. Diese Struktur – ein „Terz-

82 Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 19.

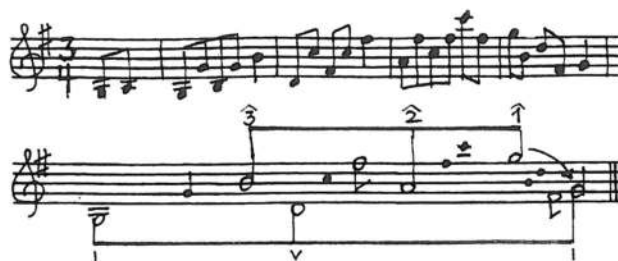
83 Wolfram Tuschner: Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg bei Kefermarkt, Wels 1992, S. 35.

84 Siehe Abb. 29 und im Teilband 20/2 die Nummer 61.

85 A. Adolf Schmidl: Wien wie es ist, Wien 1833, S. 25.

zug“ – sichert und stützt aus dem Hintergrund der Tonalität jegliche sinngemäße Diminution.⁸⁶ Mit den folgenden Skizzen wird aufgezeigt, dass die klangbrechenden Motive und Themen Harmonien ausdrücken, an denen sich die begleitenden Instrumente orientieren. Die zu realisierende Mehrstimmigkeit liegt also schon in der führenden Stimme begründet.

„Juxer, Wixer“
bzw. „Ober-Ländler“ Nr. 1



„Juxer, Wixer“
bzw. „Ober-Ländler“ Nr. 3



Ebenfalls bei Tobias Haslinger erschienen von Johann Mayer 1846 „Die Alpenblümlerln. Steyrische Tänze“ und 1848 die musikalische Schilderung „Columbus Weltumsegler“ in Nachahmung der von Gioacchino Rossini vorgegebenen Motive für dramatische Inhalte. Beide Werke hat Mayer dem Zitherspielenden und „durchlauchtigsten Herrn Herzog Maximilian in Baiern“ aber in einer Ausgabe für Klavier gewidmet. Die Beziehungen des Herzogs zu den Wiener Komponisten wurden von dessen „Kammervirtuosen“, dem niederösterreichischen Meister der Zither Johann Petzmayer (1803–1884), geknüpft.⁸⁷ Einem weiteren Zitherspielenden Vertreter des hohen Adels, dem ungarischen Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza (1805–1878),⁸⁸ widmete Johann Mayer eine Folge von „Steyrischen Tänzen“, die er mit dem Titel „Alpen-Rosen“ beim Verlag Pietro Mechetti drucken ließ (siehe Abb. 226).

Mit „Eingang“ und „Cadenz“ sind Mayers „Steyrische“ formal an die traditionelle Achttaktigkeit des Ländlers gebunden. Doch in der melodischen wie harmonischen Führung der zweiteiligen Nummern finden sich überraschende Wendungen, die möglicherweise Ausweis seines persönlichen Stils sind.⁸⁹ Als Zitherspielender Freund hoher Herren des Adels hat Mayer kleine „Tanzln“ weitergegeben, die in einem Spielheft des Grafen Sándor von Szlavnicza unter mehr als 700 notierten Achttaktern aus unterschiedlichen Quellen und von verschiedenen Autoren zu finden sind. Jedem Werk von Johann Mayer ist dem Titel der Zusatz „v. Zwickerl“ oder „v. Joh. Maier, genannt Zwickerl“ mitgegeben.

86 Vgl. Franz Eibner: Die musikalischen Grundlagen des volkstümlichen österreichischen Musikgutes. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 17, Wien 1968, S. 1–21.

87 Josef Brandlmeier: Handbuch der Zither, München 1963, S. 102–106.

88 Walter Deutsch: Ein ungarischer Graf und seine bairischen Stückln. In: Sänger- und Musikantenzzeitung 30, München 1987, Heft 3, S. 144–152.

89 Weitere „Steyrische Tänze“ von Johann Mayer finden sich in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus mit der Archivnummer M 20.819 und in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Archivnummer M. S. 17.422.

ALPEN-ROSEN.
 Steyrische Tänze
 von
JOHANN MAYER.

Abb. 226: Eingang und Nummer 1 der „Alpen-Rosen“.
 „Steyrische Tänze für Pianoforte dem hochgeborenen Herrn Herrn Moritz Grafen von Sándor,
 K. K. Hofkämmerer u. s. w.
 Ehrfurchtswoll gewidmet von Johann Mayer (genannt Zwickerl)“.
 Verlag von Pietro Mechetti, P. M. Nr. 4410, um 1850.
 Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 2815.

Zitherbuch Graf Sándor/Bibliothek Schloss Grafenegg bei Krems:

Nr. 73: Zwickerl, der Steyrer; 74: Zwicker; 174–178: Lerchenfelder Pascher;⁹⁰
 184: Geh, Zwickerl; ⁹¹ Nr. 288 und 289: Ländler; 373–377: Langsamer Steyrer;
 Nr. 382–384: Oberländler; 385–388: Oesterreicher; 389–392: Jodler; 416–420: Steyrer;
 421–422: Tiroler; 423–424: Jodler u. a.

⁹⁰ Siehe Kapitel „Musikinstrumente und Besetzungen“, Abb. 165.

⁹¹ Siehe Kapitel „Musikinstrumente und Besetzungen“, Abb. 166.



Abb. 227: Drei „Oberländer v. Zwickerl“.
Die Nummern 382 bis 384 aus dem Zither-Spielbuch des Grafen Sándor von Szlavnicza, um 1850.
Bibliothek Schloss Grafenegg bei Krems.
(Siehe auch Abb. 165-167)

Gerühmt wurde Johann Mayer als einer der Besten, der die „eigentliche Tanzmusik zu geigen“ verstand.⁹² Als Komponist wie als Vermittler der „Tanz“ genoss er beim Publikum der Gasthäuser wie in der Gesellschaft des Adels große Anerkennung. Deshalb bleibt es unverständlich, dass die Geschichte über sein Sterben schweigt.

⁹² Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben, Wien, 25. Jg., 14. Mai 1832, Nr. 96, S. 385.

Brimo 1

Johann Mayer

Abb. 228: Drei Tänze für Violino „Brimo 1“ in der Handschrift von Johann Mayer, genannt „Zwiker“. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 11692/c.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM- LUNG — sind von Johann Mayer folgende Tänze enthalten: „Die Schnofler-Tanz“ (Nr. 60), „Echte Aufhauer“ (Nr. 61), „Oberländler“ (Nr. 62) und „Ottakringer Heurigen-Tänze“ (Nr. 63).

Jakob F. Schmalhofer jun.

geboren 1869

gestorben 1911



Abb. 229: Der 18jährige Jakob F. Schmalhofer als Absolvent des „Wiener Conservatoriums“ in der Uniform der k. k. Militärmusikkapelle des Infanterieregiments Nr. 50. Illustriertes Wiener Extrablatt, 31. Juli 1888, Abendausgabe, S. 1.

Seit dem 10. Lebensjahr musizierte Jakob F. Schmalhofer mit seinem Vater gleichen Namens in der Öffentlichkeit. Dieser „allgemein bekannte Volksmusiker“ erteilte seinem Sohn Unterricht im Violinspiel und Klarinette. Aufgrund der besonderen Begabung ermöglichte Schmalhofer sen. seinem Sohn den Besuch des „Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde“. Hier erhielt er ab seinem 12. Lebensjahr eine hoch qualifizierte musikalische Ausbildung von Joseph Hellmesberger (1828–1893). Anlässlich seines Ausscheidens aus dem „Conservatorium“ schrieb das „Illustrierte Wiener Extrablatt“:

Herr Jacob Schmalhofer zählte zu den wenigen Schülern dieses Institutes, welche durch die ganze siebenjährige Studienzeit in allen Haupt- und Nebenfächern die Classifikation „Vorzüglich“ erhielten. Mit seinem achtzehnten Jahre trat der jugendliche Künstler als erster Solist in das k. k. Infanterie-Regiment Nr. 50 Großherzog von Baden, wo er sich unter der Leitung des bewährten Kapellmeisters [Josef] Mazalik besonders auszeichnete und seinem Lehrer Hellmesberger alle Ehre machte.⁹³

In den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts leitete Jakob Schmalhofer sen. mit seinem „Breitenfurter-Quartett“ ein spieltechnisch hervorragendes Ensemble, das die „Weana Tanz“ mit zwei „picksüßen Hölzeln“ vortrug.⁹⁴ Jakob Schmalhofer jun. machte es seinem Vater nach und gründete sofort nach seinem Militärdienst ein Quartett, das ab Mai 1890 als „D' Weana Tanzgeiger Schmalhofer“ auftrat.⁹⁵ Bis 1897 ist dieses Quartett in den Ankündigungen des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ präsent.

Jakob Schmalhofer jun. spielte mit den Musikern Schleiter, Paul und Hennig, von denen nur Mathias Schleiter durch eine originelle Tanzfolge einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangte.⁹⁶ In einer späten Besetzung der „Schmalhofer-Tanzgeiger“ wirkte der Geiger Hans Dreßler mit, dem Jahrzehnte später Karl Mikulas (1887–1948) sein berühmt gewordenes Arrangement der „Schmalhofer-Tanz“ widmete und mit „Dressler Tanz“ betitelte (siehe Abb. 230).

Der Ursprung der „Schmalhofer-Tanz“ liegt in der Klavierausgabe eines mit „Almatanz“ bezeichneten Stückes, welches von Jakob Schmalhofer als letzte Nummer seiner fünfteiligen Tanzfolge „Alt Wien“ bei Otto Maas 1889 verlegt wurde. Dieser „Almatanz“ findet sich als Kopfsatz einiger nur in anonymen Handschriften aufliegenden Tanzfolgen, die mit dem Titel „Schmalhofer-Tanz“ gänzlich unterschiedliche Folgestücke aufweisen.

93 Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. Jg., Nr. 211, Wien, 31. Juli 1888, Abendausgabe, S. 1.

94 Illustriertes Wiener Extrablatt, 14. Jg., Nr. 239, 31. August 1885, S. 4.

95 Illustriertes Wiener Extrablatt, 19. Jg., Nr. 136, 18. Mai 1890, S. 17.

96 Vgl. Kurt Schmid: Mathias Schleiter. In: Zur Geschichte der Klarinette in der wienerischen Musik, Wien 1985, S. 54; die „Schleiter-Tanz“ hat der Komponist, Bearbeiter und Verleger Ferdinand Muuss herausgegeben (siehe Teilband 20/2, Nr. 68).

№ 5. **Langsam.** („Almatanz.“)

Schneller

Abb. 231: Der „Almatanz“ in der Klavierfassung von Jakob Schmalhofer.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 70)

Der „Alma-Tanz“ stellt die wienerische Umwandlung eines mit einem Jodlerrefrain besetzten Almliedes dar, das aus den Singtraditionen des südlichen Niederösterreich stammt. Für die Volksliedforschung wurde es erst 1906 durch eine Aufzeichnung von Karl Liebleitner (1856–1942) bekannt:

Schwärze Kuahlan . . .

Mäßig schnell

1. Schwär = ze Kuah = lan, gsche = fer = ti Käl = ma, sche = ni
 Dirnd = lan giots auf dar Ältn; jar = bre Qua = ma häbné bei
 eah = na, drum is dás Äl = ma = lebn hält äll = weil
 schön. hops = do = da rie ri ridi ehu = li o hops = do = da
 re i ti hops tralia = le hol = dio, hops = do = da rie ri ridi
 ehu = li, hopsdoda re i ti wohl auf dar Ältn.

Abb. 232a: Das Almlied „Schwärze Kuahlan, gscheckerti Kälma“ aus Nasswald, aufgezeichnet von Karl Liebleitner 1906. Das deutsche Volkslied 27, Wien 1925, 6. Heft, S. 74.

Während das Almlied formal in der traditionellen Zweiteiligkeit von Liedstrophe und Jodler gesungen wurde, wird im „Almatanz“ der Melodieverlauf zur Dreiteiligkeit ausgebaut, ergänzt mit einem Wechsel des Zeitmaßes. Der Jodler des Liedes, der im „Almatanz“ zum Mittelteil zwischen den melodisch gleich lautenden Ecksätzen wird, findet sich als B-Teil einer Abfolge selbstständiger Teile (A + B + C) in der ersten Nummer der „Schnofler-Tanz“.⁹⁷ Bemerkenswert an diesen Stücken ist ihre grundsätzliche melodische Übereinstimmung mit dem Almlied, allerdings mit unterschiedlichen Abwandlungen von Motiven und Floskeln, welche im Liedteil keine harmonischen Veränderungen bewirken, wohl aber im zweiten Teil. Hier werden die melodischen Umbildungen zugleich auch harmonisch gestützt. Es entsteht eine Folge von Harmonien, welche offenkundig nur in den „Wiener Tänzen“ zu finden ist. Allein beim Halbschluss der periodisch gestalteten Phrase wird mit der VI. Stufe ein harmonischer Akzent gesetzt, der als ein besonderes Kennzeichen für die eigenwillige Prägung der „Weana Tanz“ gilt.

⁹⁷ Johann Schrammel gab die „Schnofler-Tanz“ in einer stilgerechten Zweistimmigkeit heraus. In: Alte oesterreichische Volksmelodien 1, S. 7 f.; vgl. auch Barbara Konrad: 40 Wiener Tänze, Band 2, Kapitel „Zu den Schnofler-Tänzen“, S. 150 ff.

Abb. 232b: Almlied, Almatanz und Schnofler-Tanz in einer synoptischen Tafel vereint.

Jakob Schmalhofer ist also weder der Komponist dieses Tanzes noch der gesamten Tanzfolge „Alt Wien“. Er hat mit diesem Werk – wie viele andere vor und nach ihm – Bekanntes und Unbekanntes aus der Überlieferung der Tanzgeiger zu einer neuen Tanzfolge zusammengestellt:

- Nr. 1 Lichtenthaler-Tanz
- Nr. 2 Blaue Wunder-Tanz
- Nr. 3 Schwommatanz
- Nr. 4 Schmutzer-Tanz
- Nr. 5 Alma-Tanz

Für Schmalhofer sollten diese „Echten Urwiener Heurigen-Tänze, Jodler etc.“ mit dem „Alma-Tanz“ der Beginn einer mehrteiligen Sammlung sein. Doch unter dem Sammeltitel „Alt Wien“ sind nur diese fünf Tänze als „Serie I.“ erschienen. 1900 erhielt Schmalhofer von der Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ den Auftrag, als Berater die geplante Veröffentlichung von „Vergessener Wiener Volksmusik“ zu betreuen. Dieses großartige Vorhaben wurde in der eigenen Zeitung wirkungsvoll beworben:

Das „Extrablatt“ hat es stets als seine Pflicht erachtet, das liebenswürdige, freundliche Wienerthum zu erhalten und zu pflegen, jene Tugenden Wiens, welche die einzige Kaiserstadt an der Donau seit jeher so reizvoll gestalteten. Das „Extrablatt“ geht nun daran, die oft uralten und halbvergessenen Melodien zu sammeln, die „Tanz“, die „Dudler“, an denen sich unsere Großväter ergötzt haben. [...] Wir wenden uns in erster Linie an unsere Volksmusiker, an die Söhne und Verwandten der bereits gestorbenen Musiker, uns Lieder, Gesänge, Tanz und Dudler, die sich handschriftlich in ihrem Besitze befinden, gütigst einzusenden. [...] Schon unser heutiges Montagsblatt enthält die erste Serie „Vergessene Wiener Volksmusik“, die wir dem wackeren Wiener Volksmusiker Schmalhofer verdanken, der diese Noten treu bewahrte und sie wie einen Schatz hütete.⁹⁸

Nur bis Oktober 1900 wurde die Ausgabe von Wiener Musik auf einer „ganzseitigen Gratisbeilage“ fortgesetzt. Der Plan, „im Laufe der Zeit den Wienern eine möglichst vollständige Sammlung der

⁹⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, 5. Februar 1900, S. 3.

vergessenen Volksmelodien bieten zu können“, blieb als Wunschbild bestehen, bis Eduard Kremser daran ging, seine großen Bände „Wiener Lieder und Tänze“ (1911/12 und 1913) zu veröffentlichen.⁹⁹

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMMLUNG – sind von Jakob Schmalhofer jun. die Tanzfolgen „Aber rein zum Sterb'n“ (Nr. 69) und „Alt Wien“ (Nr. 70) sowie die „Schmalhofer Tanz“ (Nr. 71) in der Bearbeitung von Karl Mikulas enthalten.

Johann (Nicolaus) Schmutzer

geboren 1806 in Wien

gestorben 1873 in Wien



Abb. 233: Johann (Nicolaus) Schmutzer.
Illustriertes Wiener Extrablatt,
12. März 1899, S. 4.

Kein Name eines Wiener Tanzgeigers ist so sehr mit der musikalischen Gattung der „Weana Tanz“ verbunden wie der „Schmutzer“, dessen Taufname in den zeitgenössischen Blättern und Berichten mit Johann oder mit Nicolaus geschrieben steht. Die Bezeichnung „Schmutzer-Tanz“ wird nicht nur auf seine Kompositionen, sondern oftmals generell auf stilgerechte Stücke unbekannter Herkunft angewendet und ist somit fast zu einem Gattungsbegriff geworden. Viele seiner Tänze sind nur in Abschriften durch andere Tanzgeiger erhalten geblieben (siehe Abb. 234).

Erste biographische Notizen über Johann Schmutzer finden sich in Johann Schrammels Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“, verbunden mit der Veröffentlichung einer Folge von „Echten Wiener Tanz“:

nist, (Conservatorist) Babouk damals der beste Guitarrspieler, und Schmutzers Frau, eine ausgezeichnete Sängerin für steirische Lieder und Jodler. Später lebte Schmutzer von Zither-Lektionen und starb im Jahre 1873 an der Cholera.¹⁰⁰ Schmutzer spielte in seiner Kapelle die 2. Violine abwechselnd die Gitarre. Als Lehrer für die Gitarre war er berühmt. Alle besten Guitarrspieler der damaligen Zeit waren seine Schüler.¹⁰¹ Die Produktionen des Joh. Schmutzer fanden nur in Gasthäusern statt, wo die bessere Bürgerwelt zusammen kam. Sie hatten einen konzertanten Anstrich, weil man nicht wie anderswo, lärmte oder plauschte, sondern während der Production andächtig zuhörte. Die von ihm componirten Tanz sind in Fachkreisen als die Besten anerkannt.¹⁰²

99 Vgl. Gertraud Schaller-Pressler: Eduard Kremser und die Rahmenbedingungen zur Herausgabe seiner Sammlung Wiener Lieder und Tänze. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wienerlied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 74–82.

100 Im Weltausstellungsjahr 1873 gab es in Wien eine Choleraepidemie, der über 2.900 Menschen zum Opfer fielen.

101 Auch der Gitarrist der Brüder Schrammel: Anton Strohmayer.

102 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien I, Wien 1888/89, S. 19; vgl. Kurt Schmid: Johann Schmutzer. In: Zur Geschichte der Klarinette in der wienerischen Musik, Wien 1985, S. 58 f.



Abb. 234: Vier „Gallantrie Tänze“ von Johann Schmutzer
in der Handschrift von Alois Strohmayr, datiert mit „Juni 1871“.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayr, Nr. 10b.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen dieser Schrammelschen Zeilen über Johann Schmutzer druckte das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ 1899 ein Gedenkblatt zum vergessenen Künstler „Nikolaus Schmutzer“, worin bisher unbekannt Details seines Lebens dokumentiert sind:

Sein Vater war beim Baron Gruft bedienstet und dieser hob den kleinen Nicolaus aus der Taufe. Schon als sechsjähriger Knabe verrieth der Junge ein besonderes Talent für Musik, und als ihm später sein Pathe eine Veroneser Geige schenkte, zeigte Schmutzer bald eine staunenswerthe Fertigkeit auf diesem Instrumente. Der ausgezeichnete Violinspieler war [...] mit dem damals berühmten Zithervirtuosen Heiliger von Schottenfeld [= Johann Petzmayer] befreundet. Letzterer wurde mit Schmutzer zum Herzog Max nach München berufen und dort fanden sie große Anerkennung. Nach Wien zurückgekehrt, heiratete Schmutzer die Nina Meyer, die als vorzügliche steirische Liedersängerin und Jodlerin galt.¹⁰³

¹⁰³ Illustriertes Wiener Extrablatt, 12. März 1899, S. 4.

Johann Schmutzer war nicht nur Geiger, sondern auch Zitherspieler und Gitarrist. Die Freundschaft mit dem bedeutenden Zithervirtuosen Johann Petzmayer und das damit verbundene Musizieren am Hof des Herzog Max in Bayern führte zu einer weiteren Vertiefung der volksmusikalischen Beziehungen in Adelskreisen zwischen Wien und München, welche schon mit Johann Mayer, dem „Zwickerl“, kurz vorher begonnen hatte.

Trotz der hervorragenden Qualität der Tänze Johann Schmutzers wurden diese in keinem Programm der Wiener Musikverlage aufgenommen. Erst Johann Schrammel hat 1888 in seiner Sammlung im 1. Heft die vierteilige Folge der „Echten Wiener Tanz“ und im 2. Heft zwei dreiteilige Folgen von „Tänzen“ veröffentlicht. 1923 druckte Franz Angerer in seiner Ausgabe 2 der „Alt Wiener Tanzweisen“ einen „Solotanz“ ab. Das Hauptthema dieses Tanzes war eines der beliebtesten Stücke im Repertoire der „Schrammelquartette“ des 20. Jahrhunderts:



Abb. 235: Der Beginn des „Solotanzes“ von Johann Schmutzer.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 75)

Schmutzers originelle sechsteilige „Steyrische Nadelholz Tanz“ (siehe Teilband 20/2, Nr. 76) wurden von Johann Schrammel verkürzt auf drei Nummern als „Jäger-Tanz“ und 1900 in einer Nummer des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ als „Steirer- und Linzer-Tänze“ veröffentlicht.¹⁰⁴ An diesem Beispiel werden der unbekümmerte Umgang und die freizügige Namensgebung mit den Werken der Wiener Tanzgeiger offenbar. Dies ist auch einer der Gründe für die oft unlösbaren Fragen zur Herkunft einzelner Tänze und zu deren Zuordnung zu Zeit und Komponist.

Johann Schmutzers Künstlerschaft auf der Violine zeigt sich mit besonderer Originalität in seinen „doppelgriffigen“ Tänzen. In diesen Kompositionen wird vom Musiker ein hohes Maß an technischer Perfektion verlangt, um die bei Tänzen erwartete Zweistimmigkeit als Solist zu realisieren:



Abb. 236: Nummer 3 aus den „Fünf doppelgriffigen Tänzen in F“ von Johann Schmutzer.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 72)

¹⁰⁴ Illustriertes Wiener Extrablatt, 23. Juli 1900, S. 3.

Für seine singende Frau Nina schrieb Schmutzer manche „Solo Lieder“, verstanden als „Solo Dudler“. Mit Jodler- beziehungsweise Dudlersilben wurden diese Art von „Tanz“ vokal vorgetragen. Sie wurden nur von einer Gitarre begleitet. Alois Strohmayer notierte diese Melodien von Johann Schmutzer, mit dem Vermerk: „Solo Lieder. Gesungen von der Frau Schmutzer im Jahre 1842“:



Abb. 237: Nummer 2 der „Solo Lieder“ von Johann Schmutzer mit einem Vermerk von Alois Strohmayer des Jahres 1885. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayer, Nr. 95a.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG — sind von Johann Schmutzer „Fünf doppelgriffige Tänze in F“ (Nr. 72), die „h-Moll Tänze“ (Nr. 73), „Sechs Tänze in D“ (Nr. 74), „Solo-Tanz“ (Nr. 75), „Steyrische Pech-Tanz“ (Nr. 76) und „Vier doppelgriffige Tänze in G“ (Nr. 77) enthalten.

Johann (Hanns) Schrammel

geboren am 22. 5. 1850 in Wien/Neulerchenfeld
gestorben am 17. 6. 1893 in Wien/Hernals

Josef Schrammel

geboren am 3. 3. 1852 in Wien/Ottakring
gestorben am 24. 11. 1895 in Wien/Hernals

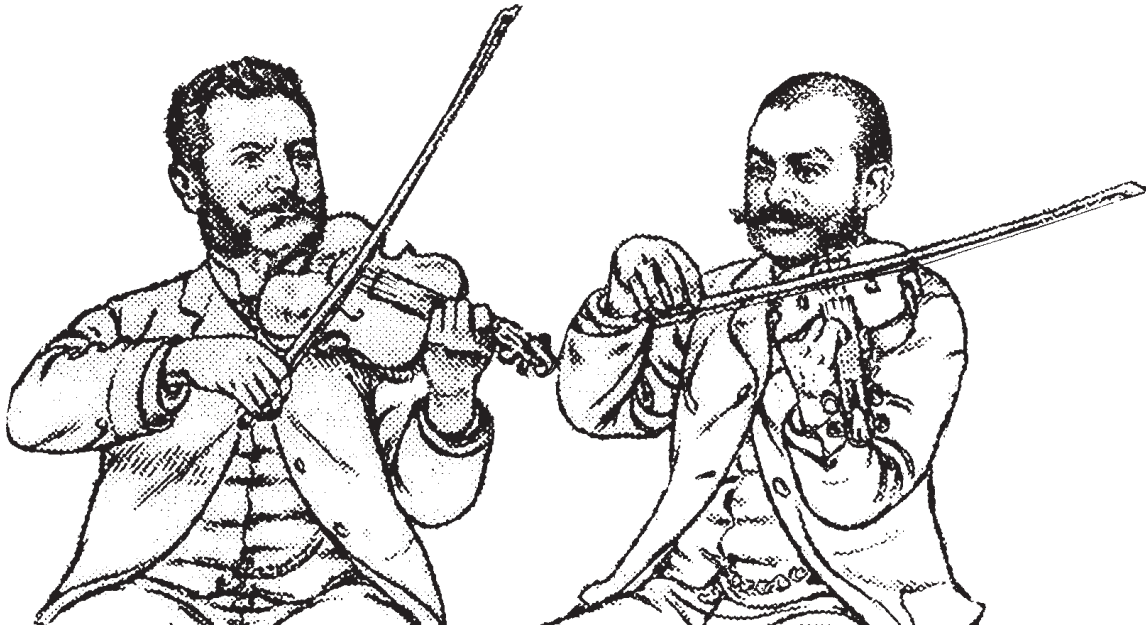


Abb. 238: Johann Schrammel und Josef Schrammel.
Zeichnung von Hans Schließmann, 1883.

Von allen bedeutenden Komponisten und Interpreten der „Weana Tanz“ liegen nur von den Brüdern Schrammel Daten, Abhandlungen und Bücher zu ihrer Lebensgeschichte und ihrem Wirken vor.¹⁰⁵ Ihre künstlerische Ausnahmestellung im Wiener Musikleben zwischen 1878 und 1895 erhielt nicht nur bei den Zeitgenossen ständig wiederholte Lobesworte, auch die Nachwelt pflegt heute noch in unterschiedlichen Interpretationen das Erbe dieser genialen Brüder. Ihr Familienname wurde zum Synonym einer eigenen Kategorie des Musizierens in kleinen Gruppen. Die drei Begriffe „Schrammelmusik“, „Schrammelquartett“ und „Schrammelharmonika“ wurden in der Wiener Musik zum Aushängeschild verschiedener spielpraktischer Inhalte.

¹⁰⁵ Die wichtigsten Publikationen sind: Rudolf Alexander Moissl: Die Schrammel-Dynastie, St. Pölten 1943; Hermann Mailler: Schrammel-Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943, (Neuaufgabe 1945); Lois Böck-Walter Deutsch: Das Werk der Brüder Schrammel (Klassisches Wiener Schrammelquartett), 3 LP mit booklet. Österreichische Phonothek ÖPh 10015–10017, Wien [1975]; Kurt Dieman: Schrammelmusik, Graz – Wien – Köln 1981; Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1986; Walter Deutsch: Johann und Josef Schrammel. In: Gottfried Kraus (Hg.): Musik in Österreich, Wien 1989; Alois Böck und Walter Deutsch: Das Werk der Brüder Schrammel. Einführung und Verzeichnis, Folge 1, Tutzing 1993; Kurt Dieman Dichtl-Jörgenreuth: Schrammelmusik Schrammelwelt. Eine österreichische Zeitgeschichte, St. Pölten – Salzburg 2007.

Es lag in der außergewöhnlichen Meisterschaft der Brüder Johann und Josef Schrammel, dass ihr Spiel – gemeinsam mit dem Klarinettenisten Georg Dänzer und dem Gitarristen Anton Strohmayr – das Tor zum Großbürgertum und Adel aufstieß, in deren vornehmen Häusern nun die volkstümliche Wiener Musik begeistert aufgenommen wurde. Im Klang ihres Musizierens vereinten sich Hoch und Nieder, der kleine Bürger und Handwerker ebenso wie der etablierte Geschäftsmann, die Fürstin und der Thronfolger.

Neben den bewunderten Kompositionen zeitgemäßer Gesellschafts- und Tanzmusik waren Johann und Josef Schrammel mit ihrem Quartett vor allem die unnachahmlichen Interpreten der „Weana Tanz“. Eine Auswahl von Ankündigungen und Rezensionen aus Tageszeitungen bekundet die Einmaligkeit ihres Spiels:

Draußen beim Weigl spielten die Schrammel und Dänzer die süßesten Tanz.¹⁰⁶
(*Illustriertes Wiener Extrablatt, 16. Juli 1884, S. 3.*)

„Und a wean'rischer Tanz“. Wer hört ihn nicht gerne, einen wienerischen „Tanz“, wie wir Leute zunächst dem Kahlenberge es nennen? [...] Nun, morgen wird man sie hören, die besten Tanz [...] in dem schönen Galeriesaale beim „goldenen Luchs“ im fröhlichen Lerchenfeld [...] mit der neuen Firma Dänzer, Gebrüder Schrammel und Strohmaier.¹⁰⁷
(*Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. November 1884, S. 3.*)

Die Schrammeln machen keine gewöhnliche Heurigenmusik; sie sind die Klassiker der „Weaner Tanz“, die Virtuosen des Wiener Liedes, die Meistersinger auf der Winsel.
(*Eduard Pötzl: Jung-Wien. Allerhand wienerische Skizzen, 1885, S. 70.*)

„Echt wienerisch“. Die Wiener Gemüthlichkeit hat zweifellos in dem populären Etablissement „zur goldenen Waldschnepfe“ in Dornbach eine Heimstätte gefunden, ob in Folge des exquisiten Rebensaftes, oder wegen der fidelen „Tanz“, mit welchen die Gebrüder Schrammel das Gehör der Gäste gefangen nehmen, ist schwer zu errathen, denn allem Anscheine nach bieten „Waldschnepfen-Wein“ und „Waldschnepfen-Musik“ die gleiche Anziehungskraft auf alle gemüthlichen und Gemüthlichkeit suchenden Wiener.
(*Illustriertes Wiener Extrablatt, 13. August 1888, S. 16.*)

Nicht nur ihre unübertroffene Interpretation der „Weana Tanz“ machte die Brüder Schrammel sowohl im Trio als auch im Quartett zu den wichtigsten Vermittlern bekannter und unbekannter Tänze, auch ihr publizistischer Einsatz für diese wienerische „Spezialität“ hob sie aus der vielschichtigen Musikwelt Wiens heraus. Ihr schriftstellerischer Einsatz galt der im Spätherbst 1885 gegründeten wienerischen Zeitung „Wiener Spezialitäten“. Geleitet vom Journalisten Julius Löwy entstand für kurze Zeit ein Medium, das Platz schaffte

für Lobreden auf unsere schöne Vaterstadt, die ihresgleichen nicht hat in der Welt. [...] Und weil wir stolz sind auf unser schönes Neuwien, so wollen wir auch in Ehrfurcht des alten Wien gedenken, dessen Erbtheil an Treu' und Ruhm auf uns Jünger überkommen ist. Den Sinn für Wien's Geschichte zu wecken, soll ebenfalls unsere Aufgabe sein.¹⁰⁸

106 Der „Weigl“ war in Hernald ein musikalisch bedeutsames „Etablissement“, das sich durch den rührigen Besitzer Josef Weigl zum viel besuchten „höchsten Heurigen“ wandelte.

107 Die Brüder Schrammel spielten seit 1878 im Trio zuerst mit dem Gitarristen Draskovits und dann mit Anton Strohmayr. Am 6. November 1884 kam es zum ersten öffentlichen Auftreten des nunmehr durch den Klarinettenisten Georg Dänzer erweiterten Quartetts.

108 Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Nr. 1, Wien, 1. November 1885, S. 1. Diese Zeitung wurde nach zwei Jahrgängen wieder eingestellt.



Abb. 239: Das Quartett der Brüder Schrammel im August 1886.
V.l.n.r.: Josef und Johann Schrammel, Georg Dänzer mit der Klarinette
und Anton Strohmayer mit der Kontragarre.
Illustriertes Wiener Extrablatt, 14. August 1886, Abendausgabe, S. 1.

Ein Thema dieser Geschichte waren die „Wean'rischen Tanz“. Unter diesem Titel bereitete Johann Schrammel gemeinsam mit seinem Bruder Josef eine mit Kommentaren bereicherte Serie von „Wiener Tänzen“ vor. Das Motto der selbst gestellten Aufgabe lautete:

Melodien, die halbvergessen, nur mehr den Alten im Ohre klingen und ihnen die Erinnerung an schöne goldene Jugentage wachrufen, werden wir festhalten und sammeln.¹⁰⁹

Dieses Sammeln vergessener oder unbekannter „Wiener Tänze“ führte 1888 zur Fertigstellung eines Manuskriptes „Alt oesterreichischer Volksmelodien“, das Johann Schrammel beabsichtigte, seiner Majestät dem Kaiser Franz Josef I. zum 40jährigen Regierungsjubiläum zu widmen. Im Ansuchen an den Kaiser bekräftigt Johann Schrammel seine schon an anderer Stelle mehrmals ausgesprochene Sorge um die Zukunft der „Weana Tanz“ (siehe Abb. 240).

Da keine Antwort aus der Hofburg kam, sandte Johann Schrammel im Dezember 1888 nochmals das gleichlautende Ansuchen mit den Noten an den Kaiser. Nach längerem Warten kam endlich die Nachricht, dass der Kaiser die Widmung angenommen hatte. Nun erst konnte Schrammel daran gehen, für den Musikverlag F. Rörich am „Kohlmarkt 11“ ein druckfertiges Manuskript von einem Kopisten herstellen zu lassen, das mit seiner Unterschrift am 27. März 1889 dem Verleger übergeben wurde.

¹⁰⁹ Wiener Spezialitäten, Nr. 1, Wien, 1. November 1885, S. 12.

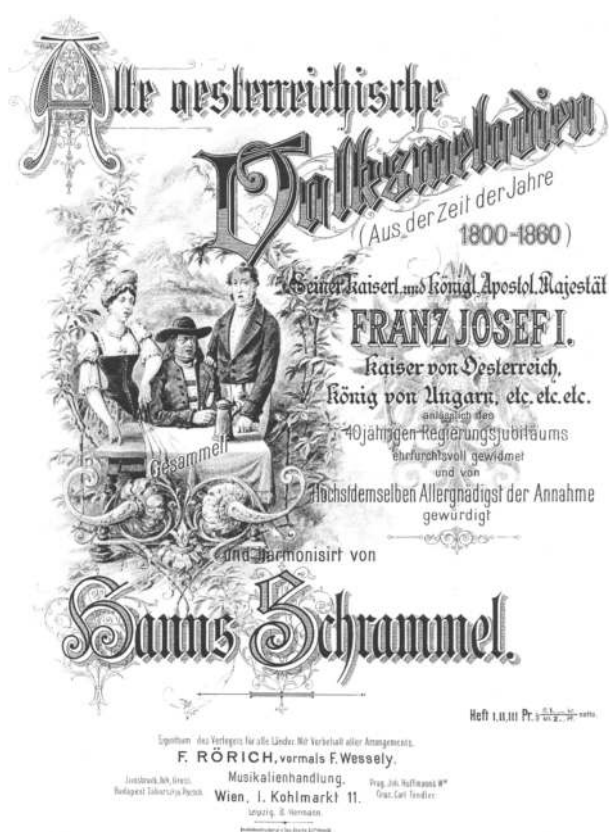


Abb. 242: Das Titelblatt zur Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ in drei Heften von „Hanns Schrammel“.

Diese Sammlung österreichischer „Volksmelodien“ aus den Jahren 1800 bis 1860, die Johann Schrammel zusammentrug und im Klaviersatz 1889 drucken ließ, werden in der verfügbaren Literatur als wichtigste Quelle für die „Wiener Tänze“ beschrieben.¹¹⁰ Sie ist tatsächlich die bedeutendste Sammlung dieser musikalisch eigenständigen Gattung, wenn auch einige Ländlertänze aus Tirol, der Steiermark und aus Kärnten und Oberösterreich die vielen Tänze aus Wien stilistisch ergänzen. Alle später entstandenen Sammlungen dieser Art haben Material aus den drei Heften der „Alten österreichischen Volksmelodien“ entnommen, aber ohne die Herkunft dieser Tänze aus der Schrammelschen Sammlung anzugeben.

Johann Schrammel macht nicht nur im Vorwort seines Werkes und zu den einzelnen Stücken wichtige Aussagen zu Geschichte und Spielpraxis der „Weana Tanz“, sondern bringt auch biographische Anmerkungen zum Leben einiger Komponisten. Er hatte das Glück, mit seinem Werk die musikstilistische Einzigartigkeit der Wiener Volksmusik vom Kaiser bestätigen zu lassen. Sein Ansuchen um die Annahme der Widmung ist ein Dokument nicht nur der Zeit, sondern gibt auch Einblick in die überzeugende Denkweise und Haltung des Musikers Johann Schrammel. Er kannte noch viele Tanzgeiger, Klarinettisten und Komponisten der älteren Generation, aus deren musikalischer Überlieferung er sein Wissen und seine Sammlung bereicherte. Einige dieser Musiker nennt und lobt er im Vorwort zu seiner Sammlung als „ganz respektable Leister“: Carl Grimberger, Gruber Franzl, Gebrüder Resterer, Joseph Sperl, Vinzenz Stelzmüller, Alois Strohmayer, Josef Weidinger und manche andere, und letztlich auch seine Mutter, die Sängerin Aloisia Ernst (1831–1881).

¹¹⁰ Die bisher letzte fachlich umfangreiche Beschreibung dieser Sammlung findet sich in Margarethe Eggers Buch „Die Schrammeln in ihrer Zeit“, Wien 1989, S. 197–200.

Dieses Umfeld von großartigen Musikern bildete von Kindheit auf den musikalischen Hintergrund der Brüder Schrammel. Ihnen wurde Musik in einer besonderen Vielfalt des Populären und regional Eigenständigen vermittelt. Johanns Begabung und musikalische Anlagen befähigten ihn, den „Wiener Tänzen“ ein einmaliges publizistisches Denkmal zu setzen. Der Überblick über den Inhalt der drei Hefte seiner Sammlung bestätigt die singuläre Bedeutung dieses Werkes:

Heft I

Der Wiener Tanz [Vorwort]:

Der Wiener Tanz ist nahezu im Aussterben begriffen, und ich habe es mir daher zur Aufgabe gemacht, diese gewiss reizenden Melodien seit Langem zu sammeln, um sie meinem lieben Vaterlande Österreich für ewige Zeit zu erhalten ...

- [1] Tänze von Heiligen Jean [Johann Petzmayer], Nr. 1-3
- [2] Die Schnofler-Tanz von Joh. Mayer genannt Zwickerl, Nr. 1-3
- [3] Wiener Singtänze von Weidinger genannt Schwomma, Nr. 1-8
- [4] Solo-Tanz von Weidinger genannt Schwomma, Nr. 1-3
- [5] Echte Wiener Tanz von Schmutzer, Nr. 1-4
- [6] Jäger-Tanz von Schmutzer, Nr. 1-3

Heft II

- [7] Tänze von J. Schmutzer, Nr. 1-3
- [8] Tänze von J. Schmutzer, Nr. 1-3
- [9] Tänze von Joseph Sperl, Nr. 1-3
- [10] Der Schnittling Tanz von Josef Turnofski, Nr. 1-3
- [11] Täuberl-Tanz von Gruber Franzl, Nr. 1-3
- [12] Alte, echte Wiener Tanz von Farbenmacher Friedl, Nr. 1-3
- [13] Tänze von G. Bertl, Nr. 1-3
- [14] Tänze von Carl Grimberger, Nr. 1-4

Heft III

- [15] Alter Wiener Tanz
- [16] Alter Wiener Singtanz, Nr. 1-3
- [17] Der Reichenauer Tanz
- [18] D' Schopflerchen von Brem, Nr. 1-4
- [19] Sträussl-Tanz, Nr. 1-3
- [20] Die Kapler-Alm, ein echt steirischer Volkstanz
- [21] D' alten Linzer von Oberhenk, Nr. 1-4
- [22] Tanz von Gebrüder Resterer, Nr. 1-3
- [23] Tiroler-Tanz Nr.1
- [24] Tiroler-Tanz Nr. 2
- [25] Kärnthner-Tanz

Diese 25 Titel umfassen 72 Tänze, die meist in Tanzfolgen mit drei Nummern vorliegen. Das stilistische Format der Auswahl und Schrammels Klaviersatz bildeten substantziell die Grundlage für alle weiteren Publikationen von „Wiener Tänzen“.¹¹¹ Die Sammlung wienerischer und alpenländischer Melodien lag in Johann Schrammels Handschrift für einen Kopisten vor, der ein gut lesbares Manuskript für den Notensetzer des Verlages zu erstellen hatte:



Abb. 243a: Johann Schrammels Handschrift als Vorlage für den Kopisten.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 11.621.



Abb. 243b: Die handschriftliche Kopie als Vorlage für den Notensetzer.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, MH 11.621.

¹¹¹ Kritisch sei angemerkt, dass Johann Schrammel im Klaviersatz viel zu selten die stilistisch notwendige Zweistimmigkeit berücksichtigte.

Die Kapler-Alm (Alpe)

ein echt steirischer Volkstanz

wurde im Jahre 1849 von B. Schütz, ehemaliger Gesellschaftsführer der Wiener-Musik und Gesangs Gesellschaft Gebrüder Schütz sammt Frauen nach Wien gebracht. B. Schütz hörte auf einer Reise in Steiermark von der Familie Höchst (sehr reiche Wirthsleute) diesen steirischen Volkstanz und brachte ihn zu Papier. Herr Höchst, das Oberhaupt dieser Familie, war Zitherlehrer des Erzherzogs Ludwig.

Langsam.

Abb. 243c: Der gedruckte Klaviersatz in „Alte oesterreichische Volksmelodien“, Heft III, S. 13, mit dem Kommentar über Herkunft und Aufzeichner des Stückes.

Dieses steirische Jodlerlied „Die Kapler-Alm“ war für die Wiener Dudler und Dudlerinnen ein publikumswirksamer Programmpunkt bei ihren Auftritten.¹¹² Der im Kommentar genannte Balthasar Schütz, Gitarrist und Geiger, war ein Onkel zu den Brüdern Schrammel und für Johann einer der kenntnisreichsten Vermittler des Wissens zur Geschichte und zu den Interpreten der „Weana Tanz“.¹¹³

¹¹² Eine Variante dieses Liedes findet sich als Nr. 141 in Anton Schlossars Werk „Deutsche Volkslieder aus Steiermark“ des Jahres 1881.

¹¹³ Vgl. Thomas Aigner: Overture alla turca. Wissenschaftliche Fragestellungen zu Josef Schrammels Orientreise. In: Stefan Winterstein (Hg.): Josef Schrammel im Serail, Tutzing 2007, S. 140 f.

Die „Musikalien-Verlagshandlung F. Rörich“ schrieb in der Ankündigung ihrer neuesten Produktion:

Diese Sammlung echt vaterländischer Weisen bietet eine reiche Fülle ganz reizender Melodien, welche durch die ganz eigenartige Harmonisierung auf die Gemüther wirken und sich bald des allgemeinen Beifalls erfreuen werden.

In dieser Sammlung finden sich alle jene Volksmelodien vor, welche dem Schrammel-Quartett zu so grosser Beliebtheit verhelfen und welche täglich bejubelt werden.¹¹⁴

Aufgrund ihres Einsatzes für die Wiener Musik standen die Brüder Schrammel im Ruf, auch bedeutende Komponisten von „Weana Tanz“ zu sein. Sie waren aber hervorragende Vermittler und Herausgeber unbekannter, vergessener Tänze und fügten in ihren Tanzfolgen vorhandene Melodien kunstvoll zusammen. Josef Schrammels „Wiener Tänze“ stellen beispielhaft ein solches Werk dar, das die Bearbeitung eines damals viel bejubelten Liedes beinhaltet, verbunden mit einem ländlerischen Teil von besonderer Wirksamkeit:



Abb. 244: Das variierte Thema des Liedes „Da Tauba“ von Josef Lechner,¹¹⁵ gewidmet der Schauspielerin und Sängerin Josefine Gallmayer (1838–1884). Josef Schrammel bearbeitete dieses Lied für ein Sextett und nannte es mit dem darauf folgenden Ländler „Wiener Tänze“.¹¹⁶ Josef Schrammels Handschrift. Archiv der Wiener Symphoniker, Sammlung Lois Böck. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 81 und beiliegende CD, Nr. 5)



Abb. 245: Beginn des Ländlers in Josef Schrammels Handschrift. Archiv der Wiener Symphoniker, Sammlung Lois Böck.

1886 und 1878 veröffentlichte Johann Schrammel zwei Serien von „Wiener Heurigen-Tänzen“, die im Verlag Gustav Lewy und Josef Weinberger für Pianoforte als Opus 64 und 152 erschienen sind. In diesen Werken fügt Johann Schrammel ältere Tanzweisen mit Melodien aus seinen Walzern zu einer neuen Folge zusammen. Welche Bedeutung den Brüdern Schrammel im Verlagswesen zugemessen wurde, zeigt deutlich die Ausgabe dieser Tänze. Sie wurden in eine Verlagsreihe mit Kompositionen der Brüder aufgenommen. Obwohl es sich um einen Klaviersatz handelt, mit dem die Tänze zum Kauf angeboten wurden, zeigt die medienwirksame Kopfleiste des Reihentitels das Terzett der Brüder Schrammel. Damit wird bewusst gemacht, dass es sich nicht um Klaviermusik, sondern um Musik für Geigen handelt, repräsentiert durch das Werk und das Spiel der Brüder Schrammel:

¹¹⁴ Zeitschrift „An der schönen blauen Donau“, Wien 1889, 23. Heft, Beilage.

¹¹⁵ Vgl. Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 195 f.

¹¹⁶ Vgl. Josef Schrammel: Wiener Tänze. In: Lois Böck: Tänze aus dem alten Wien (= Wiener Instrumentalmusik 2), Wien 1977, S. 13–15.



Abb. 246: Ein graphisch reizvolles Titelblatt für die Verlagsreihe „Compositionen von Johann und Josef Schrammel“. Im Bildoval sind die geigenenden Brüder Josef und Johann Schrammel und ihr Gitarrist Anton Strohmayer abgebildet.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMMLUNG — sind von Johann Schrammel die „Solo Tänze“ (Nr. 78), „Wiener Heurigen-Tänze“ I und II (Nr. 79, 80) und von Josef Schrammel die „Wiener Tänze“ (Nr. 81) enthalten.

Joseph Sperl

geboren 1810 in Wien/Altlerchenfeld
gestorben 1883 in Wien



Auch wenn von diesem gelernten Maurer und Steinmetz nur wenige Tänze erhalten geblieben sind, nimmt Joseph Sperl einen hohen Rang unter den Tanzgeigern Wiens ein.¹¹⁷ Wenig ist aus seinem Leben bekannt geworden. Seinem musikalischen Talent folgend entwickelte er sich zu einem erfolgreichen Violin- und Zitherspieler. Aufgrund seiner beruflichen Herkunft nannte man ihn den „schönen Maurer-Pepi“. Durch Johann Schrammels biographische Notizen wird einiges aus Sperls Leben bekannt:

Abb. 247: Der Tanzgeiger und Komponist Joseph Sperl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 21. März 1883, Abendausgabe, S. 1.

¹¹⁷ Lehmanns Adressverzeichnis nennt ihn 1859: „Musikdirektor, Neulerchenfeld, Obere Gasse 140“.

Joseph Sperl genannt der schöne Maurer Pepi, war Musik-Direktor (Linzer-Geiger), ein geborener Alt-Lerchenfelder, er spielte mit Schwomma (Weidinger), Strohmeier sen. und Gitarrist Kral. Er arrangierte in Wien die ersten öffentlichen Wäscher mädchen-Bälle, und zum Schluss seiner Thätigkeit in den 60er Jahren spielte er mit seinen Söhnen in der ehemaligen Walhalla, im Gemüthlichen.¹¹⁸

Diese kurze Darstellung findet eine Ergänzung im Nachruf auf den Tod von Joseph Sperl im März des Jahres 1883.¹¹⁹ So soll er auch mit den Musikern namens Balgert und Tellmaier sowie mit dem bekannten Gitarristen Josef Turnofsky zusammengespielt haben. Das gemeinsame Musizieren mit Alois Strohmayer hat für die Nachwelt ein interessantes musikalisches Dokument hervorgebracht. Strohmayer notierte sich eine Folge „Steyrischer Tänze“, die er von Joseph Sperl 1841 zur Abschrift erhalten hatte:



Abb. 248: „Steyrische Tänze [für] „Violino I^{mo} von Sperl 1841“
in der Handschrift von Alois Strohmayer.

Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayer, Nr.103.

118 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien II, Wien 1888/89, S. 7.

119 Illustriertes Wiener Extrablatt, 21. März 1883, Abendausgabe, S. 3.

Diese fünf „Steirischen Tänze“ sind „Wiener Ländler“ mit motivischer Anlehnung an den steirischen Ländler, aber mit melodischen, harmonischen und formalen Ausweitungen, welche der „Steirische“¹²⁰ und der Ländler in den dörflichen Traditionen nicht kennen. Mit der vierten Nummer dieser Steirer-Folge kann durch den Vergleich mit einem im Incipit melodisch fast gleich lautenden Ländler aus Hallstatt im Salzkammergut die Eigenheit des Wiener Ländlers skizzenhaft angedeutet werden:

Abb. 249: A-Teil der Nummer 4 aus den „Steirischen Tänzen“ von Joseph Sperl 1841 und A-Teil eines Ländlers aus Hallstatt, um 1820.¹²¹

Das Beispiel aus Hallstatt (aus den Jahren um 1820) ist formal vom obligaten Verlauf einer Periode geprägt, welche den Vordersatz mit einem melodischen Halbschluss und den Nachsatz mit einem Ganzschluss beendet. Die Diminutionen umspielen einen Typus, der zum Beispiel in Joseph Lanners Opus 1 wiederkehrt: „Neue Wiener Ländler“, 1825. Während die melodische Entfaltung bei Lanner sich zum Walzer wandelt und zu einer verkürzten dreiteiligen Form ausweitet, bleibt das Beispiel aus Hallstatt dem periodischen Achttakter verpflichtet, dem ein ebensolcher, melodisch variiert, als B-Teil folgt. Die Harmonien pendeln gemäß der motivischen Gestalt zwischen den Hauptstufen I und V.

Im Beispiel von Joseph Sperl (aus dem Jahr 1841) wird der Nachsatz, verbunden mit Höherlegung des melodischen Fortgangs, in die parallele Molltonart geführt. Im formal notwendig gewordenen und nachfolgenden Viertakter wird mit entsprechenden melodischen und harmonischen Wendungen der Verlauf des Stückes in die Ausgangstonart zurückgeführt. Mit einer eigenwilligen Entfaltung der ländlerischen Melodik, mit chromatischen Vorhalten bis hin zu einer harmonischen und formalen Erweiterung wird dieser Tanz zu einem Beispiel eines Wiener Ländlers, unter Beibehaltung deutlicher Kennzeichen seiner Herkunft aus den traditionellen Ländlerformen.

Zurückkehrend zu den biographischen Notizen von Johann Schrammel über Joseph Sperl ist dessen Anteil an der Einrichtung der „Wäschermädel-Bälle“ bemerkenswert. Es ist nicht nachzuweisen,

¹²⁰ Mit dem Namen „Steirer“, „Steirer“ oder „Steirischer“ wird in der Volkstanzforschung eine bestimmte Choreographie verstanden, die ursprünglich als Einzelpaartanz ausgeführt wurde.

¹²¹ Johann Michael Schmalnauer: „Tanz Musik“. Ländler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut. Hg. v. Gerlinde Haid (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 5), Wien 1996, S. 117, Nr. 12.

welche Rolle er tatsächlich bei den beliebten Bällen der Wäscherinnen Wiens eingenommen hatte. Ein Gestalter, ein „Arrangeur“ war bei einem Wäschermädel-Ball immer notwendig, um allein den Einzug der Mädchen in den Tanzsaal mit entsprechender Musikbegleitung zu organisieren und sie zur Tafel hinzuführen, die nur für sie gedeckt war.¹²² Vielleicht hat Joseph Sperl mit seiner Kapelle im „Gemüthlichen“ eines Ballfestes gespielt, wie dies oftmals vom Quartett der Brüder Schrammel berichtet wird. „Im Gemüthlichen“ bedeutete, abseits vom großen Tanzsaal in einem kleineren Raum konzertant zur Unterhaltung aufzuspielen.

Johann Schrammel erwähnt in seinen Zeilen auch etwas über Joseph Sperls musizierende Familie in der „Walhalla“. Dieses Lokal in Währing war im Vormärz das berühmte Gasthaus „zum goldenen Engel“.¹²³ Einen Auftritt der Familie Sperl in der „Walhalla“ besuchte auch der stets kritisch beobachtende Schriftsteller Friedrich Schlögl:

Ein öffentliches „Familienleben“ bei Sang und Klang ist doch wohl der Neugierde eines Chronisten werth. [...] Die „Familie Sperl“ besteht aus fünf Köpfen. Der Vater geigt, der eine Sohn arbeitet auf der Guitarre, der jüngere (ein Kind noch) auf der Zither und zwei Töchter „singen“, d. h. sie rezitieren unter dem disharmonischen Akkompagnement ihrer Blutsverwandten die Texte jener Lieder, die heut' zu Tage gang und gäbe sind. [...] Da es nun beiden „Sängerinnen“ von der Mutter Natur auf's Hartnäckigste verwehrt wurde, selbst die genügsamsten Zuhörer durch ihre Stimmittel zu entzücken, so benützen Beide die Macht der versinnlichenden „Aktion“ und ergänzen durch erläuternde Handbewegungen das Fehlende.¹²⁴

Diese abwertende Schilderung eines Auftritts einer musizierenden Familie macht auf deren soziale Lage aufmerksam, die nur mit der Mitarbeit der eigenen Kinder zu verbessern und zu bewältigen war. Für Friedrich Schlögl und seine Zeitgenossen galt „Kinderarbeit“ wohl als etwas Selbstverständliches, nicht aber die dabei erbrachte Leistung.

Joseph Sperl selbst blieb von dieser Kritik unbeschadet. Immerhin besuchte ihn in der eigenen Wohnung Hans Graf Wilczek (1837–1922). Dieser karitative Mäzen der Künstler und Forscher lud den Geiger nach München zu Herzog Max ein. Hier war er, wie vor ihm der Geiger Johann Mayer, ein gern gesehener und belobter Gast aus Wien. Auch Erzherzog Johann von Österreich war einer seiner Bewunderer. Von diesem populären Mitglied des Kaiserhauses Österreich erhielt Sperl eine wertvolle Violine geschenkt, die er allerdings während seiner langjährigen Krankheit zusammen mit vielen anderen erworbenen und geschenkten Preziosen verkaufen musste.¹²⁵

Von seinen Kompositionen sind nur „Linzer“ und „Steyrische“ Tänze in anonymen Handschriften erhalten geblieben sowie die allseits berühmten „Sperl-Tanz“.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG — sind von Joseph Sperl „Fünf Linzer Tänze“ (Nr. 83) und die „Sperl-Tanz“ (Nr. 84) enthalten.

122 Vincenz Chiavacci: Am Wäschplatz. In: Wienerstadt. Lebensbilder aus der Gegenwart, Wien – Prag – Leipzig 1895, S. 87–91; Adolf Scherpe und Julius Weick: Wiener Faschingsbilder 1814–1914, Wien 1920, S. 38–41; Walter Deutsch und Helga Maria Wolf: Menschen und Melodien im alten Österreich, Wien 1998, S. 35–47.

123 Felix Czeike: Historisches Lexikon Wien 2, Wien 1993, S. 184.

124 Friedrich Schlögl: Bei den Volkssängern und Volkssängerinnen. In: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 210 f.

125 Illustriertes Wiener Extrablatt, 21. März 1883, S. 2.

Rudolf Staller

geboren 1818 in Reindorf/Rudolfsheim/Wien

gestorben 1885 in Meidling/Wien

Von diesem außerordentlich begabten Geiger und Komponisten gibt es über sein Leben und Wirken nur eine knappe Notiz in Franz Angerers Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“:

Staller Josef und dessen Bruder Rudolf, genannt „D' Schwarzinger“, gehörten in den dreißiger Jahren zu den besten Wiener Tanzgeigern. Die Besetzung ihrer berühmten Volksmusik bestand ursprünglich aus 2 Geigen (die beiden Brüder) und Kontrabaß, an dessen Stelle später die Gitarre trat. In den fünfziger Jahren stellten sie die Besetzung für 2 Geigen, 1 Klarinette und 1 Kontragitarre zusammen.¹²⁶

Ein Portrait von diesen Musikern war nicht zu finden, obwohl noch um 1870 der Verlag Tobias Haslinger von Rudolf Staller ein Heft „Tänze und Märsche für das Pianoforte“ mit den Verlagsnummern 14561–14565 veröffentlichte:¹²⁷

- Nr.1 Turner-Klänge, Marsch
- Nr.2 Leopoldinen Polka française
- Nr.3 Souvenir, Polka schnell
- Nr.4 Schöne Frauen, Polka Mazur
- Nr.5 Lasalle-Marsch

Mit derartigen Werken wird angezeigt, dass die Brüder Staller mit ihrem Ensemble „D' Schwarzinger“ auch Gesellschaftsmusik vortrugen und zum Tanz aufspielten. Rudolf Stallers als Vorspielstücke geschaffene „Wiener Tänze“ fanden in seiner Zeit keinen Verleger. Spät, erst 1923, wurde von dem Gitarristen und Sammler Franz Angerer in seiner Ausgabe „Alt Wiener Tanzweisen“ zum ersten Mal eine vierteilige Folge von „Schwarzinger Tänzen“ veröffentlicht:

Schwarzinger Tänze.
für 2 Geigen und Gitarre.

1. Sehr langsam.

Lebhaft.

D.C. al Fine dann Cadenz.

126 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. IV; vgl. Kurt Schmid: Josef und Rudolf Staller. In: Zur Geschichte der Klarinette in der Wienerischen Musik, Wien 1985, S. 49–51.

127 Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Tobias Haslingers Witwe und Sohn und Carl Haslinger quondam Tobias, Wien 1843–1874, Band 3, Wien 1983, S. 182.



Abb. 250: Nummer 1 der „Schwarzinger Tänze“.¹²⁸
 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 63.

Stallers zahlreiche nur handschriftlich überlieferte Tänze umfassen die gesamte Bandbreite des Genres, von Wiener Ländlern bis zu kunstvoll gestalteten Tanzfolgen. Sie sind von den Musikern späterer Zeit völlig zu Unrecht unbeachtet geblieben. Sowohl die im zweiten Teil dieses Bandes enthaltenen Stücke als auch viele weitere zählen zu den gelungensten Werken der Gattung „Weana Tanz“. Das heute verfügbare Werk Rudolf Stallers wurde in den Jahren zwischen 1870 und 1880 von dem Musiker G. A. Kinast nach nicht mehr identifizierbaren Vorlagen kopiert, 1951 von Georg Kotek erworben und dem damaligen „Volksliedarchiv für Niederösterreich und Wien“ übergeben. Einige Tänze von Rudolf Staller werden auch in der „Sammlung Josef Korzer“ im Archiv des Wiener Volksliedwerkes aufbewahrt.

Im Folgenden seien einige bisher unbekannte Tänze von Rudolf Staller zitiert, verbunden mit dem Versuch einer typologischen Deutung:

A musical score for a dance piece, consisting of six staves. The top two staves are for Violin I (vl. I) and Violin II (vl. II), both in treble clef. The third staff is for Guitar (Gitarre) in bass clef. The bottom three staves are for a string ensemble (viola, cello, and double bass), all in bass clef. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The tempo marking 'langsam' is written above the first staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Abb. 251: Nummer 2 der „Schnapper Tänze“ von Rudolf Staller.
 Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 144/1.

¹²⁸ „Tänze im Ländlerstil“ sind in Angerers Sammlung (1, Nr. 19) ein weiteres Stück aus dem Repertoire der Brüder Staller.

Die „Schnapper“ sind eine Folge von drei Tänzen, mit einem langsam zu spielenden ersten Teil und einem bewegt zu spielenden zweiten Teil, der in eine viertaktige Kadenz mündet. Achttaktige und sechzehntaktige Perioden bestimmen den jeweiligen Formaufbau. Die Nummer 2 ist nicht nur typisch für die sechzehntaktige Periode, sondern es erfolgen in ihr auch erweiternde harmonische Schritte. Diese führen mit der reich diminuierten Melodik zu Alterationen, die im Spielsatz der Gitarre nicht immer mit vollzogen werden können. Die zweite Violine begleitet die erste als Überschlagstimme, die, wo immer es möglich ist, den Verlauf in parallelen Terzen ausführt.

Das nächste Beispiel schafft einen Überblick über eine geschlossene Tanzfolge, wie sie in unterschiedlichen Ausführungen im Repertoire der Brüder Staller zu finden sind:

Staller

Die Draherer Violino 1^{mo}

1. *Tänze*
Mäßig
etwas schneller
schnell
Lento
rit.
Schlaghaft
Cad.

Abb. 252:
 „Violino 1^{mo}“ der
 „Draherer Tänze“ von
 Rudolf Staller.
 Archiv des Wiener
 Volksliedwerkes,
 Sammlung Josef
 Korzer, Nr. 2409.

Diese dreigliedrigen „Drahrer Tänze“ beginnen mit einem selten aufgezeichneten tuschartigen Einleitungstakt, der nur die Aufgabe hat, das Publikum auf den Beginn eines Musikstückes aufmerksam zu machen. Der A-Teil der ersten Nummer stellt sich als ein durchkomponierter Achttakter vor, dessen zweite Hälfte dem nachfolgenden B-Teil das motivische Material für eine eigene achttaktige Periode liefert. Die Zweiteilung in „mäßig“ und „etwas schneller“ mit der nachfolgenden „Cadenz“ entspricht der Grundform des Tanztypus. Die zweite Nummer erfährt mit ihrem sechzehntaktigen Hauptteil eine Reprise aufgrund einer dominantisch verlagerten Überleitung, deren acht Takte zurück zur Grundtonart führen. Diese acht Takte stellen ein besonders reizvolles Spiel mit ländlichen Motiven dar. Mit der Anweisung „schlaghaft“ soll wohl nur der A-Teil der Nummer gespielt werden. Diese Spieltechnik bedeutet nach Johann Schmutzer „mit der Stange des Bogens die Saiten schlagen“, statt sie mit den Bogenhaaren zu streichen.¹²⁹

Nach den Aufzeichnungen von Franz Angerer verstärkten die Brüder Staller nach einer gewissen Zeit ihr Trio (zwei Violinen und Gitarre) mit einer G-Klarinette.¹³⁰ Diese klangliche Ergänzung drückt sich auch im Notenbild der aufgefundenen Handschriften aus:

Carl Platzer Tänze *v. Br. Staller*

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Clarinet G (Anote), Violino 1mo, and Violino 2do. The score is written in 3/4 time and G major. It consists of two systems of staves. The first system has three staves, and the second system has three staves, each ending with a 'Fine' marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

129 Johann Schmutzer: Galanterie Tänze in F. Sammlung Klaus-Peter Schrammel, Wien. Siehe Kapitel 5, „schlaghaft“ (S. 165).

130 Eine Generation später schlugen die Brüder Schrammel den gleichen instrumentalen Weg wie die Brüder Staller ein. Vgl. Robert Maria Prosl: Die Brüder Schrammel. In: Die Hellmesberger, Wien 1947, S. 56.



Abb. 253: Nummer 1 der „Carl Platzer Tänze“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 185/1.

Zu einem solchen Satz tritt die kleine Klarinette in G („picksüßes Hölzl“ genannt) nicht mit einer eigenen Stimme hinzu, sondern sie vollzieht die Stimme der 1. Violine in Oktaven oder in gleicher Lage mit. Dies entspricht der klassischen Instrumentierung und bringt trotz kleiner Besetzung eine orchestrale Klangfarbe hervor. Am vorliegenden Tanz fallen wiederum die fortlaufenden Terzengänge zwischen 1. und 2. Violine auf. Dadurch kommt es in manchen dominantischen Takten zur Bildung eines in Terzen geschichteten Undezim-Akkordes. Derartige Klänge sind Vorhaltsbildungen und unterstreichen ihre stimmführungstechnische Unabhängigkeit von der im jeweiligen Takt zugrunde liegenden harmonischen Stufe.

Wie viele andere Tanzgeiger war auch Rudolf Staller fähig, seine Einfälle in korrekter musikalischer Orthographie zu Papier zu bringen. Hinzu kommt, dass seine Themen mit besonderer Originalität gestaltet sind. Im Folgenden seien die Incipits von mehreren bisher unbekanntem Tänzen mit der Stimme der 1. Violine vorgelegt:





Abb. 254: „Tänze Nr. 3“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 181/3.



Abb. 255: „Tänze Nr. 10“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 182/5.



Abb. 256: „Tänze von der Nirn“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 183/1.

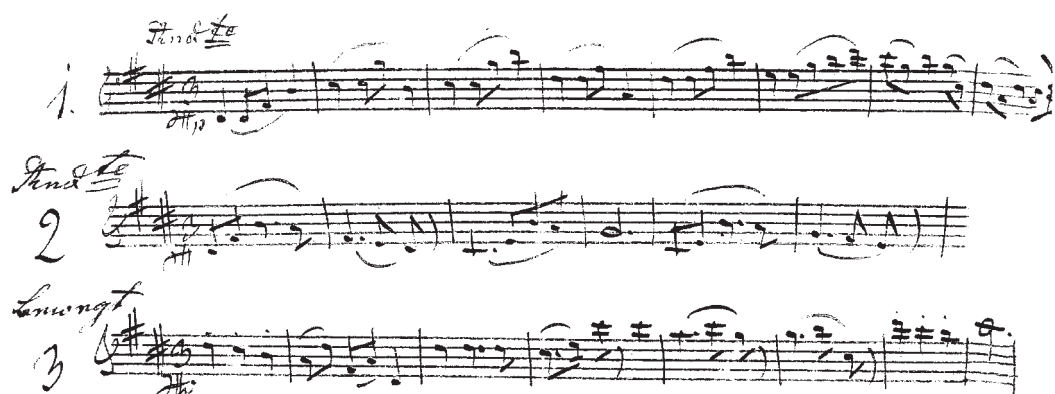


Abb. 257: „Die Döllinger Tänze“ von Rudolf Staller.
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 185/2.



Abb. 258: „Fürst Auersberg-Lieder“ von Rudolf Staller.¹³¹
Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 185/4.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM- LUNG – sind von Rudolf Staller folgende Tänze enthalten: „Die harben Beißer“ (Nr. 85), „Die Konkordats- Brecher“ (Nr. 86), „Drei Tänze in C“ (Nr. 87), „Fünf Tänze in A und E“ (Nr. 88), „Ganserl-Tänze“ (Nr. 89), „Die Herzgreifer-Tänze“ (Nr. 90), „Schäfer-Tänze“ (Nr. 91), „Sieben Linzer Tänze“ (Nr. 92) und „Vier Tänze in C“ (Nr. 93).

¹³¹ Der Widmungsträger dieser Tänze war wohl Fürst Adolf Auersperg (1821–1885), am Ende seiner Karriere als Präsident des Obersten Rechnungshofes und Geheimer Rat und Ritter des Ordens vom Goldenen Vließ. Die Lieblingslieder dieses Fürsten hatte Rudolf Staller zu einer Tanzfolge umgewandelt.

Vinzenz Stelzmüller

geboren ? gestorben 1867 ?

Wie die Tänze der Tanzgeiger und Klarinettenisten Bertl, Debiasy und Schmutzer mit ihren Namen als Qualitätssiegel ausgezeichnet wurden, so ist auch der Name „Stelzmüller“ mit seinen Tänzen in zahlreichen Abschriften überliefert. Seine viel gelobten Kompositionen erschienen in keinem Musikverlag. Erst 1900 wurde zum ersten Mal jener Tanz veröffentlicht, der seinen Namen trägt, und zwar in einer Serie der „uralten und halbvergessenen Melodien“, die das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ „als werthvolles Geschenk dem modernen Wien übermitteln“ wollte.¹³²

Stelzmüller-Tänze.

Aufgeführt von Stelzmüller in den 60er Jahren bei Schwandtner in Hernals.
Ländler-Tempo.

PIANO. *mf*

1. 2. Cadenz

Abb. 259: Die ersten zwei Nummern der „Stelzmüller-Tänze“
im Klaviersatz des „Illustrierten Wiener Extrablattes“ vom 2. Juli 1900, S. 3.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 97 und beiliegende CD, Nr. 21)

¹³² Illustriertes Wiener Extrablatt, 5. Februar 1900, S. 3.

1911/12 erscheinen im ersten Band der „Wiener Lieder und Tänze“ von Eduard Kremser die „Stelzmüller-Tänze“ für Klavier, aber in einer entsprechenden zweistimmigen Version. Diese wird 1923 von Franz Angerer in seiner Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ für ein Trio mit zwei Violinen und Kontragarre aufgenommen. Kremser fügte seiner Ausgabe den Vermerk hinzu:

Vinzenz Stelzmüller war ein ausgezeichnete Klarinettist und berühmter Tanzkomponist;
Er wirkte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.¹³³

Diese knappe biographische Notiz ergänzte Eduard Kremser mit dem Abdruck weiterer Einzeltänze, die bis dahin im Kreis der Wiener Musikanten nur in Abschriften bekannt waren:¹³⁴

Tanz.
(Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.)
Vinzenz Stelzmüller.

Ziemlich langsam.

Abb. 260: „Tanz. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts“.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 256.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 94/3A)

Alter Tanz.
(Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.)
Vinzenz Stelzmüller.

Ziemlich langsam.

Abb. 261: „Alter Tanz. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts“.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 257.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 94/2A)

Tanz.
(1840.)
(‘s is a Red’!)
Vinzenz Stelzmüller.

Ziemlich langsam.

Abb. 262: „Tanz (1840) – ‘s is a Red!“.
Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913, S. 217.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 96)

133 Eduard Kremser: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12, S. 252. In „Lehmans Adressverzeichnis“ 1860 wird Vinzenz Stelzmüller als „Tonkünstler“ bezeichnet.

134 Auffallend ist, dass Johann Schrammel in seiner bedeutenden Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ keinen Tanz von Vinzenz Stelzmüller aufnahm und ihn im Vorwort nur als einen guten Klarinettisten apostrophiert. Wohl aber druckt er im dritten Heft „Alte Wiener Singtänze“ ab, die „in den 50er Jahren von dem beliebten Clarinettisten Vinzenz Stelzmüller vorgetragen wurden“.

Von diesem „ausgezeichneten Klarinettenisten und berühmten Komponisten“ Vinzenz Stelzmüller sind keine gesicherten Lebensdaten bekannt.¹³⁵ Nur der Herausgeber des „Illustrierten Wiener Extrablattes“, Julius Löwy, schrieb 1882, dass Vinzenz Stelzmüller 1867 gestorben sei.¹³⁶ Löwy kannte Stelzmüller und lobte vor allem das gemeinsame Spiel mit dessen Bruder Matthias:

„Noch bei Lebzeiten des Gruber Franzl [...] brillirten auf dem picksüßen Hölz'l die Brüder Stelzmüller. Die Brüder Stelzmüller gefielen fast noch besser, als der Gruber Franzl, und wo sie spielten, dorthin drängte sich das lustige, leichtlebige Wien. Die Töne der Stelzmüller'schen Clarinetten waren Lockrufe für alle Freunde und für die neidenswerthen Besitzer des Wiener Humors.“¹³⁷

Diese Art im Duo oder ergänzt mit Violine und Gitarre zu musizieren fand nach den Aufzeichnungen von Eduard Merkt zwischen 1854 und 1860 statt, und zwar „täglich in den ersten renommierten Hernalser Buschenschenken“.¹³⁸ Dies ist die einzige konkrete Angabe zu Stelzmüllers musikalischer Tätigkeit und noch dazu nur auf einen Zeitraum von sechs Jahren beschränkt. Die Auftritte Stelzmüllers müssen wohl um ein Vielfaches umfangreicher angenommen werden, als es die spärlichen Berichte zulassen.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG – sind von Vinzenz Stelzmüller folgende Tänze enthalten: „Alter Wiener Singtanz“ (Nr. 94), „Debardeurs-Tänze“ (Nr. 95), „'s is a Red“ (Nr. 96) und die „Stelzmüller-Tanz“ (Nr. 97).

Alois Strohmayr

geboren am 27. 4. 1822 in Lichtental/Wien

gestorben am 16. 3. 1890 in Lichtental/Wien



Aufgrund der Forschungen des Wiener Symphonikers Lois Böck (1911–1989) über das Leben und Wirken von Alois Strohmayr ist es möglich geworden, eine umfangreiche Darstellung dieses außergewöhnlichen Musikers und Komponisten vorzulegen.¹³⁹ Einen wichtigen Teil dieser Erhebungen stellen über zweihundert handschriftliche Kompositionen dar, die von der Urenkelin Alois Strohmayers, Karoline Strohmayr, sorgsam aufbewahrt und Lois Böck vermacht wurden. Dadurch kam es zu einer unerwarteten Programmbereicherung für das „Klassische Wiener Schrammelquartett“. Dieses Ensemble wurde von Lois Böck 1964 mit den

Abb. 263: Alois Strohmayr.
Illustriertes Wiener Extrablatt,
13. November 1882, S. 1.

¹³⁵ Kurt Schmid: Geschichte der Klarinette in der wienerischen Musik, Wien 1985, S. 55–57.

¹³⁶ Julius Löwy: Wiener Musikanten. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. XII. 1882, S. 4.

¹³⁷ Julius Löwy: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Wiener Spezialitäten, Wien 1886, Nr. 30, S. 4; vgl. Ernst Weber: Die Klarinettenisten. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 177.

¹³⁸ Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 33.

¹³⁹ Lois Böck: Alois Strohmayr und die verkannten Schrammeln. In: Das Heimatmusum Alsergrund, Mitteilungsblatt 86, Wien, März 1981, S. 1–5.

Orchesterkollegen Anton Pürkner (2. Violine) und Richard Schönhofer (G-Klarinette) gegründet. Die Kontragarre wurde von Wiener Schrammelmusikern besetzt, zuerst von Emmerich Pranz, dann von Friedrich Matouschek.¹⁴⁰ Das „Klassische Wiener Schrammelquartett“ wirkte von 1964 bis 1979 und bemühte sich um die Wiedererweckung des spezifischen Klangbildes der Kompositionen der Brüder Schrammel und von Alois Strohmayr.¹⁴¹ Als „Legat“ von Lois Böck wurde die „Sammlung Alois Strohmayr“ in die Bestände der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus aufgenommen.

Alois Strohmayr wurde am 27. April 1822 in Lichtental geboren. Die Eltern, der Hilfslehrer Martin Strohmayr und Maria geb. Bauer, lebten in bescheidenen Verhältnissen, die vor allem von der Musik erfüllt waren. Der Vater war zugleich Musiker und spielte im Kirchenorchester der Lichtentaler Pfarrkirche „Zu den 14 Nothelfern“. Hier wurde Alois von seinem Paten, dem Viktualienhändler Georg Hormayer, zur heiligen Taufe getragen.

Der musikalische Werdegang des Kindes war geprägt vom Singen in der Schule und vom musikalischen Unterricht durch den Vater. Nach dem Besuch der Pflichtschule scheiterten verschiedene Versuche, einen „praktischen“ Beruf zu erlernen. 1838 entschied er sich für die Musik. Ein vergilbter Zettel kündigt eine „Abendunterhaltung“ im heute nicht mehr existierenden „Hirtischen Gasthaus“ mit der „Produktion der Gesellschaft Alois Strohmayr, Joseph Fuchs, Anton Gaitner und Leopold Schütz“ an.¹⁴²

Zugleich begann Alois Strohmayr zu komponieren. Zuerst kleinere Stücke für Solo-Violine und „Phantasien“ in Nachahmung der Adagio-Einleitungen mancher Konzertstücke. Durch seinen Kontakt mit den damals wichtigen Tanzgeigern Josef Weidinger und Joseph Sperl begann Alois Strohmayr „Wiener Tänze“ zu schreiben. Eine gedruckte Einladung zu einem „Abschiedsfest“ im Gasthaus „zum goldenen Kleeblatt“ in Neulerchenfeld am „Montag den 14. Februar [1839]“ nennt „die Herren Joseph Sperl, Alois Strohmayr und Josef Weidinger mit ihrer großen Gesellschaft“, die die „Ehre haben werden, die neuesten Oberösterreichischer-Ländler, steirische und National-Jodler vorzutragen“. Die Wiener Ländler und Tänze und die Dudler, die von dieser Gesellschaft vorgetragen wurden, benannte man noch um 1840, aber auch später, mit den seit 1800 modisch gewordenen Namen „Oberösterreichischer“, „Linzer“ und „Steirische“ beziehungsweise „Ländler“. Auch im Werk Alois Strohmayrs finden sich derart bezeichnete Tänze, welche in der Sammlung der Wienbibliothek zusammengefasst vorliegen:

Die Steurer Buam Ländler, 1843 (Nr. 91b), Linzer Tänze, 1844 (Nr. 69a), Linzer Tänze in B, 1844 (Nr. 69b), Steirische Solo Alpen Sträußchen, 1847 (Nr. 101), Ländler, 1854 (Nr. 3), Ländler (Nr. 9b), Die Steurischen Hügerln (Nr. 26a), Solo Steurer Tänze (Nr. 26b), Ländler Tänze, 1867 (Nr. 54a), Ländler in G (Nr. 55a), Steirische Bauernländler, 1873 (Nr. 90d), Wald-Ländler in Es (Nr. 106b).

Diese mehrgliedrigen Kompositionen sind nur zum Teil Nachahmungen von Ländlerformen aus steirischen oder aus ober- und niederösterreichischen Musiktraditionen. Sie stellen vielmehr die wienerische Umdeutung des Typus „Ländler“ dar, verbunden mit dem Schaffen neuer melodischer Ausdrucksformen auf der Basis einer kreativen Musikalität, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts manchen Wiener Tanzgeiger und Klarinettisten auszeichnete. Die zur gleichen Zeit geschaffenen „Tänze“ wurden von Alois Strohmayr nicht immer mit einem spezifisch wienerischen Namen gekennzeichnet; sehr oft hat er seine Werke nur mit „Tanz“ betitelt. Er schuf auch Kompositionen im

140 Alois Böck und Walter Deutsch: Das Werk der Brüder Schrammel. Einführung und Verzeichnis, Folge 1, Tutzing 1993, S. 10–12.

141 Das Werk der Brüder Schrammel. Das klassische Wiener Schrammelquartett, LP-ÖPH 10015–10017, Wien o. J.; Lois Böck: Tänze aus dem alten Wien von Alois Strohmayr (= Wiener Instrumentalmusik. Werkreihe für folkloristische Kammermusik 1), Wien 1974.

142 Dieses Dokument und alle Angaben zum Wirken Alois Strohmayrs stammen aus dem Nachlass von Prof. Lois Böck, sowohl in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus als auch im Archiv der Wiener Symphoniker/Konzerthaus.

Stil der zeitgemäßen Unterhaltungsmusik, vertreten durch die Namen Johann Strauß Vater, Joseph Lanner, Philipp Fahrbach sen., Franz Morelly, Anton Diabelli, Johann Mayer, Johann Faistenberger u. a. Alois Strohmayr begann 1841 mit dem Komponieren von Tänzen, Märschen, Walzern, Polkas und Liedern, die er in den meisten Fällen auch datiert:

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| 1841 Die Wisner-Tänze | 1850 Schnecklerl-Polka francaise |
| 1842 Linzer Tänze in G | 1853 Bauern-Ländler |
| 1843 Wiener National-Marsch | 1855 Lichtenthaler Tänze |
| 1844 Die Tanzlustigen, Walzer | 1857 Quodlibet, Potpourri |
| 1845 Lichtenthaler Gründer, Walzer | 1865 Zecher Tänze |
| 1846 Frühlingsfreuden, Walzer | 1872 Die Tänzerin, Polka Mazur |
| 1847 Busserl-Polka française | 1873 Windmühl, Polka schnell |
| 1848 Dornbacher-Polka française | 1880 A harbe Fuhr, Lied |
| u. s. f. bis 1888. | |

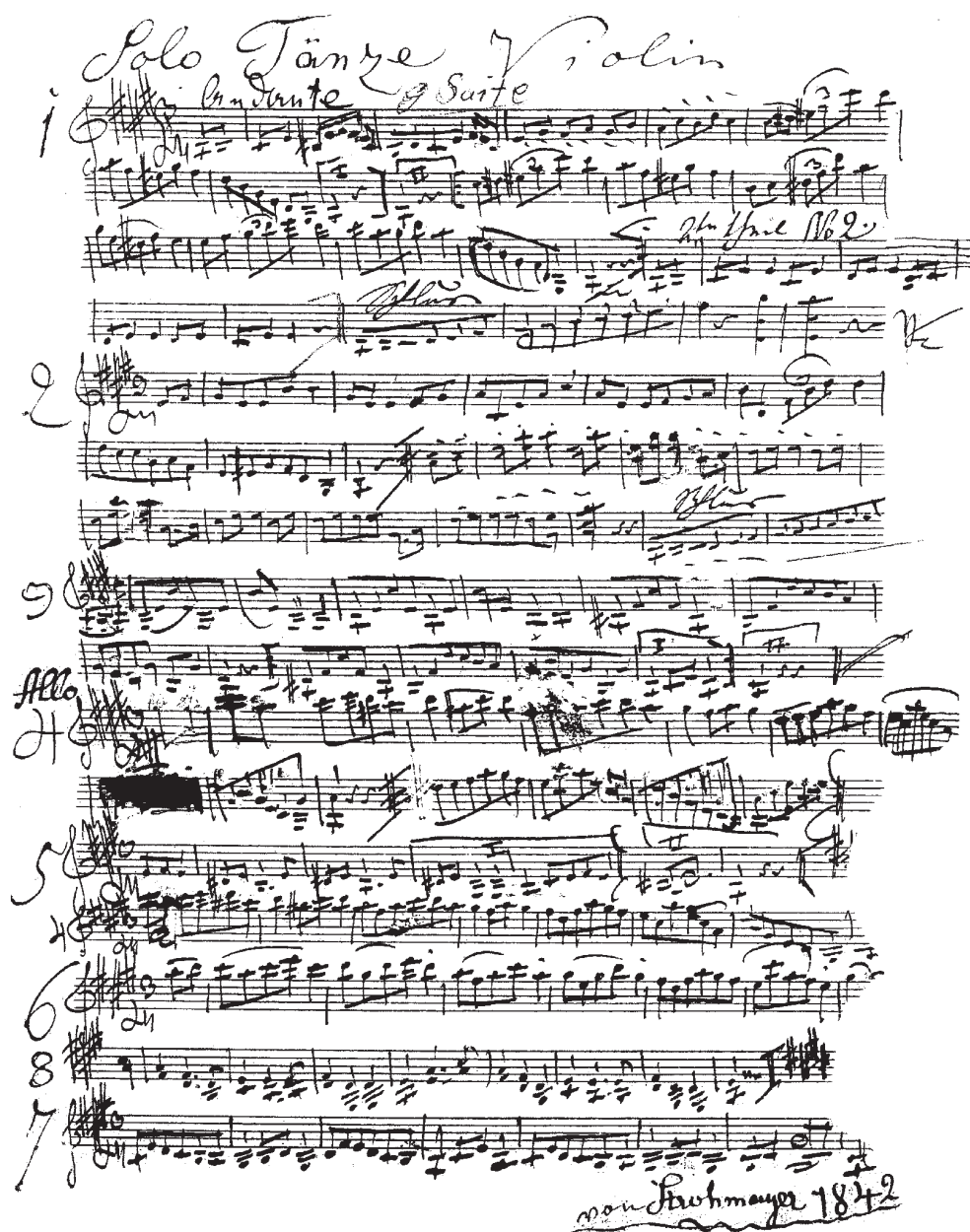


Abb. 264:
„Solo-Tänze“ in der dynamischen Handschrift von Alois Strohmayr, 1842. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayr, Nr. 87a. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 105)

Am 3. März 1845 heiratete der 23jährige Alois Strohmayr die aus Klagenfurt gebürtige Franziska Köfler. Sie schenkte ihm die Söhne Anton und Karl, die beide ausgezeichnete Musiker wurden. Berühmtheit erlangte Anton als Gitarrist der Brüder Schrammel.¹⁴³ Von ihm erfahren wir, wie sein Vater die „Musikerziehung“ seiner Söhne durchführte:

Mein Vater hat schon als Bub komponiert, Walzer, Polkas, Märsche. Ich hab' sie oft genug spielen müssen, denn schon mit zwölf Jahren, vom Jahr 60 an, hat er mich mitgenommen in alle Wirtshäuser. Ganz genau weiß ich noch, wie der berühmte Komiker Wenzel Scholz nach dem Leichenbegängnis Nestroys zu uns in die „Bieglarin“ gekommen ist, damit wir ihn ein bisschen aufheitern.¹⁴⁴

Mit Sohn Anton musizierte Alois Strohmayr häufig im Pratergasthaus „Zum grünen Jäger“, das damals die Familie Kreuleder besaß, die bald darauf für das Musizieren im Lokal Alexander Katzenberger und seine Frau, die bejubelte Klarinettistin und Flötistin, engagierte.

Alois Strohmayrs hohes Können auf der Geige brachte ihn mit den damals prominenten und erfolgreichen Musikern zusammen, auch mit dem aufstrebenden Klarinetten-Virtuosen Georg Dänzer (1848–1893). Bis zum Übertritt Dänzers in das Ensemble der Brüder Schrammel im November 1884 bildete Strohmayr mit diesem Klarinettisten eine musikalische Partnerschaft, die mit wechselnden Musikern und wechselnden Namen ein viel gefragtes Quartett oder Quintett bildete:

Das beliebte Wiener Quartett Dänzer & Strohmayr
Das National-Quintett Dänzer & Strohmayr
Das Erste Wiener Spezialitäten-Quartett Dänzer & Strohmayr
Konzertmusik der beliebten Kapelle Dänzer & Strohmayr
Quartett Aloys Strohmayr

Auch wenn die eigenen Werke nur im Terzett, Quartett oder Quintett aufgeführt werden konnten und nie in einem Konzertsaal der Innenstadt erklangen, sondern in den Sälen der Gasthäuser und „Etablissements“ der Vorstädte, so sicherte doch die Qualität der Stücke und die stilvolle Interpretation deren Erfolg. Die erhalten gebliebenen Ankündigungen und Programme belegen einige Wirkungsstätten, in welchen Alois Strohmayr auftrat:

Gasthaus „Zum goldenen Kleeblatt“ in Neulerchenfeld
Gasthaus „Zum goldenen Luchsen“ in Neulerchenfeld
Gasthaus „Zu den 6 Krügeln“ in Neulerchenfeld
„Frank's Wein-Localitäten“ in Währing
„Schwender's Colosseum“ in Rudolfsheim
„Wambacher's Garten und Heurigen-Localitäten“ in Dornbach
„Etablissement Gschwandner“ in Hernals

Alois Strohmayr war nicht nur Komponist von mehreren eigenständigen „Wiener Tänzen“, er war auch ein besonderer Pfleger und Interpret dieser wienerischen Musikgattung. In seiner Hinterlassenschaft befinden sich acht dicht beschriebene Folio-Blätter mit den Melodieanfängen, zum Teil auch

143 Margarethe Egger: Die Schrammeln in ihrer Zeit, Wien 1989, S. 78–80.

144 Hermann Mailler: Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1945, S. 64 f. Johann Nestroy starb am 25. Mai 1862 in Graz und wurde nach Wien überführt und am Währinger Friedhof begraben. Das Gasthaus „zur Bieglarin“ stand in Neuwaldegg. Anton Strohmayr muss sich beim Nennen des Komikers Scholz geirrt haben, denn dieser starb schon 1857. Wahrscheinlich war es ein anderer Schauspielerkollege von Nestroy, der sich von der Kapelle Strohmayr aufheitern ließ.

mit ganzen Achttaktern, von 94 Tänzen. Die eigenen Tänze wie jene aus der verfügbaren Überlieferung sammelte Strohmayr übersichtlich in der Art eines „Incipiten-Katalogs“. Das Incipit der notierten Tänze diente als Gedächtnisstütze. Allein die Art, wie diese Melodieanfänge auf das Notenblatt in enger Reihenfolge geschrieben wurden, zeigt das Interesse des Schreibers auf, eine große Anzahl von Tänzen für ein abwechslungsreiches Programm zu besitzen. Einige Blätter wurden von Strohmayr datiert. Schon als Zwanzigjähriger schrieb er 1842 neben seinen „Solo-Tänzen“ auch seine erste Reihe mit Anfängen von unterschiedlichen Tanzweisen. Mit der Jahreszahl 1853 ist ein weiteres Blatt ausgewiesen und zwei andere Blätter sind mit 1866 und 1873 datiert.

The image shows a handwritten musical manuscript titled "Wiener Tänze Primo 1842". It features 11 staves of music. The first six staves are numbered 1 through 6. The seventh staff is marked "Allegro" and "Moderato". The eighth staff is marked "Schneflerte in Es Dur". The ninth, tenth, and eleventh staves continue the musical notation. The handwriting is in ink on aged paper.

Abb. 265: Vier- und mehrtaktige Incipits zu „Wiener Tänzen“, mit einer Reihe „Schnoflerte in Es Dur“, aber in F-Dur aufgeschrieben. 1842.

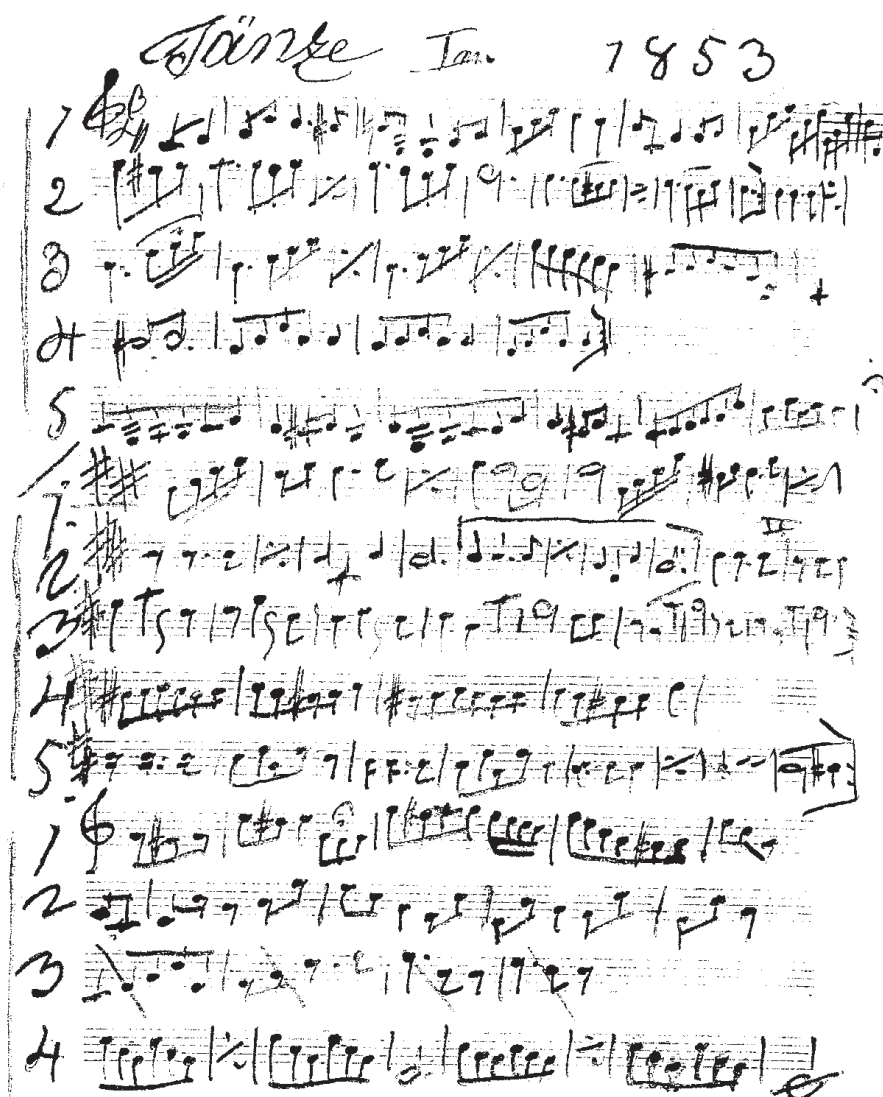


Abb. 266: Vier- und mehrtaktige Incipits zu Tänzen in C- und D-Dur, 1853.

Welchen Stellenwert die „Weana Tanz“ in den Konzertprogrammen der Quartette und Quintette Strohmayers in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einnahmen, vermittelt ein Programmzettel ohne Datum und ohne Ortsangabe, aber mit genauer Auflistung der ausübenden Künstler und des Programmablaufes (Abb. 268). Das Quartett Alois Strohmayer wird als „Wiener Elite-Gesellschaft“ titulierte. Ein derartiges Prädikat war nicht als werbeträchtiges Schlagwort gedacht, sondern entsprach der künstlerischen Qualität dieses Ensembles. Als mitwirkende Sänger werden die „Duettisten“ „Edi & Biedermann“ genannt. Eduard Wehinger (1849–1905) und Julius Biedermann (1833–1903) bildeten seit 1883 ein durch viele Liederdrucke beglaubigtes Sängerpaar.¹⁴⁵ Dieses Datum könnte den Hinweis geben, dass das Konzert mit dem Quartett Alois Strohmayer um 1885 stattfand. Auch die beteiligten Lied- und Coupletsänger Max Jauner (1861–1932) und Philipp Brady (18??–1907) traten erst nach 1880 auf. Die Ankündigung, dass erst in der „II. Abtheilung“ des

¹⁴⁵ Josef Koller: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit, Wien 1931, S. 140 f.

Abb. 267: Drei- und mehrtaktige Incipits zu Tänzen in D-Dur,
ergänzt mit einem einsätzigen, aber dreiteiligen „Solo Tanz“ in F-Dur.
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayr, Nr. 121.

Programms am vorletzten Platz „Weana Tanz“ zum Vortrag kommen, stimmt mit jener Aussage überein, die Johann Schrammel 1888 über die Lage und Akzeptanz der „Weana Tanz“ in der Gesellschaft veröffentlichte:

Echte Wiener Tanz werden noch heut geschrieben, nur scheint es, als ob diese Gattung Musik nicht mehr jenen Werth hätte als anno dazumal; vielleicht gelingt es mir durch die Herausgabe dieser alten und gewiss schönen Volksmelodien, den Geschmack des Publikums wieder dahin zu lenken, ja vielleicht sogar jüngere Musiker damit anzuspornen, sich ähnliche Weisen neu zu schreiben, und dieselben in ihrem Productions-Programme mehr zu pflegen.¹⁴⁶

146 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien 1, Wien 1888/89, Vorwort, S. 3.

<p>PROGRAMM</p> <p>der Wiener Elite-Gesellschaft</p> <p>Quartett A. Strohmayer</p> <p>1. preisgekrönte Wiener Duettisten</p> <p>EDI & BIEDERMANN</p> <p>M. Jauner, Ph. Brady, Liedersänger und Jodler. Coupletsänger.</p>	<p>II. ABTHEILUNG:</p> <p>9. „Waldesflüstern“, Illustration von Czibulka Quartett Strohmayer.</p> <p>10. Lieder, gesungen von . . . M. Jauner.</p> <p>11. Wiener Lieder Quartett Strohmayer.</p> <p>12. Couplet, gesungen von . . . Ph. Brady.</p> <p>13. „Wo stolz die blaue Donau fließt“, von Rosenzweig . . Quartett Strohmayer.</p> <p>14. Duetten, gesungen von . . Edi & Biedermann.</p> <p>15. Weana Tanz Quartett Strohmayer.</p> <p>16. Schlussmarsch.</p>
--	---

Abb. 268: Titel und dritte Seite eines Programmblattes zu einem Konzert mit dem Quartett A. Strohmayer. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayer.



Abb. 269: Das „National-Quartett Dänzer und Strohmayer“. V.l.n.r.: Alois Strohmayer, Raab (?), Deckmayer (?), Georg Dänzer. Illustriertes Wiener Extrablatt, Titelseite vom 13. November 1882.

Tanz. Violino I^{mo} Alois Strohmayr

Langsam

Schneller

Fin

1.

2.

Cadenza

Tanz. Violino 2^{do}

Langsam

Schneller

Fin

1.

2.

Cadenza

Abb. 270: Die ersten zwei Nummern einer Tanzfolge für zwei Violinen von Alois Strohmayr. Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Alois Strohmayr, Nr. 108a. Die erste Nummer ist auch in der Tanzfolge „Die Süßtröpfler“ enthalten. Ebenso steht sie am Beginn „Alt-Wiener Tänze, I. Teil“, aufgenommen auf Schallplatte vom „Waldschneepfen-Terzett“ um 1910. Zugleich bildet dieser Teil den Beginn der „Waldschneepfen-Tanz“ von Roland Josef Leopold Neuwirth, 1981. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 11, 106 und beiliegende CD, Nr. 14)

Unter dem Ensemblesnamen „Nußdorfer-Terzett“ und später „Nußdorfer Quartett“ musizierte Alois Strohmayr ab dem Herbst 1884 mit den Brüdern Butschetty.¹⁴⁷ Im selben Jahr wechselte sein langjähriger Freund und Klarinettenist Georg Dänzer zu den Brüdern Schrammel, mit welchen Strohmayers Sohn Anton schon seit 1879 als Kontragitarist spielte.

Aus seinen letzten Lebensjahren ist eine Ankündigung eines Konzertes bekannt geworden, das gemeinsam mit den Brüdern Butschetty am 22. Oktober 1887 stattfand. Unter seinen handschriftlich erhalten gebliebenen Kompositionen sind „Walzerlieder“ mit der Jahreszahl 1888 bezeichnet. Seine Ausnahmestellung unter den Tanzgeigern wurde aber in diesen Jahren durch die überragenden musikalischen Fähigkeiten der Brüder Schrammel und ihres Quartetts in den Hintergrund gedrängt. Nach schwerer Krankheit verstarb Alois Strohmayr am 16. März 1890 in seiner Wohnung in Lichtental, in der Liechtensteinstrasse 104.

Alois Strohmayers Bedeutung in seiner Zeit als Tanzgeiger und als überragender Komponist kunstvoller „Wiener Tänze“ fand kein Interesse bei den Wiener Musikverlagen. Auch wurde keiner seiner Tänze in die bedeutenden Sammlungen von Johann Schrammel, Eduard Kremser und Carl Michael Ziehrer aufgenommen. Erst der Wiener Symphoniker Lois Böck ist den Spuren dieses Tanzgeigers nachgegangen und veröffentlichte 1974 einige seiner wichtigsten Werke.¹⁴⁸

Der Name Strohmayr setzt sich in der Geschichte der Wiener Volksmusik mit den Söhnen fort: Anton (1848–1937) als Gitarrist, Karl (1858–1945) ebenfalls als Kontragitarist und Ensembleleiter. Antons Söhne Willy (1875–1959) und Franz (1881–1948) waren bekannte Musiker und Sänger, aber nicht kompositorisch tätig. Karls Söhne Rudolf, Josef und Alois bildeten mit ihrem Vater ein „Schrammelquartett“. Von ihnen trat nur Rudolf (1882–1964) als Komponist von Märschen und der populär gewordenen „Slibowitz-Polka“ in Erscheinung.¹⁴⁹

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ – DIE SAMMLUNG – sind von Alois Strohmayr folgende Tänze enthalten: „An der Spittelauer Lände“ (Nr. 98), „d-Moll-Tänze“ (Nr. 99), „Die Weinberln“ (Nr. 100), „Die Wisner Tänze“ (Nr. 101), „Fasson-Tänze“ (Nr. 102), „Lichtenthaler-Tänze“ (Nr. 103), „Linzer Tänze in G“ (Nr. 104), „Solo-Tänze in A“ (Nr. 105) und „Vier Tänze in G“ (Nr. 106).

147 Ernst Weber: Schene Liada – Harbe Tanz. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 268 f.

148 Lois Böck: Tänze aus dem Alten Wien von Alois Strohmayr (= Wiener Instrumentalmusik. Werkreihe für folkloristische Kammermusik 1), Wien 1974.

149 Ernst Weber: Schene Liada – Harbe Tanz. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, 1. Teil), Wien 2006, S. 271.

Josef (Anton) Turnofsky

geboren 26. 11. 1821 in Gumpendorf/Wien oder 16. 2. 1815 in Rossau/Wien
gestorben nach 1900 oder 31. 10. 1884¹⁵⁰

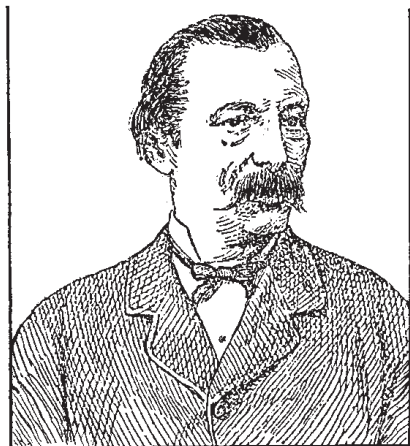


Abb. 271: Josef (Anton) Turnofsky.
Illustriertes Wiener Extrablatt,
22. 4. 1900. S. 4.

Turnofsky gehört zur älteren Generation der bedeutenden Komponisten und Interpreten der „Weana Tanz“. Johann Schrammel nennt ihn „einen der besten Tanzkomponisten. Er war als Gitarrespieler in den besten Wiener-Quartetten thätig“.¹⁵¹ Seine Lebensdaten und die Schreibweise seines Familiennamens variieren in den Quellen. Aus seinem Lebensbild im „Illustriertes Wiener Extrablatt“ vom 22. April 1900 ist zu erfahren, dass (Anton) Turnofsky

am 26. November 1821 als jüngster Sohn eines Musikers und Uhrmachers in der Schmalzhofgasse in Gumpendorf geboren wurde. Als zehnjähriger Knabe musste er als Weberlehrling Geld verdienen. [...] Bei Kirchweihfesten und Tanzunterhaltungen spielte er die Bassgeige. Später lernte er Gitarre spielen und auf diesem Instrumente wurde er ein Meister. Als Bursche von 19 Jahren unternahm er seine erste Kunstreise nach Ungarn. [...] Im Jahre 1849 spielte er mit einem Quartett im Prater beim „Goldenen Kreuz“. Anfangs der Fünfziger-Jahre war er mit dem Geiger Nicolaus Schmutzer zusammen und sie producirten sich häufig in Privatcirkeln. [...] Bei Margold, dem Vater der Salonkapelle,¹⁵² war er mit Stampfl, dem besten Flötisten seiner Zeit, engagiert. [...] 1864 war Turnofsky

mit dem Wiener Quartett Katzenberger zusammen. Damals componierte er mehrere beliebte Musikstücke, darunter „Die Schnittlingtanz“, die er seinem alten Freunde Katzenberger widmete und auch auf dessen Namen in Druck erscheinen ließ.¹⁵³

Die „Schnittlingtanz“ wurden die bekannteste Komposition von Josef Turnofsky. Johann Schrammel veröffentlichte 1888 im zweiten Heft seiner Sammlung „Alte oesterreichische Volksmelodien“ die Entstehungsgeschichte dieser Tänze:

Mit diesen Schnittling-Tanz hat er unter mehreren Volkscomponisten den ersten Preis bekommen. Es wurden nämlich in den 50er Jahren am Rothen-Stadl in Kalksburg sogenannte Schnittling-Feste von Wiener Fiakern arrangirt, und von da hat dieser Tanz seine Entstehung.¹⁵⁴

Bereits 1885 bringt Johann Schrammel in der Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“ einen Beleg für den Bekanntheitsgrad dieser wienerischen Komposition. Welche Popularität die „Schnittling-Tanz“ erreicht haben, beweist wohl der bekannte „Vierzeilige“, „welcher manchem unserer Leser noch in Erinnerung sein dürfte“:

Da droben auf der Türkenschanz,
Da is a Remasuri,
Da tanzt der Herr von Petersil
Mit der Madame Bury.

Und währenddem als tanzen than,
Da spielt der Herr von Zeller
Auf seiner Geig'n die Schnittling-Tanz
Und macht dabei kan Fehler.¹⁵⁵

150 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen, Wien 1923, S. IV.

151 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien 2, Wien 1888/89, S. 10.

152 „Margold, ein alter Wiener Musikant, der seit den fünfziger Jahren in Wien spielt, hat die stärkste Salonkapelle in Wien“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. 12. 1882, S. 4; in Carl Margolds „Salonorchester“ holten sich manche Tanzgeiger ihre ersten Erfahrungen im Orchesterspiel, so auch Johann Schrammel.

153 Illustriertes Wiener Extrablatt, 22. 4. 1900, S. 4.

154 Hanns Schrammel: Alte oesterreichische Volksmelodien 2, Wien 1888/89, S. 10.

155 Johann Schrammel: Schnittling-Tanz. In: Wiener Spezialitäten, Wien, 1. 11. 1885, Nr. 1, S. 12 f. Türkenschanz = Anhöhe in der Nähe des alten Vororts Weinhaus; Remasuri = Tumult, lärmende Unterhaltung; Bury = Porreelauch.

„Schnittling-Tanz.“

Etwas bewegt.

Von Jos. Turnofsky.



Abb. 272: Der Beginn der „Schnittling-Tanz“ von Josef Turnofsky, veröffentlicht von Johann Schrammel in der wienerschen Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“, Wien 1885, Nr. I, S. 16. (Siehe Teilband 20/2, Nr. 108-110)

Diese Tänze gehören bis zum heutigen Tag in vielerlei Bearbeitungen zum Standardrepertoire aller Ensembles und Einzelmusiker. Durch dieses von den Fiakern preisgekrönte Werk entstand für Josef Turnofsky ein enges Verhältnis zur Gilde der Fiaker. Er widmete ihnen noch so manchen anderen Tanz, so auch die „Fiaker-Tanz“, die Franz Angerer 1923 in seiner Sammlung „Alte Wiener Tanzweisen“ herausgab. In den Handschriften wurde diese Tanzfolge mit „Fiaker genannt Saurer Tänze“ bezeichnet:



Abb. 273: Die Stimme für „Violino obligat“ der „Fiaker genannt Saurer Tänze“ von Turnofsky. Die Besetzung dieser Handschrift weist Stimmen für Klarinette in G, Violino I, Violino obligat und Gitarre auf. Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 172/1.

Noch vor den „Schnittling-Tanz“, nämlich 1868, beteiligte sich Josef Turnofsky als Komponist gemeinsam mit den Tanzgeigern Anton Debiasy und Alexander Katzenberger an einem „Preisjodeln“ in „Zobel’s Bierhalle“ in Fünfhaus (heute XV. Wiener Gemeindebezirk).¹⁵⁶ Ihre „Preistanz“ wurden den besten Jodlern und Jodlerinnen (Dudlerinnen) gewidmet. Für die Nachwelt bekannt geworden sind diese Tänze allein durch Franz Angerers Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ 1923:

Mäßig.

p *Fine.* *Fine.* *Fine.*

mf *breit* *breit* *breit*

mf *breit*

f *Cadenz.*

D. C. al Fine dann Cadenz.

Abb. 274: Josef Turnofskys „Preistanz“ des Jahres 1868.
 Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen I, Wien 1923, Nr. 7, S. 29.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 36/3)

1873 war Turnofsky Gitarrist im „Wiener National-Quartett“ mit den Geigern Alois Strohmayr und Josef Schrammel und dem Klarinettisten Georg Dänzer. Dieses Ensemble musizierte in den damals bekanntesten Gaststätten „Stalehner“ und „Gschwandtner“ in Hernals, die bald darauf zu architektonisch großartigen „Etablissements“ umgebaut wurden, wo aber 1873 „noch bescheiden der Heurige geschänkt wurde“.¹⁵⁷

Auch mit dem Geiger Anton Debiasy spielte Turnofsky mehrere Jahre in Alt-Ottakring bei der „Zehner Mariedl“ zusammen. Später war er Mitglied verschiedener Quartette und musizierte sowohl in Wien als auch in Graz.

Als im April 1900 das „Etablissement Mandl“ ein „Frühlingsfest“ zu Ehren des fast 80jährigen Josef Turnofsky organisierte, schrieb das „Illustrierte Wiener Extrablatt“:

¹⁵⁶ „Jodlerfeste“ oder „Jodler-Konkurrenzen“ wurden in großen Gaststätten für dudelnde Sänger und Sängerinnen zur Vorführung ihres neuesten Repertoires abgehalten. Die begeistert aufgenommenen Vorträge wurden musikalisch von kleinen Ensembles begleitet.

¹⁵⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, 22. 4. 1900, S. 4.

Nun musiziert er seit vielen Jahren nicht mehr. Er hätte sein 65jähriges Musiker-Jubiläum feiern können, aber er ist ein stiller, bescheidener Mann von jeher gewesen und kann sich gar nicht denken, dass sich seine Wiener noch seiner erinnern. Er ist heute fast ein Achtziger, ein hinfälliger Greis, der sein bescheidenes Dasein von den Unterstützungen seiner Kinder fortfristet. Im XVI. Bezirk, Liebhartsthal, Starchantgasse Nr. 4 wohnt er in einem kleinen Kämmerchen.[...] Alle seine ehemaligen Kollegen und Zeitgenossen sind schon lange gestorben, nur er ist im vollsten Sinne des Wortes ein Vergessener.¹⁵⁸

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG – sind von Josef Turnofsky folgende Tänze enthalten: „Die liabn Trutscherln“ (Nr. 107), die „Schnittling-Tanz“ in drei unterschiedlichen Bearbeitungen (Nr. 108–110) und die „Preis-Tanz“ (Nr. 36/3).

Josef Weidinger („Schwomma“)

geboren ?

gestorben 17. 9. 1869 in Hernals/Wien¹⁵⁹

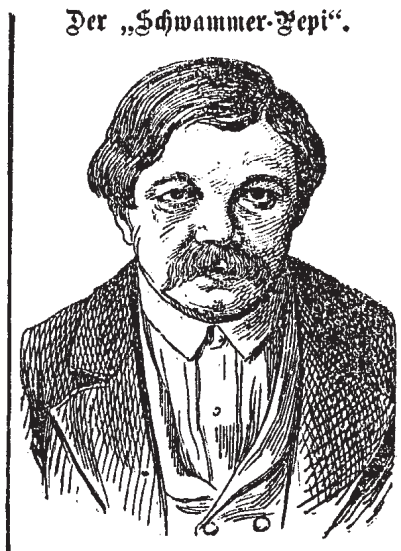


Abb. 275: Josef Weidinger, der „Schwammer-Pepi“. Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. 3. 1883, Abendausgabe, S. 1.

Der Sänger und Zitherspieler Josef Weidinger war eine schon zu Lebzeiten in Wien legendäre Figur. Seine Spitznamen waren „Schwomma“, „Schwamma“, „Schwammer-Pepi“ oder „Pilsling“. Er war als der beste Dudler und Jodelkünstler Wiens bekannt. Seine gedudelten Tanz wurden als „Schwomma-Tanz“ nicht nur gesungen, sondern auch von den Musikanten in umgewandelter Form instrumental dargeboten. Die Zeitschrift „Wiener Spezialitäten“ schrieb 1886 über ihn:

Schwomma-Pepi hieß der Mann, weil er (wie erzählt wird) vom Schwämmesuchen lebte, das er auf dem Galitzynberge betrieb. Der Schwomma-Pepi war der beste Dudler seiner Zeit, so hoch hinauf wie er konnte Niemand, seine Ueberschläger klangen so rein, so leicht floß ihm das tönende Gold aus der weinseligen Kehle, daß alles entzückt war, das ihm zuhörte.¹⁶⁰

Bereits 1873 berichtet der Chronist Friedrich Schlögl über Josef Weidinger, dass der

weit und breit bekannte Dudler und Zitherspieler, der unter dem Direktorium der „Leyrerbuab'n“ bei der „Säul'n“ und beim „Kleeblatt“ wirkte, dort das Bier aus „Viertelschaffeln“ trank, aber auch Kunstreisen machte und beispielsweise jahrelang im Solde des Grafen K.[esselstadt] stand, der ihn seines virtuosen Jodelns wegen in der Sommersaison für Aussee gewann.¹⁶¹

¹⁵⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, 22. 4. 1900, S. 4.

¹⁵⁹ Joan Marie Bloderer gibt in ihrem Werk „Zitherspiel in Wien 1800–1850“ das Todesjahr von Josef Weidinger mit 1876 an (S. 81).

¹⁶⁰ Wiener Spezialitäten. Eine wienerische Zeitung, Nr. 30, 1. 8. 1886, S. 6.

¹⁶¹ Friedrich Schlögl: Vom Grueber Franzl. In: „Wiener Blut“. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873, S. 356. Der deutsche Georg Franz Graf Kesselstadt war Ulanen-Oberst im Dienst der k. k. Armee und besaß in Aussee ein Anwesen.

Bevor Weidinger in der Person des Grafen Johann Nepomuk Wilczek (1837–1922) einen Freund und Förderer seines Singens und Musizierens fand, war er Zitherspieler in mehreren Gasthäusern, so auch beim „Lustigen Bauer“ im Prater.¹⁶² Weidinger begleitete den Grafen Wilczek in den Sommermonaten nach Aussee, wo dieser von den Brüdern Steinegger das Spiel auf der „Seitlpfeife“ erlernte.¹⁶³ Diese hölzerne Querflöte sowie die Geige und die Zither bildeten die Hauptinstrumente in der überlieferten Musik des Salzkammergutes. Deshalb war Josef Weidinger mit seiner Zither und seinem dudlerischen Singen in diesen Kreisen ein willkommener Gast. Durch seinen adeligen Gönner kam er auch in Kontakt mit dem Zither spielenden Herzog Max in Bayern (1808–1888), der schon seit Jahren Wiener Musiker, wie die beiden berühmten Tanzgeiger Johann Mayer und Johann Schmutzer, zu sich einzuladen pflegte. Der aus Niederösterreich gebürtige Zithervirtuose Johann Petzmayer (1803–1884) war des Herzogs „Kammervirtuose“ auf Lebzeiten. Durch ihn hatte Herzog Max nicht nur die Verbindung zu Wiener Musikern aufgenommen, sondern war durch Petzmayer auch selbst zu einem ausgezeichneten Zitherspieler und Komponisten für dieses Instrument geworden.¹⁶⁴

In diesem musikalischen Umfeld lernte Josef Weidinger den Zither spielenden Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza (1805–1878) kennen. Dieser hatte sich ein eigenes Spielheft angelegt, in welchem nicht nur unbekannte Achttakter des Geigers Johann Mayer, genannt „Zwickerl“ zu finden sind, sondern auch jodlerische Tanzweisen des Josef Weidinger, welche Graf Sándor in sein Spielbuch eintrug:



162 Hans Pemmer und Ninni Lackner: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1974, S. 277. Das spätere Restaurant „Zum lustigen Bauer“ war in den Jahrzehnten zwischen 1880 und 1914 eine viel besuchte Stätte der Wiener Volkssänger.

163 Walter Deutsch und Helga Maria Wolf: „...und sie pfeifen immer noch.“ In: Menschen und Melodien im alten Österreich, Wien 1998, S. 63–73. Vgl. Die Erlebnisse der Ausseer Pfeiferluben in der Kaiserstadt Wien. Das Reisetagebuch Albin Schramls. Schriftenreihe des Heimatmuseums „Ausseerland“, Heft 2, Bad Aussee 1978.

164 Ernst Schusser (Hg.): Kompositionen von Herzog Maximilian, München – Salzburg 1992; Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Tutzing 2008, S. 222–225.

The image displays a handwritten musical score for three pieces of music, numbered 646, 647, 648, 649, and 650. Each piece is written on three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment lines below. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The pieces are arranged vertically on the page, with piece 646 at the top, followed by 647, 648, 649, and 650 at the bottom. The handwriting is in black ink on aged paper.

Abb: 276: „Linzer Jodler von Weidinger“ aus dem Spielbuch des Grafen Moritz Sándor von Szlavnicza, Nr. 644–650. Bibliothek des Schlosses Grafenegg bei Krems.

Diese „Linzer Jodler“ sind durch ihre Gestaltungsart „Wiener Ländler“. Josef Weidinger war – wie seine Zeitgenossen berichten – mit seiner Sangeskunst fähig, derartige selbst erfundene instrumentale Melodien zu singen beziehungsweise zu „dudeln“. In Aufbau und harmonischem Verlauf stellen sie deutliche Nachahmungen des achttaktigen alpinen Ländlers dar. Aber ihre eigenwillige Motivik und charakteristische Chromatisierung konnten nur aus einer Stilsicherheit entspringen, welche auch alle anderen komponierenden Tanzgeiger, Klarinettenisten und Zitherspieler dieser Zeit zur einzigartigen Ausformung der „Weana Tanz“ befähigte.

Der Vergleich des dritten Achttakters (646) aus dieser Jodler-Folge mit einem ähnlich strukturierten Ländler (Steirischen) aus der Steiermark macht deutlich, wie aus der Musikalität eines Wiener Musikers die Idee „Ländler“ neu entsteht:



Abb. 277: „Linzer Jodler“ 646 von Josef Weidinger und anonymer „Steirischer“ aus Scheifling.
In: Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler, „Steierische Tänze“
(= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1964, S. 371.

Um 1860 wirkte Josef Weidinger in gepachteten Gasthäusern in Neulerchenfeld sowohl als Wirt wie als Musiker, zuerst bei der „goldenen Säule“ und dann beim „goldenen Becher“. Der Meister wienerischer Tanzmusik, Carl Michael Ziehrer (1843–1922), schrieb über Josef Weidinger:

Er war ursprünglich Wäscher und später Gastwirt, und er war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten von Wiener Tänzen.¹⁶⁵

Von seinen vielen beliebten Kompositionen sollen „100 Partien alter, echter Schwammertanz“ im März 1883 anlässlich eines Ehrenabends von den Brüdern Schrammel im Trio mit Anton Strohmayr als Gitarristen gespielt worden sein.¹⁶⁶ Für die Nachwelt ist aber von diesen vielen Tänzen und Dudlern des Josef Weidinger nur wenig erhalten geblieben: Im Druck erschienen in Kremssers erstem Band der „Wiener Lieder und Tänze“ vier „Schwomma-Tanz“, im zweiten Band die „Busserl-Tanz“ und eine kurze Folge „Tanz“ in Es. Auch Carl Michael Ziehrer veröffentlichte eine sechsteilige Folge von „Schwomma-Tanz“ und einen „Solo-Tanz“.¹⁶⁷ Hervorzuheben sind „Vier Partien Schwomma Tanz“, mit denen Franz Angerer 1923 seine Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ beginnt.

Josef Weidingers viel beachtetes Zitherspiel verhalf dem Instrument zur Anerkennung in Adelskreisen und in den Salons des Großbürgertums. Seine dokumentierte Zither war ein 20saitiges Instrument, davon vier Saiten auf dem Griffbrett in Quintenstimmung und 16 Saiten für Bass und Begleitung:

165 Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger: Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J., S. 121.

166 Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. März 1883, S. 2.

167 Carl Michael Ziehrer und Rudolf Kronegger: Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, Wien o. J., S. 121–124.

20saitige Zither von Weidinger in Wien.



Abb. 278: Die Besaitung und Stimmung von Josef Weidingers Zither.
Joan Marie Bloderer: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Wien 2008, S. 305.

Die Anordnung der Saiten lässt vermuten, dass diese Zither mit einem diatonischen Griffbrett ausgestattet war und dass die Art, wie die Freisaiten aufgezogen wurden, nur das Spiel in drei Tonarten ermöglichte: G-, D- und A-Dur, ergänzt mit den entsprechenden Dominant- und Subdominantakkorden. Diese individuelle Besaitung hat wohl den musikalischen Bedürfnissen Josef Weidingers entsprochen und so auch dem Charakter der von ihm gespielten Musik.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ – DIE SAMMLUNG – sind von Josef Weidinger folgende Tänze enthalten: „Busserl-Tanz“ (Nr. 111), „D’ Schwomma-Tanz, Partie Nr. 2“ (Nr. 112), „Schwomma-Tanz“ in D“ (Nr. 113), „Solo-Tanz“ (Nr. 114) für zwei Klarinetten und „Wiener Singtänze“ (Nr. 115).

Josef Winhart

geboren 1820 in Wien – ?

Nach seiner musikalischen Hinterlassenschaft zu urteilen war der Tanzgeiger Josef Winhart ein genialer Musiker und Komponist. Aber keine einzige Zeile findet sich über ihn in einer Zeitung, in einem Bericht oder in einer Schrift seiner Zeit. Eduard Merkt erwähnt ihn im Zusammenhang mit den Klarinettenisten Vinzenz und Matthias Stelzmüller und dem Gitarristen Josef Sehn. In diesem Ensemble spielte Winhart von 1854 bis 1860.¹⁶⁸ Franz Angerer, dem es 1923 mit seinen Heften „Alt Wiener Tanzweisen“ gelungen ist, eine beispielhafte Ausgabe von „Weana Tanz“ zu edieren, bemerkt im Vorwort des 1. Heftes:

Winhart Johann [!], geboren 1820 in Wien, einer der fruchtbarsten Tanzkomponisten und vorzüglicher Musiker, spielte in den sechziger und siebziger Jahren beim alten Stalehner und Gschwandtner. Seine Tänze sind heute noch bekannt und beliebt.¹⁶⁹

In diesem 1. Heft publizierte Franz Angerer vier Tänze für zwei Violinen und Gitarre von Josef Winhart: „Schweinsbeuscherl-Tanz, 1866“, „Die san Eisen“, „Schottenfelder Schwärmer“ und „D’ Anwandler-Tänze“. Zehn Jahre zuvor, 1913, hatte Eduard Kremser eine einzige Komposition in seinem zweiten Band der „Wiener Lieder und Tänze“ veröffentlicht: die kompositorisch großartige und mehrteilige walzerische Tanzfolge „Die guaten Weana“, welche in den Handschriften als „Die Guaden“ überliefert ist.

¹⁶⁸ Eduard Merkt: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied, Wien o. J., S. 33.

¹⁶⁹ Franz Angerer: Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. IV.

Die Guaden *Violino I^{mo}*

Abb. 279: Drei Nummern aus der Tanzfolge „Die Guaden“ von Josef Winhart für „Violino I^{mo}“.
 Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 160/2,1.
 (Siehe Teilband 20/2, Nr. 117)

Die meisten Tänze Winharts liegen handschriftlich gemäß der Spieltradition für zwei Geigen und Gitarre vor. Diese Trio-Besetzung hat Franz Angerer in seiner Sammlung „Alt Wiener Tanzweisen“ berücksichtigt. Es gibt aber auch einige Tänze, welche Josef Winhart für ein größeres Ensemble schrieb, worin dem einst beliebten „Posthorn“ die Hauptstimme zugedacht ist. Eines dieser Werke ist mit „Josefi Wiener Tänze“ betitelt und für die folgende Besetzung eingerichtet:

- Posthorn
- Violino obligat
- Violino II
- Viola
- Kontrabass

Dem „Violino obligat“ ist die melodisch zweite Stimme zugeordnet, die in diesem Fall über der Hauptstimme des Horns geführt wird, wodurch eine stilgemäße Überschlag-Zweistimmigkeit entsteht. Violine II und Viola erfüllen mit einem dreistimmigen Akkord die erforderliche walzerische Begleitung. Die harmonischen Grundtöne für die Bassgeige beschränken sich meist nur auf die „Eins“ eines jeden Taktes. Um diese Tänze auch für jene Ensembles, die keinen Posthorn-Bläser in ihren Reihen haben, spielbar zu machen, wurde die Stimme der 1. Violine beigelegt.

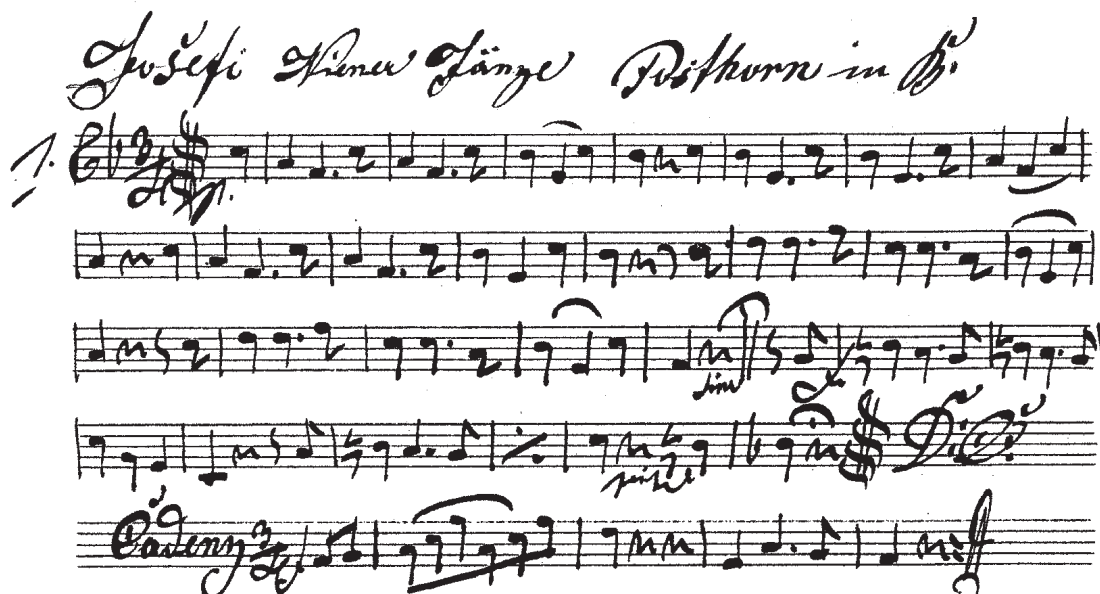


Abb. 280: Die Stimme für das „Posthorn in B“ zur Nummer 1 der „Josefi Wiener Tänze“ von Josef Winhart. (Siehe auch Kapitel 6, Posthorn.) Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 158/2, (Siehe Teilband 20/2, Nr. 121).

Winharts vierteilige Tanzfolge „Weinberln und Zibeben“ ist ein Beispiel, mit welcher unbekümmerten Gelassenheit sich die Musiker die verfügbaren Tänze aneigneten, daraus eine neue Folge erstellten oder sogar unter einem anderen Namen weitergaben. Eine Ausnahme stellt eine Abschrift aus 1886 der Komposition „Weinberln und Zibeben“ dar, auf welcher der Schreiber unter den Namen des Tanzes am Titelblatt auch jenen des Komponisten „Winhart“ gesetzt hatte:



Abb. 281: Titelblatt zu den Tänzen „Weinberln und Zibeben“ von Josef Winhart aus dem Repertoire des Musikdirektors Johann Girska, 1886. Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Reihe D, Sammlung Georg Kotek, Nr. 167.

Das Gegenstück dazu lieferte die Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablattes“, welche im Jahr 1900 begonnen hatte, die Serie „Vergessene Wiener Volksmusik als ganzseitige Gratisbeilage unseres Montagblattes“ erscheinen zu lassen. Die ersten publizierten Tänze waren im Februar 1900 die „Altberühmten Tanzjodler 1854“, „Debiassy-Tanz“, „Schnittling-Tanz“ von Josef Turnofsky, die „Erdberger-Tanz“ vom Gruber Franzl, die „Fiaker-Gsangl“ von Alexander Katzenberger und viele andere. Im Juli des gleichen Jahres erschienen in dieser Serie Winharts „Weinberln und Zibeben“ unter dem Titel „Alt Wiener Tänze“ mit der Nennung des fälschlicherweise vermuteten Komponisten „Katzelberger“[:

Alt Wiener Tänze.

Katzelberger.

N^o 1.

Langsam.
mf

Lebhafter.

1. 2. Cadenz.

Ruhig.

N^o 2.

1. 2. Lebhafter.



Abb. 282: Winharts „Weinberln und Zibeben“ als „Alt Wiener Tänze“ von Katzelberger (!).
Klavierausgabe im „Illustrierten Wiener Extrablatt“, 9. Juli 1900, S. 3.
(Siehe Teilband 20/2, Nr. 125)

In der Geschichtsschreibung der „Weana Tanz“ finden sich viele derartige Ungenauigkeiten, wie hier die Zuordnung eines Tanzes von Winhart an einen anderen Komponisten. Solcherart Dokumentationen stellen in Zweifel, was bisher glaubwürdig erschien, und zeigen die Lücken in der Geschichte dieser speziellen Wiener Musikgattung auf.

Unbekannt blieb, wann Josef Winhart starb und unter welchen Umständen sich sein Leben tatsächlich vollzogen hatte. Nur seine Werke sind Zeugnisse eines außerordentlich phantasiereichen Musikers, Komponisten und Interpreten der „Weana Tanz“.

In Teil 2 dieses 20. Bandes der Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Austriacae“ — DIE SAMM-LUNG — sind von Josef Winhart folgende Tänze enthalten: „D’Anwandler“ (Nr. 116), „Die Guaden“ (Nr. 117), „Die san Eisen“ (Nr. 118), „Drüb’m am Bach“ (Nr. 119), „Jodler-Tänze (Schellerltanz)“ (Nr. 120), „Josefi-Tänze“ (Nr. 121), „Obs d’ dableibst“ (Nr. 122), „Schau ma eini“ (Nr. 123), „Schottenfelder Schwärmer“ (Nr. 124) und „Weinberln und Zibeben“ (Nr. 125).

8.

Personen-, Orts- und Sachregister

- Adelung, Johann Christoph 75
Adelskreise 183
Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 71, 177, 195
Alte oesterreichische Volksmelodien 273 f.
Anblastetechnik 208
Angerer, Franz 15, 94, 175, 223, 226 f., 228, 240, 285, 308
Anzinger, Toni 78, 81, 84
Anzinger und Tauschek 151, 217
Arbeiterschaft 29
Artikulation 167
Aufführungspraxis 161 ff.
Auftakt 99, 103 f.
- Bach, Carl Philipp Emanuel 161
Barock 24 f.
Barth, Franz 179
Bäuerles Theaterzeitung 204
Baumann, Alexander 182 f.
Baumann, Josef, Harfenist 197 f.
Begleitregister 139 f.
Bertl, Georg 132, 190, 228-231
Besetzungen 19, 42, 192, 212–222, 228, 246, 282
Biedermeierzeit 29
Bierhaus 32 f., 62, 71, 75
Bierhäusler 62-65, 255
Bierkeller 210
Binder, Jakob 16
bladen Buam, Die 209
Blümml, Emil Karl 19
Böck, Lois 291
Boieldieu, Francois Adrien 75
Brady, Philipp 296
Brahms, Johannes 190
Bratlgieger (Bradlfiedler) 20, 27f., 234
Bredl, Martin 195
Breit, Karl 79
Breitenfurter Quartett 187 f., 260
Brillantengründer 189
Burger, Leopold 196
Bürgertum 29
- Burney, Charles 28
Butschetty, Brüder 300
Butschetty-Quartett 201
- Cadenz 21, 40, 48, 157 f., 236
Caféhaus-Musik 208
Carl-Theater 246
Castelli, Ignaz Franz 183, 196
Chromatik 20 f., 92-96
Cloeter, Hermine 19, 191
Commenda, Hans 52
Conservatorium 29, 260
Culturstudien 12
- Dänzer, Georg 81 f., 190, 192, 208, 219, 226, 270
Daroka, Brüder 238
Deckmayer, Franz 210 f.
Deckton 107
Debiasy, Anton 87, 204 f. 232–236, 303
Deutsche Komödie 28 f.
Deutscher Tanz 92
Diabelli, Anton 92f., 182
Dietrich, Brüder 207
Diminutionen 105, 280
Doll, Franz 78
doppelgriffig 267
Doublierung 134
Drahanek, Brüder 176
Drechsler, Josef 102
Dreiteilige Form 143 f., 263
Dreßler, Hans 261
Dubetz, Josef 17
Dudeln 16, 19, 71–90, 189
Dudler 18, 21, 71–90
Duo 213–215
- Eberle Verlag 220
Eckhardt, Franz 79 f.
Edi und Biedermann 296, 298

- Einleitung 154 f.
 Eipeldauer, Der 32
 Elisabeth, Kaiserin 185
 Engelhart, Josef Anton 197
 Englinger, Alexander 103
 Enzenberger, Bernhard 177
 Ernst, Anton 192, 194, 212, 219, 237–240
- Fahrbach, Philipp 15, 63, 189, 244, 254
 Federhofer, Hellmut 91
 Fiaker 79 f., 83
 Fiakerball 70
 Fiaker-Gsangl 46
 Fledermaus, Die 76
 Flörl (Florin, Guldenzettel) 18
 Form 140
 Forschneritsch, Alfred Eduard 18
 Franz I., Kaiser 76
 Franz Josef I, Kaiser 271 f.
 Fraundorfer, Anna 87
 Frei, Karl 19
 Fritz, Hermann 94
 Führer, Hansi 85
 Fürst, Johann 19, 232
- Galanter Stil 43
- Gaststätten und Etablissements**
 Etablissemant Mandl 303
 Etablissement Weigl 270
 Gasthof zu den drei Bindern 232
 Gschwandtner 244, 303, 308
 Gschwandtnerischer Gartensaal 190
 Jaroschauer Bierhalle 17
 Mondschein 32
 Seitzerhof 61
 Sperl 31, 233
 Stalehner 191, 303, 308
 Sträußsäle 233
 Walhalla 281 f.
 Zehner-Mariedl 303
 Zobels Bierhalle 303
 Zum goldenen Becher 307
 Zum goldenen Brunnen 247
 Zum Gebirgsfreund 30
 Zum goldenen Engel 281
 Zum goldenen Kreuz 301
 Zum goldenen Luchsen 83
 Zum lustigen Bauer 305
 Zum Peter Koch 32
 Zum rothen Apfel 195
 Zum rothen Stadl 301
 Zum schwarzen Adler 216
 Zum süßen Löchl 199 f.
- Zum weißen Kreuz 247
 Zur goldenen Birn 36
 Zur goldenen Säule 307
 Zur güldenenen Waldschnepfe 270
 Zur Heuwaage 237
 Zur Weintraube 254
- Geschichte 23 ff.
 Gewey, Franz Xaver Karl 41
 Girsä, Johann 212
 Goll, Anton 227
 Grafenegg, Schloss 257
 Grill, Harfenist 201
 Grimberger, Carl 240–244
 Grinzinger-Terzett 201
 Gruber, Franz 15, 17, 83, 189 f., 196, 240, 244 f.,
 311
 Gründl, Franz 212
 Gschwandner, Nettl 18
 Gumpendorf 232, 237, 301
- Haberlandtner, Franz 233
 Hackerjodler 16
 Hafner, Philip 29
 Haid, Gerlinde 21
 Hallstatt 280
 Hamza, Ernst 155
 Handschriften 9
 Hans Jörgel 30, 185, 234
 Hanslick, Eduard 36
 Harfenisten 36, 195–200
 Harfenisten-Vater 195
 Harmonik 120 f.
 Harmonika-Schule 193, 238
 Harmoniemodelle 120 f.
 Harmonische Rückung 129
 Haslinger, Tobias 255, 282
 Hausmann, Johann 80
 Hegenauer, Magdalena 199
 Heine, Heinrich 49
 Hellmesberger, Joseph 260
 Hemiole 136 f.
 Herloßsohn, Georg 33
 Hermann, Rudi 85 f.
 Heuriger 16
 Hirschfeld, Ludwig 85
 Hirtenhornruf 24
 Hodina, Karl 20, 95, 162
 Hofgesellschaft 24
 Holbig, Paul 213
 Hornischer, Emanuel 110

- Illustriertes Wiener Extrablatt 12, 18, 46, 73, 80,
 188, 225, 234f., 245, 264, 266, 301
 Interpretation 161 ff., 270
- Jauner, Max 85
 Jodler 71ff.
 Joseffy, Musiker 198
 Judenliesel 32
 Judex, Johann Nepomuk 246
- Kadenz (Cadenz) 21, 40, 48, 157 f., 236
 Kaiserhof 27
 Karl VI., Kaiser 28
 Karl Ludwig, Erzherzog 234
 Kasperl 74
 Katzenberger, Alexander 136, 147, 212, 246-252,
 294, 303, 311
 Katzenberger, Frau 249 f.
 Kemmeter, Rudolf 115, 213
 Kiendl, Anton 181, 233f.
 Kiesl, Marie 83
 Kinast, G. A. 283
 Kinderarbeit 281
 Klarinett-Dudler 82
 Klaviersatz 118
 Kleber, Fritz 85
 Klein, Johann 103
 Klier, Karl Magnus 51 f.
 Köfler, Franziska 294
 Koller, Josef 79
 Korzer, Josef 283
 Kreisler, Fritz 23
 Kremser, Eduard 19, 53, 94, 110, 114, 118, 148,
 154, 200, 208, 240, 265, 290
 Kreuleder, Familie 294
 Krimsandl, Karl 78
 Kriwanek, Franz 213
 Kronegger, Rudolf 245
 Kropf, Franz 185
- La Roche, Johann 74
 Lagenkoppelung 65
 Lambor Mina 86
 Lambor, Philipp 86
 Laminger, Josef 19
 Ländler 17, 36, 40 f., 91 f., 242
 Ländler-Drucke 41
 Ländler in Wien 30
 Ländler-Kenntakt 57
 Ländlermelodik 72
 Lanner, Joseph, 19, 33, 38, 43, 64, 99, 174, 280
 Lauth, Leopoldine 85
 Lebensbilder 225-312
- Leibjodler 152
 Lehmann Adressenbuch 234, 244, 253
 Lenz, Wendelin 78, 84
 Lenz-Quartett 201, 238
 Lerchenfeld 209
 Lewinsky, Ignaz 195
 Lichtental 292
 Liebhartstal 304
 Liebleitner, Karl 262
 Lieddruck 179
- Lieder**
 A alter Tisch, a Flascherl Wein 95
 Beim Tabakkramer kummen d' Leut zsammen
 124
 Brüderlein fein 102
 Da droben auf der Türkenschanz 301
 Du du du, dui du 76
 Ei san ma nur lusti 180
 Es wohnt ein Pfalzgraf überm Rhein 102
 Hell auf geht d' Sunn auf 18
 Herrgott aus Sta 96
 I bin da Lemonimann 50
 Ja steig mas aufi aufs Bergale 101
 Kauf nur, wer kaufen will 48
 Mei Vota hat g'sagt 45
 Schwarze Kuahlan, gscheckerti Kalma 263
 Vom Tirolerlandl aus'n Zillertal 49
 Wann da Bauer nach Wean fährt 135
 Wann i amal stirb 106
 Wann i's geh über d' Alm 105
 Wir wohnen schon fünfazwanz'g Jahr 126
- Liedertänze 152 ff.
 Linz 51
 Linzer Geiger 10, 15, 42, 51-71, 172, 254
 Linzer Tänze 51-70
 Lorens, Carl 74, 152
 Löwy, Julius 12, 17 f., 78, 82, 168, 199, 225, 252,
 270
- Maas, Otto 260
 Mally, Trude 50, 73, 85
 Marsch 247
 Matauschek, Fritz 85
 Matauschek, Hans 85
 Matouschek, Friedrich 292
 Maurer-Pepi 278
 Max, Herzog von Bayern 16, 256, 267, 281, 305
 Maxim-Quartett 103
 Mayer, Johann 69 f., 184 f., 252-259, 305
 Mechetti, Pietro 256
 Meininger, Georg 183
 Meisl, Karl 75, 201
 Merkt, Eduard 19, 239, 246, 254, 308

- Metternich-Winneburg, Richard Klemens Graf 184
 Mexiko Schanl 19
 Mikulas, Karl 213, 261f.
 Mikulas, Josef 212 f.
 Modulationen 127 f.
 Moll 128
 Molldudler 75
 Mollsequenzen 21
 Müller, Adolph 75
 München 232
 Münchner Stimmung 186
 Musikalische Eigenschaften 68
Musikinstrumente
 Bassettl 172
 Drehleier 209 f.
 Dudelsack 75
 Fagott 32
 Flöte 75
 Geige 171 f.
 Gitarre 33, 176–178, 204
 Hackbrett 32
 Harfe 194 f., 244
 Harfentypus 198
 Harmonika 192 f.
 Klumpfen 70
 Klarinette 17, 71, 73, 187 f., 216
 Klavier 208 f.
 Kontragitarre 177
 Konzertzither 182
 Maurerklavier 191
 Militärtrommel 223
 Piccoloklarinette 188
 Picksüßes Hölzl 82, 85, 187–190, 217, 228, 250, 286
 Posthorn 204 f., 209 f., 309 f.
 Radleier 209 f.
 Raunkasten 234
 Schrammel-Harmonika 193
 Seitlpfeife 304
 Schlagzither 180, 210
 Violine 171 f.
 Wäschpracker 234
 Winsel 70
 Zither 179–187, 308
 Musikverlage 185
 Muuss, Ferdinand 127, 153

 Nachsatz 147
 Nagl, Karl 50
 Nagl, Maly 85
 National-Quartett Dänzer und Strohmayer 298
 Nationalmusik 13
 Nationaltanz 92, 180

 Natursänger 38
 Neder, Johann Michael 210
 Neiner, Johann Valentin 27
 Neroth Hans 95
 Nestroy, Johann 201
 Neulerchenfeld 83, 235
 Neuwaldegg 72, 87
 Neuwirth, Roland Joseph Leopold 21 f., 162
 Niernsee, Franz 85 f.
 Nikischer, Ignaz 213
 Nußdorfer-Terzett 300

 Oberhenk, Karl 65
 Oberleitner, Andreas 63
 Ober-Ländler 255
 Oberösterreichischer Schlag 67 f.
 Öltrager 50
 Oprawil, Paul 199 f.
 Original Lanner-Quartett 201

 Packl 213
 Pamer, Michael 30 f., 38, 56, 61, 63, 173
 Pechatschek, Franz 98
 Perchtoldsdorf 223
 Perinet, Joachim 74
 perkussiv 107
 Pero, Hans 116
 Petzmayer, Johann 181, 256, 305
 Pflieger, Eduard 242
 Phrasierung 167
 Pick, Josef Leopold 192
 Piringer, Franz 79 f.
 Poledne, Franz 210
 Pommer, Josef 72, 84, 87
 Pötzl, Eduard 17, 161
 Pranz, Emmerich 292
 Prater 246 f.
 Preisjodeln 83
 Prinz, Franz 78, 81
 Privatzirkel 41
 Puntigam, Johann 213
 Pürkner, Anton 292

 Quartett Dänzer 81 f., 208
 Quartett Anzinger und Tauschek 217
 Quartette 214-219
 Quintette 222

 Raimund, Ferdinand 102, 201
 Ravel, Maurice 104
 Reichardt, Johann Friedrich 51, 164
 Reil, Johann Anton Friedrich 76
 Repertoire 219, 221, 250-252

- Resterer, Gebrüder 131, 172
 Richter, Hans 190
 Rieder, Carl 106
 Rörich, Verlag 271, 277
 Rossini, Gioacchino 256
 Rothmayer, Ady 85
 Rothschild, Baron 210
 Rubato 141, 163
 Runde 21
 Rhythmus 132 f.
- Salonkapellen 212, 222
 Salonorchester 206
 Salonschrammeln 222
 Salzburger Form 180
 Salzkammergut 92
 Sándor, Moritz Graf von Szlavnicza 183, 256, 305
 Sauer & Leidesdorf 100
 Sauerer, Antonia 78
 Scribe, Eugène 75
 Sehn, Josef 228, 308
 Seidl, Franz 83
 Seidl, Johann Gabriel 72, 181
 Sextakkord 122
 Sextett 222
 Singtänze 21, 85
 Skurawy, Edmund 80
 Solotänze 116 f.
 Sperl, Joseph 119, 278–281, 292
 Spielgrafen-Amt 28
 Spieluhr 62
 Spielzettel 28
 Spittelberg 32, 178
 Sprung-Hafenscher, Therese 85
- Schallplatten 192, 201
 Schellack 154
 Schenk, Johann 98
 Schenker, Heinrich 34, 162
 Scherzer, Johann Gottfried 176
 Schindlauer, Andreas 95 f.
 schlaghaft 165
 Schlögl, Friedrich 16 f., 70, 78 f., 183, 195, 242, 244, 254, 281, 304
 Schönhofer, Richard 292
 Schmalhofer, Jakob 18, 86, 260-265
 Schmelzer, Johann Heinrich 24 f.
 Schmidl, Adam August 33, 255
 Schmidt, Leopold 36
 Schmutzer, Frau 19
 Schmutzer, Johann 56, 116, 118, 131, 136, 142, 166, 265–268
 Schnittlingtanz 301
- Schnofeln 165
 Schnofler 253 f.
 Schönherr, Max 20
 Schönhuber, Matthias 84
 Schrammel, Aloisia 19
 Schrammel, Brüder 168, 172, 190, 208, 216, 219, 237, 269–278, 281
 Schrammel Johann 12 f., 17, 23, 33, 44 f., 53 f., 65, 77, 84-86, 94, 116, 130, 137, 151, 161, 172, 179, 228, 254, 268, 297, 301
 Schrammel, Josef 107, 237
 Schrammel, Kaspar 223
 Schrammelquartett 192, 219 f.
 Schrank, Josef 16
 Schubert, Franz 102, 125
 Schütz, Gebrüder 19
 Schwach, Anton 72
 Schwammer-Pepi 304
 Schwarzinger, Die 216, 282 f.
 Schweiger, Franz 17
 Schwomma-Tanz 304, 307
 Stadler, Edi 85 f.
 Staller, Josef 216, 282
 Staller, Rudolf 111, 167, 216, 282–288
 Steinegger, Brüder 305
 Steirische Alpensänger 70, 204, 232
 Stelzhamer, Franz 33
 Stelmüller, Vinzenz 113, 190, 228, 289-291, 308
 Steyrer 38, 55, 256
 Stifter, Adalbert 12, 33, 80
 Stimmkreuzung 115
 Stimmstock 194
 Stradner, Gerhard 171
 Strauß, Brüder 19
 Strauß, Johann Sohn 23, 76, 99, 190 f.
 Strauß, Johann, Vater 138, 209
 Strauß, Josef 106, 138
 Streichtrio 54
 Strobl, Josef 17
 Strohmayer, Alois 82, 86, 109, 116, 128, 140, 149 f., 190, 279, 291–300
 Strohmayer, Anton 190, 270
 Strohmayer, Söhne 300
 Strudler 20
- Tandelmarkt 48
 Tangentenkasten 210
Tänze (Noten)
 Almatanz 262
 Alpen-Rosen, Steyrische Tänze 257
 Alter Tanz 149, 200
 Alter Weana Tanz 194
 Alter Wiener Singtanz 95

- Alter Wiener Tanz 44, 137, 153
 Alt-Wien-Tanz 126
 Alt Wiener Tänze 140, 213-215, 311
 Altwiener Ständchen 116
 Aria viennensis 25
 Bertl-Tänze 229
 Bierhäusler 65
 Brader Tantz 27
 Carl Platzer Tänze 285
 Courante 26
 D' alten Linzer 66
 D' Harbn 144
 D-Moll-Tänze 128
 D-Tanz 152
 Debardeurs Tänze 101
 Debiasy-Tanz 88 f., 109, 123, 235f.
 Deutscher 102, 126, 146
 Die Drahrer 284
 Die Guaden 309
 Die Kalkbrenner 136
 Die Kapler Alm 275 f.
 Die Picksüass'n 103
 Döllinger Tänze 288
 Doppel Tänze 117
 Drei Viertel Tanz 22
 Dressler Tanz 261
 Ehrbare Tanz 218
 Erdberger Tanz 95, 137
 Fesche Geister 247–249
 Fiaker Tänze 302
 Fürst Auersperg-Lieder 288
 Galanterie-Tänze 166, 230 f., 266
 Gavotta Styriaca 24
 Geh, Zwickerl 184
 Gigerl-Tänze 129
 Haberlander Tänze 127
 Hat ihn schon 204 f.
 Hernalser Tanz 16
 Josefi Tänze 310
 Juxer, Wixer 256
 La Valse 104
 Ländler Tänze 87
 Leirer-Tanz 209, 211
 Lerchenfelder-Marsch 239
 Lerchenfelder Pascher 184
 Lerchenfelder-Salon-Tänze 233
 Lichtentaler Tänze 150
 Linzer 55, 57, 63, 68, 242
 Linzer Jodler 305
 Mir san mir 147
 Neue brillante Solo Ländler 173
 Neue Wiener Ländler 35
 Ober-Ländler 256, 258
 Onzinger Tanz 127
 Ottakringer Heurigen-Tanz 145 f.
 Partita ex Vienna 26
 Pertl-Tänze 229
 Preisjodler 84
 Preistanz 303
 Resterer-Tanz 173
 's is a Red 113
 Sarabande 26
 Schellerl-Tanz 141
 Schmalhofer-Tanz 130
 Schmutzer-Tanz 209
 Schnapper Tänze 283
 Schnittling-Tanz 302
 Schnofler-Tanz 97, 135, 253
 Schottenfelder Schwärmer Tanz 176
 Schweinsbeuscherl-Tanz 227
 Schwomma-Tanz 77, 87, 151
 Solo Lieder 117, 268
 Solo-Tanz 118, 293
 Sperl Tänze 119
 Stelmüller-Tänze 289
 Steyrische Tänze 39, 279
 Tänze 216 f., 240 f., 259, 296, 299
 Tänze von der Nirn 287
 Weida, Weida, Weida 251
 Weinbeißer 115
 Weinberln und Zibeben 156
 Wiener Kirtag-Ländler 94
 Wiener Ländler 174 f.
 Wiener Singtanz 86, 112
 Wiener Tänze 107, 142 f., 295
 Wienerwald-Ländler 202 f.
 Tanzerl, Leni 18
 Tanzgeiger 9, 19, 173, 234, 265
 Tanzmeister 41
 Tanzmelodie 20
 Tempo (Zeitmaß) 20, 163
 Teppichhändler 48 f.
 Terzett 18
 Terzett Tauschek, Werdegg und Reisinger 83
 Terzschichtung 111
 Terzzug 65 f., 112
 Theater in der Josefstadt 75
 Theater in der Leopoldstadt 70
 Thurn-Taxis, Fürst 16
 Tiroler Volksliedarchiv 45
 Tortillion 25
 Tracht 25
 Traumbuch, ägyptisches 17
 Transkription 201
 Trimmel, Johann Nepomuk 192
 Trio 212

- Trugschluss 129
Tullnerfeld 197
Turnofsky, Josef 232, 246, 279, 301-304
Tuschner, Wolfram 52
- Überschlag 73, 79, 98
Überschlags-Zweistimmigkeit 36, 94, 110 f., 174, 310
Uhrmacher-Pepi 18
Umlauf, Michael 100
Unterstimmen-Zweistimmigkeit 114 f.
- Vereinsleben 29
Verkürzte Dreiteiligkeit 147
Vischer, Friedrich Theodor 33
Vogl, Johann Nepomuk 196f.
Volkskultur 11
Vordersatz 147
Vorhalt 97–101
Vororte 36
Vorstädte 36
Vortragsstil 10
Vortragsstück 21
- Wagner, Luise 85
Wagner, Sylvester 194
Walcher, Maria 21
Waldschnepfen-Terzett 201
Walhalla 281
Wallerburg, Gräfin 42
Walzer 164
Warschau 232
Wäscherinnen 81
Wäschermädelball 210
Weber, Josephus 45
Wechseldominante 126
Wechselnote 101–103
Wehinger, Edi 78
Wehle, Peter 21
Weidinger, Josef 19, 77 f., 87, 112, 118, 292, 304–308
Weinmann, Alexander 20
Weltkrieg, Erster 92, 191
Weltkrieg, Zweiter 197, 212
Werktitel 70
Werle, Anton 38
Wessely, Othmar 52
Wichten, Hannerl 19
Wiener Ländler 34, 35–51, 280, 307
Wiener Mundart 11
Wiener National-Quartett 234
Wiener Singtänze 85
Wiener Spezialitäten 11 f., 304
- Wiener Stimmung 186
Wiener Walzer 99 f., 109
Wilczek, Hans Graf 281, 305
Willinger, Josef 87
Winhart, Josef 204, 228, 308-312
Wirtschaft 24
Witzmann, Reingard 30
- Zack, Viktor 38
Zeitmaß (Tempo) 20, 163
Ziehrer, Carl Michael 99, 208, 245, 307
Zillertal 45
Zillertaler Geiger 46
Zitherspiel 307
Zitherstimmung 308
Zithervereine 187
Zoder, Raimund 20
Zweistimmigkeit 36, 82, 110 f.
Zweiteilige Form 140 f., 263
Zwischenspiel 155 f.
Zwickerl 184, 252-259
Zwölferbund 30

9.

Benützte Literatur und Sammlungen

- Abel, Othenio (Hg.): Wien – sein Boden und seine Geschichte, Wien 1924.
- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Wien 1811.
- Aigner, Thomas (Hg.): Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Begleitbuch und Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001.
- Aigner, Thomas: Ouverture alla turca. Musikwissenschaftliche Fragestellungen zu Josef Schrammels Orientreise. In: Stefan Winterstein (Hg.): Josef Schrammel im Serail. Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusikers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869–1871 (= Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik, hg. v. Thomas Aigner, Band 11), Tutzing 2007, 139–157.
- Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Wien 1841–1845.
- Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben, 25. Jg., Wien 1832.
- Alt-Wien. Monatsschrift für Wiener Art und Sprache, Jg. I–VIII, Wien 1892–1899.
- An der schönen blauen Donau. Belletristisch-musikalische Zeitschrift, Wien 1887–1890.
- Angerer, Franz: Alt Wiener Tanzweisen für 2 Geigen und Gitarre (Harmonika ad libitum), Heft 1 und 2, Wien 1923.
- Anonym: Wien und die Wiener. Ungeschminkte Schilderungen eines fahrenden Gesellen, 2. Auflage, Berlin 1893.
- Antonicek, Theophil: Biedermeierzeit und Vormärz. In: Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Hg.): Musikgeschichte Österreichs 2, Wien – Köln – Weimar 1995, S. 279–286.
- Arbeiter-Zeitung, Wien 1960.
- Bauernfeld, Eduard von: Erinnerungen aus Alt-Wien, Neudruck, Wien o. J.
- Bergolth, Leopold: Franz Grasl – Der letzte Harfenist des Tullnerfeldes. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 32/33, Wien 1984, S. 117–119.
- Birsak, Kurt und Anneliese: Gambe – Cello – Kontrabass (= Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum), Jahresschrift 42, Salzburg 1996.
- Blaukopf, Kurt: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe, St. Gallen 1950.
- Blaukopf, Kurt: Die Bedeutung der Volksmusikforschung für die Musiksoziologie. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 47, Wien 1998, S. 55–59.
- Bletschacher, Richard: Der Grasel. Chronik eines Räuberlebens, Wien 1981.
- Bloderer, Joan Marie: Zitherspiel in Wien 1800–1850, Tutzing 2008.
- Blumenbach, Wenzel C. W.: Neuestes Gemälde der Oesterreichischen Monarchie, Erster Theil, Wien 1803.
- Blümml, Emil Karl: Zwei Deutschmeisterlieder des vorigen Jahrhunderts. In: Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz: Altwienerisches. Bilder und Gestalten, Wien 1920, S. 390–399.
- Blümml, Emil Karl und Gustav Gugitz: Altwienerisches. Bilder und Gestalten, Wien – Prag – Leipzig 1920, S. 215.
- Böck, Lois (Hg.): Wiener Instrumentalmusik /Werkreihe für folkloristische Kammermusik. Nr. 1: Tänze aus dem alten Wien von Alois Strohmayer, Wien 1974; Nr.2: Tänze aus dem alten Wien von Alois Strohmayer, Johann

- und Josef Schrammel, Wien 1977; Nr. 3: Kompositionen von Johann und Josef Schrammel nach Originalhandschriften, Wien 1984.
- Böck, Lois und Walter Deutsch: Das Werk der Brüder Schrammel. Einführung und Verzeichnis, Folge 1. Die Märsche, Tutzing 1993.
- Böck, Lois: Alois Strohmayr und die verkannten Schrammeln. In: Das Heimatmuseum Alsergrund, Mitteilungsblatt 86, Wien, März 1981, S. 1–5.
- Bockhorn, Olaf, Günter Dimt und Edith Hörander (Hg.): Urbane Welten, Wien 1999, S. 233.
- Boisits, Barbara und Klaus Hubmann (Hg.): Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Schriftenreihe des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Band V), Wien 2004.
- Boisits, Barbara und Klaus Hubmann (Hg.): Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Schriftenreihe des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Band VI), Wien 2006.
- Bolterauer, Lambert: Über den „Angeiger“ und einiges zur Geschichte der Mollner Landlageiger. In: Heimatgaue 6, Heft 2, Linz 1925, S. 144 f. + Beilage.
- Bolterauer, Lambert und Max Haager: Fest- und Tanzmusik aus Österreich für zwei Geigen (Schwegelpfeifen) und Klampfe, Wien 1928.
- Brandl, Rudolf Maria: Studien zu den Wiener Volkssängern – Karl Nagl, Trude Mally und ihr Umkreis. In: Studien zur Musikwissenschaft 30, Tutzing 1979/80, S. 277–331.
- Brandlmeier, Josef: Handbuch der Zither. Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels, München 1963.
- Brixel, Eugen, Gunther Martin und Gottfried Pils: Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform, Graz – Wien – Köln 1982.
- Bröcker, Marianne: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte, Düsseldorf 1973.
- Bröcker, Marianne (Hg.): Tanz und Tanzmusik in Überlieferung und Gegenwart (= Schriften der Universitätsbibliothek Bamberg 9), Bamberg 1992.
- Brusatti, Otto, Günter Dürriegl und Regina Karner: Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur gleichnamigen Sonderausstellung im Historischen Museum, der Stadt Wien, Wien 1999.
- Brusatti, Otto, gemeinsam mit Isabella Sommer: Joseph Lanner. Compositeur, Entertainer & Musikgenie, Wien 2001.
- Burney, Charles: Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Zweyter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien. Aus dem Englischen übersetzt, Hamburg 1773.
- Castelli, Ignaz Franz: Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes I und II, hg. v. Josef Bindtner, Wien 1913.
- Chiavacci, Vinzenz: Am Wäschplatz. In: Wienerstadt. Lebensbilder aus der Gegenwart, Wien – Prag – Leipzig 1895, S. 87–91.
- Choix de Danses Caracteristiques. Diverses Nations de L' Europe pour le Piano-Forte. Sammlung verschiedener National-Tänze, Heft 1, Vienne-Artaria [1814], Verlags-Nr. 2369. In: Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Mc 12.526.
- Cloeter, Hermine: Geist und Geister aus dem alten Wien. Bilder und Gestalten, Wien 1922.
- Commenda, Hans: Volkskunde der Stadt Linz an der Donau II, Linz 1959.
- Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden, Wien 1992–1997.
- Dahlhaus, Carl (Hg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), Regensburg 1967.
- Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, Wien 1899–1938.
- Das kleine Volksblatt, Wien, Jg. 1935.

- Das Wienerlied. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Roland Joseph Leopold Neuwirth, Wien 1999.
- De Luca, Ignatz: Topographie von Wien, Wien 1784.
- Depiny, Adalbert (Hg.): Heimatgäue 6, Linz 1926.
- Derschmidt, Volker: Der Ländler. In: Wolfram Tuschner: Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg/Kefermarkt, Wels 1992, S. 49–61.
- Derschmidt, Volker: Spielheft nach Simon Danzmaier (–1863) und anonymen Blättern aus dem Raum Linz (= Musikantenhandschriften aus dem Oö. Volksliedarchiv 8), Linz 1992.
- Derschmidt, Volker und Walter Deutsch: Der Ländler. Volksmusik in Oberösterreich (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 8), Wien – London – Weimar 1998.
- Deutsch, Walter: Ein „Wiener Tändlmarkt“ von 1803 und seine Vorbilder im Wien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedes 14, Wien 1965, S. 30–48.
- Deutsch, Walter: Zur Pflege der volkstümlichen Wiener Musik. In: Österreichische Musikzeitschrift 21, Wien 1966, Heft 9, S. 474–481.
- Deutsch, Walter: Tänze aus Wien für zwei Violinen und Violoncello (= rote reihe universal edition 3), Wien 1969.
- Deutsch, Walter: Das Werk der Brüder Schrammel, Österreichische Phonotheke, ÖPh 10015, Wien [1973].
- Deutsch, Walter: Der Jodler in Österreich. In: Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan (Hg.): Handbuch des Volksliedes II, München 1975, S. 647–667.
- Deutsch, Walter: Ein ungarischer Graf und seine bairischen Stückln. In: Sänger- und Musikantenzeitung 30, München 1987, Heft 3, S. 144–152.
- Deutsch, Walter: Die musikalische Folklore im Wiener Biedermeier. Komposition und Musizierpraxis im Wechselspiel von Gesellschaft und Kunst. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Wien 1987/88, S. 87–91.
- Deutsch, Walter: Stilkundliche Anmerkungen zur Sammlung „Instrumentale Volksmusik aus Tirol“. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 36/37, Wien 1987/88, S. 142–156.
- 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: Tanzmelodien aus München um 1800, hg. v. Bezirk Oberbayern und der Landeshauptstadt München, München 1988, S. 22–46.
- Deutsch, Walter: Johann und Josef Schrammel. In: Gottfried Kraus (Hg.): Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern, Wien 1989, S. 267 f.
- Deutsch, Walter (Hg.): St. Pölten und Umgebung (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 1), Wien 1993, S. 446.
- Deutsch, Walter: Michael Pamer und Joseph Lanner. Eine „ländlerische“ Studie. In: Thomas Aigner: Flüchtige Lust. Joseph Lanner 1801–1843. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 67–76.
- Deutsch, Walter: „Walzer im Ländlerstyle“. Eine typologische Studie zur Erkennung volksmusikalischer Merkmale in den Tänzen von Johann Strauß (Sohn). In: Norbert Rubey: Symposium Johann Strauß.
- Musik – Umfeld – Interpretation (= Die Fledermaus, Mitteilungen 14-17), hg. v. Wiener Institut für Strauß-Forschung, Tutzing 2003, S. 123–178.
- Deutsch, Walter und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975.
- Deutsch, Walter und Annemarie Gschwantler: „Steirische Tänze“ (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 2), Wien 1994.
- Deutsch, Walter und Helga Maria Wolf: Menschen und Melodien im alten Österreich, Wien 1998.
- Die Erlebnisse der Ausseer Pfeiferluben in der Kaiserstadt Wien vom 18. Dezember 1853 bis 17. Jänner 1854. Das Reisetagebuch Albin Schramls. Mit Einleitung und Kommentar von Ernst Nowotny. Schriftenreihe des Heimatmuseums „Ausseerland“, Heft 2, Bad Aussee 1978.
- Dieman, Kurt: Schrammelmusik, Graz – Wien – Köln 1981.
- Dieman-Dichtl-Jörgenreuth, Kurt: Schrammelmusik Schrammelwelt. Eine österreichische Zeitgeschichte, St. Pölten – Salzburg 2007.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel – Basel – London 1996.

- Dietrich, Rudolf Hans (Hg.): Wiener Volkskunst-Almanach. Gesellschaft zur Hebung und Förderung der Wiener Volkskunst, Wien 1926.
- Donhauser, Peter: Das frühe Wiener Accordion im Spiegel der Patentschriften. In: Conny Restle (Hg.): „In aller Munde“. Mundharmonika, Handharmonika, Harmonium. Eine 200-jährige Erfolgsgeschichte. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Musikinstrumentenmuseum SIMPK Berlin, Berlin 2002, S. 20–29.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden 1972 ff.
- Egger, Margarethe: Die „Schrammeln“ in ihrer Zeit, mit einem Nachwort von Walter Deutsch, Wien 1998.
- Eibner, Franz: Die musikalischen Grundlagen des volkstümlichen österreichischen Musikgutes. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 17, Wien 1968, S. 1–21.
- Eibner, Franz: Geigenmusik in Wien. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 129–160.
- Eibner, Franz: Musikalische Standortbestimmung 1971. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 24, Wien 1975, S. 68 f.
- Eibner, Franz: Die musikalische Geburt des Wiener Walzers. In: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs 32, Wien, Juni 1979, S. 207–213.
- Eibner, Franz: Grundsätzliches zur Typologie der Österreichischen Volksmusik. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 29, Wien 1980, S. 34–38.
- Elschek, Oskar (Hg.): Rhythmik und Metrik in den traditionellen Musikkulturen, Bratislava 1990, S. 223–238.
- Elscheková, Alica: Systematisierung, Klassifikation und Katalogisierung von Volksliedweisen. In: Rolf Wilhelm Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan (Hg.): Handbuch des Volksliedes II, München 1975, S. 549–582.
- Elscheková, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 20, Budapest 1978, S. 263–303.
- Engelhart, Josef: Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943, S. 96a.
- Ernst, Anton: Chromatische Hamonika- (Accordeon) Schule für den Selbstunterricht, Wien [1906], Vorrede.
- Etz, Albrecht: Zur Mundart im Wienerlied. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 18, Wien 1969, S. 47–60.
- Fahrbach, Philipp: Alt-Wiener Erinnerungen, hg. v. Max Singer, Wien 1935.
- Federhofer, Hellmut: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz – Innsbruck – Wien 1950.
- Federhofer, Hellmut: Verstehen von Musik – Wissen über Musik. In: Musicologica Austriaca 18, Wien 1999, S. 115–123.
- Feldhütter, Wilfried: Lieder, Land und Leute. Musi, Tanz und Gsang in den bairisch-österreichischen Bergen, München 1980, S. 147.
- Fink, Monika und Rainer Gstrein (Hg.): Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich (= Musicologica Austriaca 21), Wien 2002.
- Flemming, Hans: Tanzbeschreibungen Oberbayerischer Schuhplattler, Berlin 1925.
- Flotzinger, Rudolf: Landlerisch tanzen ... Anmerkungen zu einem noch zu schreibenden Kapitel österreichischer Kulturgeschichte. In: Österreichische Musikzeitschrift 29, Wien 1974, Heft 10, S. 463–474.
- Flotzinger, Rudolf: Und walzen umatum ... Zur Genealogie des Wiener Walzers. In: Österreichische Musikzeitschrift 30, Wien 1975, Heft 10, S. 505–515.
- Flotzinger, Rudolf: Ländler. In: Heinrich Eggebrecht (Hg.): Handbuch der musikalischen Terminologie II: E – H, Stuttgart 1976, S. 1–5.
- Flotzinger, Rudolf: Wolfgang Schmeltzl – Guter, seltzamer und kunstreicher Teutscher Gesang (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 147/148), Graz 1990.
- Flotzinger, Rudolf: Artikel „Walzer“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 9, Kassel – Basel – London 1998, Sp. 1873–1895.
- Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 1–5, Wien 2002–2006.

- Födermayr, Franz: Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik. In: Oskár Elschek (Hg.): Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen, Bratislava 1990, S. 223–238.
- Forschneritsch, Alfred Eduard: Die Leich'. In: Rudolf Holzer: Wiener Volks-Humor. Die Realisten, Wien 1947, S. 261 f.
- Frei, Anna Elisabeth: Die Wiener Straßensänger und –musikanten im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Großstadtvolkskunde, Diss. an der Universität Wien, Wien 1978.
- Fritz, Elisabeth Th. und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006.
- Fritz, Hermann: Zur Ländlerhandschrift 1928 des Franz Jobstmann in Jeutendorf. In: Walter Deutsch (Hg.): Volksmusik in Niederösterreich / St. Pölten und Umgebung (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 1), Wien 1993, S. 398–400.
- Fritz, Hermann: Landtler, Steirer, Schleuniger. Zur musikalischen Typologie des Ländlers. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 38, Wien 1989, S. 62–82.
- Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für 1878, redigiert von Dr. Theodor Helm, Wien 1878.
- Ganster, Ingrid und Helmut Kretschmer: Allweil lustig, fesch und munter. Altwiener Volks- und Natursänger (= Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2), Wien 1966.
- Geiser, Brigitte: Die Zithern in der Schweiz, Bern 1974.
- Glossy, Blanka und Robert Haas: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, Wien 1924.
- Goertz, Hartmann und Gerlinde Haid: Die schönsten Lieder Österreichs, Wien 1979.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Nachdruck, Leipzig 1960–1984.
- Groß-Hoffinger, Anton Johann (= Hans Normann): Wien wie es ist. Zweiter Theil, Leipzig 1833.
- Gstrein, Rainer: Tanz- und Tanzmusiknachrichten in Reiseberichten über Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang Suppan (Hg.): Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus (= Musikethnologische Sammelbände 12), Tutzing 1991, S. 127–138.
- Gstrein, Rainer: Tanzmusik-Ensembles in Österreich im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der „Authentizität“ der Besetzungspraxis instrumentaler Volksmusik. In: Marianne Bröcker (Hg.): Tanz und Tanzmusik in Überlieferung und Gegenwart (= Schriften der Universitätsbibliothek Bamberg 9), Bamberg 1992, S. 419–428.
- Gstrein, Rainer: „Landlageiger“ und Wiener Walzer – die wechselseitige Beeinflussung ländlicher und städtischer Tänze und Tanzmusik am Beispiel Österreichs im 19. Jahrhundert. In: Doris Stockmann und Jens Henrik Koundal (Hg.): Historical Studies on Folk and Traditional Music, Copenhagen 1997, S. 83–93.
- Gstrein, Rainer: Ländliche und urbane Tanzmusik im Biedermeier in Österreich. In: Barbara Boisits und Klaus Hubmann (Hg.): Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis VI), Wien 2006, S. 73–88.
- Gugitz, Gustav: Der Weiland Kasperl (Johann de La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens, Wien – Prag – Leipzig 1920.
- Gugitz, Gustav: Die schöne Linzerin. Ein Beitrag zur Alt-Linzer Sittengeschichte, Linz 1929.
- Gutleder, Helmut: Die Entwicklung der Harmonikaerzeugung in Österreich. Diplomarbeit an der Universität Mozarteum Salzburg, Salzburg 2006.
- Haas, Robert: Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie. In: Guido Adler (Hg.): Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 12, Wien 1925, S. 3–64.
- Hafner, Philipp: Scherz und Ernst in Liedern, Wien 1763. Neu herausgegeben und eingeleitet von Emil Karl Blümml, Wien 1922.
- Haid, Gerlinde (Hg.): Johann Michael Schmalnauer, „Tanz Musik“. Ländler, Steirer und Schleuniger für zwei Geigen aus dem Salzkammergut (= Corpus Musicae Popularis Austriacae 5); Wien 1996.
- Haid, Gerlinde: Ländler. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 5, Kassel – Basel – London 1996, Sp. 912.
- Haid, Gerlinde: Vom Land in die Stadt. Volkslieder als sozialhistorische Quellen. In: Olaf Bockhorn, Gunter Dimt

- und Edith Hörandner (Hg.): Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde 16), Wien 1999, S. 229–246.
- Halbreiter, Ulrich: Sammlung auserlesener Gebirgslieder Seiner Hoheit Herrn Herzog Maximilian in Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet, München 1839. Neu herausgegeben von Paul Ernst Rattelmüller, München 1983.
- Hamberger, Petra: Johann Petzmayer. Der erste Zitherspieler seiner Zeit. Eine Biographie in Texten, Bildern und Noten, Frankfurt – München – Wien 2006.
- Hamza, Ernst: Volkskundliche Studien aus dem Niederösterreichischen Wechselgebiete. In: Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereines XLV, Wien 1914, S. 104.
- Hamza, Ernst: Der Ländler (= Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 9), Wien 1957.
- Hanslick, Eduard: Die Musik in Wien. In: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien und Niederösterreich, 1. Abtheilung: Wien, Wien 1886, S. 123–138.
- Harrandt, Andrea: Artikel „Angerer, Familie“. In: Rudolf Flotzinger: Oesterreichisches Musiklexikon 1, Wien 2002, S. 43.
- Hassfurther, Wolfdietch: Michael Neder und das Volksleben 1807–1882, Auktionskatalog, Wien 1985.
- Haubenberger, Josef: Harfenisten und Bänkelsänger. (= Wiener Volkssänger von gestern und heute. Ein lokal-historischer Querschnitt durch drei Jahrhunderte Wiener Volkskunst II). In: Das Kleine Volksblatt, Wien, 14. Jänner 1935, S. 2.
- Hauenstein, Hans: Chronik des Wienerliedes. Ein Streifzug von den Minnesängern über den lieben Augustin, den Harfenisten und Volkssängern bis in die heutige Zeit, Klosterneuburg – Wien 1976.
- Herloßsohn, Georg Karl Reginald: Wien wie es ist. Fortsetzung der Sitten- und Charaktergemälde von London und Madrid, Leipzig 1827.
- Herrmann-Schneider, Hildegard: Die Zithern der Sammlung Walther Schwienbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde, Teil 1, Brixen 2000.
- Heyde, Herbert: Hörner und Zinken (= Musikinstrumenten-Museum Leipzig, Katalog 5), Leipzig 1982.
- Hinkel, Raimund: Wien an der Donau. Der große Strom, seine Beziehungen zur Stadt und die Entwicklung der Schifffahrt im Wandel der Zeit, Wien 1995.
- Hirsch, Stefan: Die Zither und das „Gebirgsmythische“. In: Sänger- und Musikantenzeitung 35, München 1992, Heft 3, S. 165–173.
- Hirschfeld, Ludwig: Wir kennen uns. Gemütliche, gereizte und nachdenkliche Skizzen aus Wien. Dritte Auflage, Wien 1910.
- Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1956, Linz 1956.
- Hitz, Harald (Hg.): Johann Georg Grasel. Räuber ohne Grenzen, Horn – Waidhofen/Thaya 1992.
- Hocker, Jürgen: Artikel „Mechanische Musikinstrumente“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 1718–1720.
- Hodina, Karl: O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder, Wien 1979. Neuauflage 1991.
- Hofer, Gerlinde: Musikleben im barocken Wien nach Zeugnissen des Johann Valentin Neiner. In: Österreichische Musikzeitschrift 23, Wien 1968, Heft 9, S. 470–479.
- Holzer, Rudolf: Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger, Wien 1943. Holzer, Rudolf: Wiener Volks-Humor. Die Realisten, Wien 1947.
- Horak, Karl: Die Geige in der Tiroler Volksmusik. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift, Innsbruck 1974, Heft 14, S. 1441–1450.
- Horak, Karl: Instrumentale Volksmusik aus Tirol (= Manfred Schneider (Hg.): Volksmusik in Tirol. Quellen, Dokumente und Studien 2), Innsbruck 1985.
- Horak, Karl: Zillertaler Musikanten – eine volksmusikalische Dokumentation, München – Innsbruck 1988.
- Hornung, Maria: Wörterbuch der Wiener Mundart unter Mitarbeit von Leopold Swossil, Wien 1998.
- Hügel, Franz Seraph: Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache (Idioticon Viennense), Wien – Pest – Leipzig 1873. Nachdruck 1995.
- Illustrierte Kronenzeitung, Wien, Jg. 1938.
- Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 1873–1900.

- Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien 1952–2010.
- Jakob, Julius: Wörterbuch des Wiener Dialektes mit einer kurzgefaßten Grammatik, Wien 1929.
- Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexicon II, Wien 1839, S. 369.
- Jung, Hermann: Pastorale. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7, Kassel – Basel – London 1997, Sp. 1499–1509.
- Junk, Viktor: Das Volkslied in den österreichischen Alpen. In: Hans Leitmeier (Hg.): Die österreichischen Alpen, Leipzig und Wien 1928, S. 313–331.
- Kaufmann, Kai: Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780–1880, S. 39–45.
- Kaut, Hubert: Lied und Volksmusik in Wien. Katalog zur gleichnamigen Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1968.
- Kemmeter, Rudolf: Aus der untern Lad. Wiener Volkslieder für Gesang und Harmonika, Verlag L. Krenn (L.K. 360), Wien o. J.
- Klier, Karl M.: 50 Wiener Dudler zum Singen und Spielen, Wien [1942].
- Klier, Karl M.: Einige Wiener Drucker von Lied-Flugblättern 1780–1880 (2. Teil). In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 3, Wien 1954, S. 12–45.
- Klier, Karl M.: Entwurf zur Anlage eines Melodien-Registers, Wien 1956.
- Klier, Karl M.: „Linzer Geiger“ und „Linzer Tanz“ im 19. Jahrhundert. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1956, S. 1–31.
- Klier, Karl M.: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel und Basel 1956.
- Klier, Karl M.: Die Steirischen Alpensänger um 1830. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 5, Wien 1956, S. 1–15.
- Klier, Karl M.: Wiener Kaufrufe. In: Österreichische Musikzeitschrift 18, Heft 2, Wien 1963, S. 56–68.
- Knaus, Herwig und Gottfried Scholz: Formen in der Musik, Bd. 1-2, Wien 1988.
- Kobald, Karl: Beethoven und die Wiener Volksmusik. In: Oesterreichische Gitarre-Zeitschrift 1, Heft 3, Wien 1927, S. 50–53.
- Koller, Josef: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit. Nacherzähltes und Selbsterlebtes, Wien 1931.
- Kollitsch, Anton: Geschichte des Kärntnerliedes I/2 (= Schriften zur Geistesgeschichte Kärntens), Klagenfurt 1936, S. 36.
- Kolneder, Walter: Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer, Winterthur 1982, S. 30.
- Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau über Wien und seine Tagsbegebenheiten, 73. Jg., Wien 1904.
- Konrad, Barbara: 40 Wiener Tänze. Band 1: Noten und Formanalyse; Band 2: Theoretischer Teil. Diplomarbeit am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik. Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 2005.
- Kopschar, Reinhard: Die Kontragitarre in Wien. Diplomarbeit aus dem Fachbereich Musikalische Volkskunde an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2001.
- Korzer, Josef: Ein langes Leben – ein erfülltes Leben. Josef Friedrich Mikulas. Manuskript, Wien 1978.
- Kos, Wolfgang und Christian Rapp (Hg.): Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum, Wien 2004, S. 41.
- Kotek, Georg: Der Wiener Dudler als eigenständige Form des Jodlers. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 21, Wien 1972, S. 68–77.
- Kovarovics, Ludwig: Zum „Typischen“ des Wienerischen in der Musik. Diplomarbeit am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1972/73, Nr. 163.
- Kowar, Helmut: Mechanische Musik des Wiener Biedermeier. Flötenuhren und Kammspielwerke (= Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien 1989.

- Kraus, Gottfried (Hg.): Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern, Wien 1989.
- Kremser, Eduard: Wiener Lieder und Tänze 1, Wien 1911/12; Wiener Lieder und Tänze 2, Wien 1913.
- Kritsch, Rudolf (Hg.): Schematismus der Wiener Musik-Capellen und Kunstkräfte zur Mitwirkung für Concerte und Vereine, Wien 1885.
- Kriwanek, Franz: Schule für die Kontragitarre, Wien 1932.
- Krones, Hartmut und Robert Schollum: Vokale und allgemeine Aufführungspraxis (= Böhlau-Studien-Bücher/Grundlagen des Studiums), Wien 1983.
- Kubitz, Paul E.: Alt-Wiener Gitarrenmusik für Gitarre-Solo, Wien 1919.
- Kühn, Clemens: Artikel „Liedform“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 628 f.
- Kunz, Ludvik und Pavel Kurfürst: Bassett und Kontrabass (= Organologie II), Brno 1977.
- Lach, Robert: Wien als Musikstadt. In: Othenio Abel (Hg.): Wien – sein Boden und seine Geschichte, Wien 1924, S. 384–456.
- Lach, Robert: Die Tonkunst in den Alpen. In: Hans Leitmeier (Hg.): Die österreichischen Alpen, Leipzig und Wien 1928, S. 332–380.
- Lang, Gudrun: Die pedallose Harfe und ihre Gebrauch in Ostösterreich. Diplomarbeit aus dem Fach Musikalische Volkskunde an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2000.
- Lang, Siegfried: Lexikon österreichischer U-Musik-Komponisten im 20. Jahrhundert, Wien 1986.
- Langer, Anton (Hg.): Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau über Wien und seine Tagsbegebenheiten, 44. Jg., Wien 1875.
- Last, Gert: Die Zither im Rahmen des Wiener Musiklebens. Hausarbeit am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1985.
- Laturell, Viktor L. (Hg.): Zwei Jahrhunderte Zither in München (= Volksmusik in München, Heft 18), München 1995.
- Leisz, Helmut: Geigenmusik aus Tirol. Boarische – Landler – Polkas. Hg. v. Tiroler Volksliedwerk, Innsbruck 2001.
- Lehmann, Adressverzeichnis, seit 1859.
- Lewinsky, Ignaz: Wiens Musikleben und Treiben. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 2. Jg., Nr. 58, Wien, 14. Mai 1842, S. 236–238.
- Linke, Norbert: Lanner Werke ohne Opuszahl. In: Thomas Aigner (Hg.). Flüchtige Lust. Joseph Lanner, 1801–1843. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 2001, S. 85–106.
- Lipp, Franz: Linz und die Österreichische Volkskultur. „Linzer Tracht“, „Linzer Möbel“, „Linzer Geiger“. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1955, S. 359–406.
- Litschauer, Walburga (Hg.): Franz Schubert, Tänze II (= Neue Ausgabe, Werke für Klavier zu zwei Händen 7a), Kassel – Basel – London 1990, S. 42.
- Litschauer, Walburga und Walter Deutsch: Artikel „Deutscher Tanz“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 2, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 1170–1172.
- Litschauer, Walburga und Walter Deutsch: Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997.
- Löwy, Julius: Die Dynastie des „Picksüßen“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 151, Wien, 3. Juni 1882, S. 1 f.
- Löwy, Julius: Die höchsten Duliäh! In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Wien 1882, Nr. 298, S. 4.
- Löwy, Julius: Wiener Musikanten. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Jg., Nr. 339, Wien, 7. Dezember 1882, S. 4.
- Löwy, Julius: Was sind uns die Schrammeln? In: Wiener Spezialitäten, 2. Jg., Wien 1886, Nr. 32, S. 2.
- Löwy, Julius: Von der Wiener Volksmusik. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 15. Jg., 8. August 1886, S. 4.
- Löwy, Julius: Der alte Pauli. Die Geschichte vom letzten Wiener Harfenisten. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 6. März 1888, S. 4.

- Löwy, Julius: Picksüß. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 20. Jg., Nr. 256, Wien, 18. September 1891, S. 4.
- Mailler, Hermann: Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten, Wien 1943.
- Martischnig, Michael: Vereine als Träger von Volkskultur in der Gegenwart am Beispiel Mattersburg (= Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde 9), Wien 1982.
- Maurer, Walter: Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur, Wien 1993.
- Mautner, Konrad und Viktor Geramb: Steirisches Trachtenbuch II, Graz 1935.
- Mayer, Alexander: Zur Geschichte der Zither in Wien und Ottakring. In: bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerkes 15, Wien 2009, Nr. 2, S. 6–9.
- Merian, Wilhelm: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927.
- Merkt, Eduard: Zwei Jahrhunderte Wiener Lied. Illustriert von F. Poledne, Wien o. J.
- Moissl, Rudolf Alexander: Die Schrammel-Dynastie, St. Pölten 1943.
- Muuss, Ferdinand: „Alt-Wien-Tanz“. Alte Wiener Tanz und Ländler gesammelt, aufgeschrieben, harmonisiert und bearbeitet von Ferdinand Muuss, Kapellmeister, Wien o. J.
- Nagl, Johann Willibald und Jakob Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte 2, Wien 1914.
- Neiner, Johann Valentin: Lächerlich – jedoch vernünftiger bescheidener und Curiöser Narren-Calender auf das Jahr 1712. In: Wienbibliothek im Rathaus, A 39867.
- Neiner, Johann Valentin: Neu Ausgelegter Curioser Taendl=Markt der jetzigen Welt / In allerhand Waaren und Wahrheiten vorgestellt / Aus der Taendler-Butten lustiger Einfall heraus geklaubt, Wien und Bruenn, Anno 1734.
- Nettl, Paul: Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikwissenschaft 8, Wien 1921, S. 45–175.
- Nettl, Paul: Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock, Wien – Leipzig 1934.
- Nettl, Paul (Hg.): Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 56), Graz 1960.
- Neuwirth, Roland J. L.: Die „harben“ und die „runden“ Tanz. In: Das Wienerlied, Wien 1999, S. 32 f.
- Neuwirth, Roland J. L.: Der gegenwärtige Stand der Wienermusik. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 105–125.
- Neweklowsky, Ernst: Die Schifffahrt und Flößerei im Raume der oberen Donau, 3. Band, Linz 1964.
- Nikl, August Viktor: Die Zither. Ihre historische Entwicklung bis zur Gegenwart, Wien 1927.
- Normann, Hans (= Anton Johann Groß-Hoffinger): Wien wie es ist, Zweiter Theil, Leipzig 1833.
- Österreichischer Volkskalender für das Schaltjahr 1848, Wien 1848, S. 180.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien 1957–2002.
- Pangerl, Irmgard, Martin Scheutz und Thomas Winklbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), Innsbruck 2007.
- Parzer, Edwina Elisabeth: Das Musikschaffen von Philipp Fahrback senior. Ein Werkverzeichnis. Diss. am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, Wien 2005.
- Paul, Ernst: Instrumentale Grundlagen unserer Volksmusik. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 16, Wien 1967, S. 67–72.
- Pemmer, Hans: Schriften zur Heimatkunde Wiens, hg. v. Hubert Kaut und Ludwig Sackmayer, Wien 1969.
- Pemmer, Hans und Ninni Lackner: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu bearbeitet von Günter Dürriegl und Ludwig Sackmayer, Wien – München 1974.
- Pezzl, Johann: Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit, hg. v. Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923.

- Piaty, Karl: Meine Welt im Guckkasten. Bäckermeister, Fotograf, Idealist & Sammler zu Waidhofen a. d. Ybbs, hg. v. Richard Pils, Weitra, o. J.
- Pietsch, Rudolf: Die Rolle der Geige in umgangsmäßiger Musik in Österreich. Spezifische Spielweisen und deren Weitergabe. Hausarbeit am Institut für Soziologie der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 1980.
- Pommer, Josef: Jodler und Juchezer, Wien 1889/90.
- Pommer, Josef: 252 Jodler und Juchezer, Wien 1893.
- Pommer, Max: Melodische Einflüsse des Ländlers auf die Wiener Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts. Diss. an der Karl-Marx-Universität Leipzig, 1968.
- Pötzl, Eduard: Jung=Wien. Allerhand wienerische Skizzen, hochdeutsch und in der Muttersprach', Berlin – Leipzig 1885.
- Pressler, Gertraud: Rezension über Helmut Brenner: Gehundsteh Herzsoweh. Erzherzog-Johann-Liedtraditionen vor, in, neben und nach „Wo i geh und steh“...In: Michael Weber und Thomas Hochradner (Hg): Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft (= Musicologica Austriaca 17), Wien 1998, S. 218–226.
- Priester, Eva: Kurze Geschichte Österreichs. Aufstieg und Untergang des Habsburgerreiches, Wien 1949.
- Prilisauer, Richard A.: Das Wienerische in der Musik. Ein Beitrag zum Erfassen und zur Bewertung der Musikstadt Wien, Wien 1977.
- Prosl, Robert Maria: Die Hellmesberger. Hundert Jahre aus dem Leben einer Wiener Musikerfamilie, Wien 1947.
- Qualtinger, Leomare (Hg.): Aus dem Kochbuch der Anna Maria Stainer, Wien 1789. Reprint Wien 1978.
- Rathner, Fritz: Die bewaffnete Macht Österreich-Ungarns 1618–1918 in ihren Märschen, Salzburg 1983.
- Rauhe, Hermann: Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation (= Musik und Gesellschaft 13/14), Karlsruhe 1974.
- Reichardt, Johann Friedrich: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Amsterdam 1810.
- Reil, J. A. Friedrich: Der Volksdichter am 12. Februar 1828, Wien 1828.
- Reischl, Friedrich: Wien zur Biedermeierzeit. Volksleben in Wiens Vorstädten nach zeitgenössischen Schilderungen, Wien 1921.
- Richter, Joseph: Die Eipeldauer Briefe 1785–1797, herausgegeben von Eugen von Pannel, Erster und Zweiter Band, München 1917 und 1918.
- Riemann Musik Lexikon. Sachteil, Mainz 1967.
- Rohrer, Joseph: Uiber die Tiroler. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Volkskunde, Wien 1796.
- Rohrer, Joseph: Versuch über die deutschen Bewohner der österreichischen Monarchie, Zweyter Theil, Wien 1804.
- Rommel, Otto (Hg.): Johann Gabriel Seidl. Ausgewählte Werke I: Alt-Wiener Novellen, Wien 1926, S. 56–58.
- Rottensteiner, Gudrun: „der Ambrosi, danczmaister hat mich ansprechen lassen“. Auf tänzerischer Spurensuche in den Briefen der Erzherzogin Maria von Innerösterreich. In: Monika Fink und Rainer Gstrein (Hg.): Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich (= Musicologica Austriaca 21), Wien 2002, S. 69–77.
- Rumpler, Helmut: Industrielle Revolution und bürgerliche Gesellschaft. In: Eine Chance für Mitteleuropa Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie (= Österreichische Geschichte 1804–1914, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 2005, S. 215–260.
- Salmen, Walter: Artikel „Musiker“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 6, Kassel – Basel – London 1997, Sp. 1213–1251.
- Salzer, Felix: Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik, Wilhelmshaven 1983.
- Sartori, Franz: Neueste Reise durch Oesterreich ob und unter der Ens, Salzburg, Berchtesgaden, Kärnthen und Steyermark. Erster Band, Wien 1811.

- Schaller-Pressler, Gertraud: „Mit die Wienerlieder ist es ein G'frett“. Zur Entstehung der berühmten Kremser Alben. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 69–104.
- Schaller-Pressler, Gertraud: Hochgejubelt und tief gestürzt. Über die Schicksale beliebter Wiener Volksmusiker und VolkssängerInnen. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004, S. 83–104.
- Schaller-Pressler, Gertraud: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien – Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 3–147.
- Schedtler, Susanne (Hg.): Wienerlied und Weana Tanz (= Beiträge zur Wiener Musik 1), Wien 2004.
- Schedtler, Susanne und Herbert Zotti: Zur Geschichte des Wienerliedes. In: Susanne Schedtler (Hg.): Wiener Lied und Weana Tanz, Wien 2004, S. 9–40.
- Schedtler, Susanne, Reinhard Kopschar und Gerit Kröpfl (Hg.): Ausgestellt is' ... die Wiener Musik. Exponatenliste zur gleichnamigen Ausstellung des Wiener Volksliedwerkes, Wien 2004.
- Schenk, Erich: Kleine Wiener Musikgeschichte, Wien 1946.
- Schenk, Erich: Der Langaus. In: *Studia musicologica. Academia Scientiorum Hungaricae* 3, Budapest 1962, S. 301–316.
- Schenker, Heinrich: Ein Beitrag zur Ornamentik, Wien – London 1908 (UE 812).
- Schenker, Heinrich: Volksmusik in Wien. In: Hellmut Federhofer (Hg.): Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 5), Hildesheim – Zürich – New York 1990, S. 121–128.
- Scherpe, Adolf und Julius Weick: Wiener Faschingsbilder 1814–1914, Wien 1920.
- Schick, Hartmut: Artikel „Rhythmus“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, Kassel – Basel – London 1998, Sp. 257 f.
- Schieder, Heinrich: Die Zither, die Zitherfamilie und ihre Kunst (= Kleine Musikstudienreihe des Musikverlages Josef Preißler), München 1984.
- Schlögl, Friedrich: „Wiener Blut“. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien 1873 und Vierte Auflage 1875.
- Schlögl, Friedrich: „Wiener Luft!“ Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau (= Neue Folge von „Wiener Blut“), Wien 1876.
- Schlögl, Friedrich: „Wienerisches“. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau, Wien und Teschen 1883, S. 37.
- Schlögl, Friedrich: Wiener Volksleben. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Band Wien, Wien 1886, S. 109.
- Schlossar, Anton: Deutsche Volkslieder aus Steiermark, Innsbruck 1881.
- Schmid, Kurt: Zur Geschichte der Klarinette in der wienerischen Musik. Diplomarbeit am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Musik in Wien, Wien 1985.
- Schmidl, Adam Adolf: Wien wie es ist. Ein Gemälde der Kaiserstadt und ihrer nächsten Umgebungen, Wien 1833, S. 25.
- Schmidt, Leopold: Der Volksgesang an und auf der Donau in älterer Zeit. In: Viktor Pietschmann (Hg.): *Wissenschaftlicher Donauführer*, Wien 1939, S. 211–220.
- Schmidt, Leopold: Wiener Volkskunde. Ein Aufriß, Wien 1940.
- Schmidt, Leopold: Das Volkslied im alten Wien (= Bellaria-Bücherei 11), Wien 1947.
- Schmidt, Leopold: Zum Wiener Volkslied um 1700. In: *Niederdeutsches Jahrbuch für Volkskunde* 22, Bremen 1947, S. 24–31.
- Schmidt, Leopold: Geschichte der Österreichischen Volkskunde, Wien 1951.
- Schmidt, Leopold: Josephus Weber. Nachruf. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 17, Wien 1968, S. 80.
- Schmücker, Christina: Im Wirtshaus „Zum schwarzen Adler“. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800). In: Irmgard Pangerl, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer (Hg.): *Der Wiener Hof im Spiegel*

- der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), Innsbruck 2007, S. 435–462.
- Schneider, Manfred: Tyrolienne 3. Tiroler Tänze aus historischer Überlieferung. CD des Instituts für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 2003.
- Schnitzer, Claudia: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit, Tübingen 1999.
- Schönherr, Max: Carl Michael Ziehrer. Sein Werk, sein Leben, seine Zeit, Wien 1974.
- Schönherr, Max: Ästhetik des Walzers. Erfahrungen aus Geschichte und Musizierpraxis, vorgelegt in Form eines alphabetischen Katalogs. In: Österreichische Musikzeitschrift 31, Wien 1976, Heft 2, S. 97.
- Schönherr, Max und Karl Reinöhl: Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis (= Das Jahrhundert des Walzers, 1. Band), Wien 1954.
- Schönmayr, Christina Beatrix: Die Linzer Geiger. Oberösterreichische Landlergeiger in Wien. Musikhistorische und soziale Aspekte der Unterhaltungsmusik Wiens im frühen 19. Jahrhundert. Diplomarbeit am Institut für Musikgeschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1997.
- Schrammel, Johann: Wean'rische Tanz. In: Wiener Spezialitäten. Eine Wienerische Zeitung, 1. Jg., Wien, 1. November 1885, Nr. 1, S. 12.
- Schrammel, Johann: Schnittling-Tanz. In: Wiener Spezialitäten. Eine Wienerische Zeitung, 1. Jg., Wien 1. November 1885, Nr. 1, S. 12 f.
- Schrammel, Hanns: Alte oesterreichische Volksmelodien (Aus der Zeit der Jahre 1800–1860) I–III. Seiner kaiserl. und königl. Apostol. Majestät FRANZ JOSEF I. Kaiser von Österreich, König von Ungarn, etc. etc. etc. anlässlich des 40jährigen Regierungsjubiläums ehrfurchtswoll gewidmet und von Höchstdemselben Allergnädigst der Annahme gewürdigt, Wien 1888/89.
- Schrank, Josef: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung, I. Band, Wien 1886.
- Schulmeister, Otto (Hg.): Spectrum Austriae, Wien 1957.
- Schusser, Adelbert (Hg.): Musik im mittelalterlichen Wien. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien 1986/87, Wien 1986.
- Schusser, Ernst (Hg.): Kompositionen von Herzog Maximilian in Bayern (1808–1888). Ländler, Walzer, Polka, Schottisch, Mazurka, Quadrillen und Märsche, München – Salzburg 1992.
- Schutte, Sabine: Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 52), Strasbourg – Baden-Baden 1970.
- Seidel, Wilhelm: Artikel „Galanter Stil“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3, Kassel – Basel – London 1995, Sp. 983–989.
- Seidl, Johann Gabriel: Flinserln IV, Wien 1837.
- Seifert, Herbert: Wirtschaft. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 5, Wien 2006, S. 2688.
- Senn, Walter: „Jodeln“. Ein Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des Wortes – Mundartliche Bezeichnungen. In: Jahrbuch des Österreichischen Volkliedwerkes 11, Wien 1962, S. 150–166.
- Sieczynski, Rudolf: Alt-Wien im Liede. Eine Sammlung alter Wiener Lieder für Gitarre oder Laute, Wien 1921.
- Sieczynski, Rudolf: Wienerlied, Wiener Wein, Wiener Sprache, Wien 1947.
- Singer, Hans Carl: Die Brüder Drahanek. Wegbereiter für Lanner und Strauß. Manuskript 1987, Slg. Walter Deutsch.
- Skurawy, Edmund: Wiener Spezialitäten VI: Der Dudler. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 20. September 1925, S. 5.
- Spring, Ulrike, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag (Hg.): Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum, Wien 2007.
- Stagl, Justin: Zur Geschichte der Nationalkultur. In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1993. Dokumentation, Wien 1994, S. 42–55.
- Stehle, Ulrike: Die Liedflugblätter des Verlages Mathias Moßbeck in Wien. Magisterarbeit an der Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg i. Br., o. J.

- Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben, Pesth 1844.
- Stockmann, Doris: Aspekte des Rhythmischen in der europäischen Volksmusik. In: Schriftenreihe des Mecklenburgischen Folklorenzentrums, Abteilung Tanz, Neubrandenburg 1984, S. 19–36.
- Stockmann, Doris und Jens Hendrik Koludal (Hg.): Historical Studies on Folk and Traditional Music, Copenhagen 1997.
- Stradner, Gerhard: Die Geige in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 40, Wien 1985, Heft 2, S. 41–48.
- Stradner, Gerhard: Die Instrumente der Wiener Schrammeln. In: Friedemann Hellwig: Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag, Tutzing 1987, S. 445–452.
- Suppan, Wolfgang: Steirisches Musiklexikon (= Beiträge zur steirischen Musikforschung, Band 1), Graz 1962–1966.
- Suppan, Wolfgang: Volkskundliches im „Ästhetischen Lexikon“ von Ignaz Jeitteles, Wien 1835/37. In: Hessische Blätter für Volkskunde 56, Gießen 1965, S. 75–85.
- Suppan, Wolfgang (Hg.): Musik und Tourismus (= Musikethnologische Sammelbände 12), Tutzing 1991.
- Suppan, Wolfgang: Musik der Menge. „Volk“ und „Volksmusik“ in den Schriften Heinrich Schenkers und seines Schülers Viktor Zuckerkandl (= Musikethnologische Sammelbände 1), Tutzing 2000, S. 325.
- Suppan, Wolfgang und Armin: Das Neue Lexikon des Blasmusikwesens, Freiburg-Tiengen 1994.
- Szabó-Knotik, Cornelia: Artikel „Vereine“. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 5, Wien 2006, S. 2511.
- Tagesbote aus Mähren und Schlesien, Brünn, Jg. 1889.
- Teufel, Andreas: Die Schrammelharmonika. Instrumentenkunde, Geschichte und Spielweise des chromatischen Wiener Knopfgriffakkordeons. Magisterarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Graz 2006.
- Thiel, Helga: Quellen und Nachrichten zur volkstümlichen Geigenmusik in Österreich. In: Walter Deutsch und Gerlinde Haid (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Schriften zur Volksmusik 3), Wien 1975, S. 102–123.
- Tuschner, Wolfram: Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloß Weinberg bei Kefermarkt, Wels 1992, S. 7–47.
- Tuschner, Wolfram: „Volkstümliche“ Musik im 19. Jahrhundert, Wels 1993.
- Uhler, Peter: Josef Friedrich Mikulas. Ein leidenschaftlicher Wiener Musiker des 20. Jahrhunderts. Diplomarbeit aus Musikalische Volkskunde 1997. Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Nr. S302.
- Ullreich, Rainer: Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert. In: Monika Fink und Rainer Gstrein (Hg.): Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich (= Musicologica Austriaca 21), Wien 2002, S. 153–171.
- Ullreich, Rainer: Traditionen und Besetzungsfragen in der Tanzmusik des Wiener Biedermeier. In: Barbara Boisits und Klaus Hubmann (Hg.): Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis V), Wien 2004, S. 205–218.
- Ulreich, Alois: Die Harfenisten und ihre Lieder. Von den Lustigmachern des alten Wien. In: Neues Wiener Journal, 4. Januar 1925, S. 19.
- Valerian, Rudolf: Wiener Musik. Ihr Wesen und Werden (= Buchreihe „Österreichische Heimat“ 3), Wien 1947.
- Vischer, Friedrich Theodor: Ausgewählte Werke, Band 3. Prosaschriften hg. v. Gustav Keyßner, Stuttgart – Berlin 1918.
- Vogl, Johann Nepomuk: Oesterreichischer Volkskalender für das Schaltjahr 1848. Volksbuch zur Unterhaltung und Belehrung, 52. Jg., Wien 1896.
- Von der Als, Julius: Die Schrammeln. Ein freundliches Wort zu ihrem heutigen Jubiläum. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 14. August 1886, S. 4 f.
- Wagner, Manfred: Von der Ortsgebundenheit der Musik. In: Miscellanea Musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag (= Musicologica Austriaca 18), Wien 1999, S. 353–363.

- Wagner, Sylvester: Die Harfenisten. In: Adalbert Stifter (Hg.): Wien und die Wiener, Pesth 1844, S. 165–168.
- Wagner, Sylvester: Die Wäscherin. In: Adalbert Stifter (Hg.): Wien und die Wiener, Pesth 1844, S. 214–218.
- Walcher, Maria: „Musikantendiena, tuat's die Geigen stimma ...“ Die Volkssängerfamilie Matauschek – ihr Leben, ihr Einfluß, ihre Umgebung. Ein Beitrag zum musikalischen Leben in Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diplomarbeit, Universität Wien, 1985.
- Walcher, Maria: Jodeln und Dudeln – Ein wienerisches Phänomen. In: Christina Zurbrugg: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien, Wien 1996, S. 154 f.
- Walcher, Maria: Unter der Martinswand. Eine kleine Gedankensammlung zur Authentizität der alpenländischen Liedtradition in Wien. In: Gerlinde Haid, Josef Sulz und Thomas Nußbaumer (Hg.): Der authentische Volksgesang in den Alpen. Überlegungen und Beispiele, (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B; Musikalische Volkskunde 1), Anif/Salzburg 2000, S. 39–59.
- Weber, Ernst: Alt-Wiener Tänze mit den Philharmonia Schrammeln. Booklet zur gleichnamigen CD 49, ORF-Wien, Wien 1995, S. 3–26.
- Weber, Ernst: Der Wiener Dudler – eine allgemeine Einführung. In: Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks 1, Wien 1995, S. 3 f.
- Weber, Ernst: Historische Tondokumente aus Wien. In: Walter Deutsch und Maria Walcher (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1993. Dokumentation, Wien 1994, S. 247–255.
- Weber, Ernst: Dudler und Salonjodler aus Wien. In: Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks 3, Nr. 2, Wien 1997, S. 2 f.
- Weber, Ernst: Auf Spurensuche im Wienerlied, I. Folge – Vom Natursängerlied zum Simmeringer Dudler. In: Bockkeller. Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks 5, Nr. 1, Wien 1999, S. 3 f.
- Weber, Ernst: Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied. In: Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): Volksmusik und Wienerlied (= Wien Musikgeschichte, Teil 1), Wien 2006, S. 149–456.
- Weber, Michael und Thomas Hochradner (Hg.): Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft (= Musicologica Austriaca 17), Wien 1998.
- Wehle, Peter: Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied, Wien 1986.
- Weilheim, Sigmund: Wiener Wandelbilder, hg. v. Heinrich Glücksmann und Lola Lorme, Wien – Leipzig 1912.
- Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien 1784–1802 „Leopold Koželuch“, Wien 1950.
- Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria, Wien 1952.
- Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794–1818 (= Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 23), Wien 1956.
- Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo, Wien 1966.
- Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf, Wien 1967.
- Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder-Jeremias Bermann, Wien 1968.
- Weinmann, Alexander: Vorwort in: Schubert: Ländler, Ecossaisen, Menuette, Wiener Urtext Edition, UT 50064, Wien 1973, S. III.
- Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis ARTARIA & Comp., Wien 1978.
- Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder – Steiner – Haslinger 1, (1803–1826), München – Salzburg 1979.
- Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder – Steiner – Haslinger 2, (1826–1843), München – Salzburg 1980.
- Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816–1824), Wien 1983.
- Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840), Wien 1984.
- Weizmann, Ernst: Als noch in Wien die Harfen klangen. In: Arbeiter-Zeitung, Wien, 24. April 1960, Nr. 96, S. 11.
- Wellesz, Egon: Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am österreichischen Hofe im 17. Jahrhundert (= Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, 176. Band, 5. Abhandlung), Wien 1914.

- Werle, Anton: *Almrausch. Almlada aus Steiermark*, Graz 1884.
- Wessely, Othmar: *Linz und die Musik. Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, Linz 1951, S. 96–197.
- Whistling, C. F.: *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis gedruckter Musikalien*, Leipzig 1828.
- Wiener allgemeine Theaterzeitung, hg. v. Adolf Bäuerle, 26. Jg., Wien 1832 und 48. Jg., 1854. *Wiener Bilder*, 21. 1. 1900.
- Wiener Spezialitäten. *Eine wienerische Zeitung*, Wien 1885–1886.
- Wienerstadt. *Lebensbilder aus der Gegenwart*, geschildert von Wiener Schriftstellern, Wien – Prag – Leipzig 1895.
- Wiesbauer, Gottfried: *Eine musikalische Studie über die „Linzer Tänze“ für Geige in Wien. Hausarbeit aus Musikalischer Volkskunde*, 1967. Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Nr. 49.
- Winterstein, Stefan (Hg.): *Josef Schrammel im Serail. Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusikers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869–1871* (= *Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik*, hg. v. Thomas Aigner, Band 11), Tutzing 2007.
- Witzmann, Reingard: *Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses* (= *Veröffentlichungen der Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich* 4), Wien 1976.
- Witzmann, Reingard: *Von der Tanzekstase zum Walzertraum*. In: Robert Waissenberger (Hg.): *Wien 1815–1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz*, Wien 1986, S. 93–108.
- Woehl, Waldemar: *Melodielehre* (= *Musikpädagogische Bibliothek* 3), Leipzig 1929.
- Woitass, Monika: *Allemande*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 1, Kassel – Basel – London 1994, Sp. 462–470.
- Wolfram, Leo: *Wiener Federzeichnungen*, Berlin 1872.
- Wolfram, Richard: *Die Frühform des Ländlers*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Neue Folge 5, Berlin und Leipzig 1935, S. 127–151.
- Wolkan, Rudolf: *Wiener Volkslieder aus fünf Jahrhunderten*, Wien 1926.
- Zack, Viktor: *Heiderich und Peterstamm, Band I. 25 steirische Volkslieder gesammelt und eingerichtet für Clavier*, Graz 1885.
- Zeman, Herbert (Hg.): *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996.
- Ziak, Karl: *Des heiligen Römischen Reiches größtes Wirtshaus. Der Wiener Vorort Neulerchenfeld*, Wien 1979.
- Ziehrer, Carl Michael und Rudolf Kronegger: *Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze*, Wien o. J.
- Ziska, Franz und Julius Max Schottky: *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen*, Pesth 1819.
- Zoder, Raimund: *Über den sogenannten Schlag der bäuerlichen Musikanten*. In: *Das deutsche Volkslied* 26, Wien 1924, S. 4 f.
- Zoder, Raimund: *Die Mehrstimmigkeit in der österreichischen Volksmusik*. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 4, Berlin – Leipzig 1934, S. 100–110.
- Zoder, Raimund: *Zur Entstehung der taktwechselnden Volkstänze*. In: *Bayerisch-Südostdeutsche Hefte für Volkskunde* 14, Heft 5/6, München 1941, S. 189–191.
- Zoder, Raimund: *Über einige bezeichnende Merkmale der Wiener Heurigen-Musik*. In: *Das deutsche Volkslied* 46, Wien 1944, S. 55 f.
- Zoder, Raimund und Karl M. Klier: *Volkslieder aus Niederösterreich* 1, Wien 1932, S. 10, Nr. 3.
- Zotti, Herbert: *Jodler & Dudler*. In: *bockkeller. Die Zeitschrift des Wiener Volksliedwerks*, Wien 2007, 13. Jg., Nr. 1, S. 5 f.
- Zotti, Herbert: *Der Liedermacher Alexander Baumann*. In: *bockkeller. Die Zeitschrift des Wiener Volksliedwerkes*, Wien 2008, 14. Jg., Nr. 5, S. 6–8; Wien 2009, 15. Jg., Nr. 1, S. 6–8.

- Zuckermandl, Viktor: Der Geist der Musik. In: Otto Schulmeister (Hg.): Spectrum Austriae, Wien 1957, S. 524–553.
Zuckermandl, Viktor: Vom musikalischen Denken. Begegnung von Wort und Ton, Zürich 1964.
Zurbrugg, Christina: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien. Die Lebensgeschichten von Poldi Debeljak, Luise Wagner und Trude Mally sowie der singenden Wirtin Anny Demuth, Wien 1996.
Zuth, Josef: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926.

Archive, Bibliotheken und Sammlungen

- Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Archiv der Wiener Symphoniker, Sammlung Lois Böck
Archiv des Wiener Volksliedwerkes, Sammlung Josef Korzer
Bibliothek Bezirksmuseum Hernals, Wien, Sammlung Franz Zabusch
Bibliothek Schloss Grafenegg bei Krems
Musikinstrumentensammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien
Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus
Niederösterreichisches Volksliedarchiv/NÖ-Landesbibliothek, St. Pölten
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Sammlung Klaus-Peter Schrammel, Wien
Sammlung Wolfram M. Tuschner, Wels
Sammlung Ernst Weber, Wien
Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck
Wienbibliothek im Rathaus
Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien

10.

Melodienregister

Das Melodienregister des Österreichischen Volksliedwerkes basiert auf einem methodischen Entwurf, den Karl M. Klier 1956 vorlegte.¹ Die daraus entwickelte numerisch orientierte Systematik wurde zur Grundlage für die Erstellung der Melodienregister in den Archiven der Landesvolksliedwerke. Die Anwendung dieser Systematik für die Enzyklopädie CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE ist unerlässlich für die wissenschaftliche Vollständigkeit dieser wichtigsten Publikation der österreichischen Volksmusikforschung. Voraussetzung für das System des Registers sind die melodisch-typologischen Kriterien im österreichischen Lied- und Musikgut.

Eine Hauptaufgabe des Melodienregisters ist es, das Material nach Verwandtschafts- und Ähnlichkeitsgrad zu ordnen. Es ermöglicht, Identisches und Verwandtes zusammenzuführen.² Dies zeigt sich generell schon in den ersten vier Takten einer österreichischen Volksweise. Der Melodieverlauf mit seinen betonten oder akzentuiert hervorgehobenen Tönen ist in den ersten vier Takten derart strukturiert, dass damit ein typologisches Bild ablesbar beziehungsweise hörbar vorliegt. Daraus entstand die hier zu beschreibende Incipitklassifikation, mit welcher nur der Melodieanfang berücksichtigt und einer lexikalisch-numerischen Ordnung zugeführt wird.

Die ersten Töne im viertaktigen Incipit werden gemäß ihrem Verhältnis zum Grundton beziffert. Die Erprobung dieser Methode an mehreren tausend Melodien aus Archiven und Druckwerken erbrachte einen allgemeinen Überblick über die spezifische Typik des gesammelten und edierten Materials. Die Anwendung dieser registrierenden Methode an der hier veröffentlichten Auswahl von „Wiener Tänzen“ machte allerdings eine Ergänzung der Regeln notwendig, ähnlich wie bei der Klassifikation der Tänze von Franz Schubert.³ Da die „Wiener Tänze“ eine künstlerische und individuelle Abwandlung alpiner Ländlerformen sind, stilistisch verstärkt durch die vermehrte Verwendung aller melodischen Möglichkeiten der Chromatik und der tonal verfügbaren Harmonik, musste das auf die diatonische Grundhaltung der traditionellen österreichischen Volksmusik erprobte Regelwerk erweitert beziehungsweise angepasst werden.

Nur wenige Melodien der „Weana Tanz“ entfalten sich gemäß einer schnell erfassbaren und nachvollziehbaren musikalischen Logik, die sich mit den Ziffern der Diatonie ausdrücken lässt. Die chromatischen Vorhalte und Nebennoten sowie die abgesprungenen Durchgangstöne prägen sehr stark die stilistische Eigenart dieser Musikgattung. Sie werden in der „Ordnungszahl“ des Registers mit

1 Karl M. Klier: Entwurf zur Anlage eines Melodien-Registers, Wien 1956.

2 Alica Elscheková: Systematisierung, Klassifikation und Katalogisierung von Volksliedweisen. In: Rolf Wilhelm Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan (Hg.): Handbuch des Volksliedes II, München 1975, S. 549.

3 Walburga Litschauer und Walter Deutsch: Ein Melodienregister zu Schuberts Tänzen. In: Österreichische Musikzeitschrift 47/10, Wien 1992, S. 573–581; Walburga Litschauer und Walter Deutsch: Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werke für Klavier zu zwei Händen 7/b: Melodienregister, Kassel – Basel – London 1992.

Zusatzziffern ausgewiesen. Manche eigenwillige und individuelle Stimmführungen lassen sich aber nur unter Vorbehalt mit der an Volksweisen erstellten Methode beziffern.

Die Ziffern der ersten Töne aus den vier Takten des Incipits ergeben die „Ordnungszahl“ als Bedingung für die zu erstellende lexikalisch-numerische Ordnung. Da es sich mit dem vorliegenden Material um Melodien im 3/4-Takt handelt, beziehen sich die erläuterten Regeln zunächst nur auf diese Taktart. Die zu beziffernde Melodie ist die Hauptstimme, welche im Satzbild der notierten und stilistisch wesentlichen Zweistimmigkeit die musikalisch führende, aber untere Stimme darstellt.

1.

Der jeweils erste Ton des viertaktigen Incipits wird mit der Ziffer seines Intervallstandes (von 1 bis 7) zum Grundton gekennzeichnet. Dieser wird immer mit 1 beziffert, gleichgültig in welcher Lage er erscheint. Fällt eine Pause auf einen betonten Taktteil, ist diese mit 0 zu beziffern.

Die Ziffern werden über die Noten gesetzt. Die daraus gewonnene vierstellige Ordnungszahl wird der Notenzeile vorangestellt. Am Ende der Zeile ist mit der angegebenen Zahl der Standort des Liedes im vorliegenden Band angegeben. Auftakte, die bei den „Wiener Tänzen“ eine besondere motivische Erscheinung darstellen, bleiben für die Registrierung unbeachtet.

1124		96
1574		71
3741		67
5741		248,5

2.

Ein besonderes melodisches Kennzeichen der „Weana Tanz“ sind die Vorhalte, welche gemäß ihrer Stellung zum Hauptton im Register mit kleinen Ziffern hoch- oder tiefgestellt ausgewiesen werden:

3 3² 2 2¹  235

3⁴ 2³ 1⁷ 2³  43a

Vorhalte, welche sich verzögernd auflösen und deshalb ein mehrtöniges Motiv bilden, werden mit einem Bindestrich über den Noten ausgewiesen:

1² 3⁴ 1¹  22,5

3.

Melodische Zieltöne nach einem betonten Taktteil stellen in den individuell gestalteten Melodien der „Weana Tanz“ eine stilistische Eigenheit dar, die im Melodienregister mit einer kleinen Zusatzziffer nach der Hauptziffer ausgewiesen wird, meist ergänzt mit einem über dem Motiv angebrachten Bindestrich, welcher die Hauptziffer mit der Nebenziffer verbindet:

1 6² 6 5¹  282,2

3 5² 6 1⁵  234,4

4.

Viele Melodien weisen mit ihren Diminutionen innerhalb eines Viertaktters manche von der Norm abweichende Floskeln und motivische Wendungen auf, welche die Bezifferung erschweren. Dennoch sollte der motivische Wechsel von Vorhaltsbildungen zu Zieltönen in der Ordnungszahl ablesbar sein:

⁶5 ⁷₅ ⁶5 ¹₆ 254,1

Modulatorisch angelegte Themen, welche zum Beispiel aus einem Moll-Beginn sich zum harmonisch parallelen Dur wenden, spiegeln sich nicht in der Ordnungszahl wider. Der für die „Weana Tanz“ so wichtige harmonische Verlauf gehört einer anderen analytischen Ebene an.

5.

Nur wenige Musikbeispiele im geraden Takt wurden in die vorliegende Dokumentation aufgenommen. Sie dienen sowohl der geschichtlichen Darstellung als auch stilistischen Vergleichen. Bei Melodien im 4/4-Takt werden im zweitaktigen Incipit das 1. und 3. Viertel beziffert. Bei Melodien im alla breve-Takt erweitert sich das Incipit auf vier Takte. Das bedeutet, dass nur die erste Note eines jeden Taktes mit der entsprechenden Intervallziffer ausgewiesen wird:

5 5¹ 3 7 215 Trio

Das Melodienregister bietet Einsichten in die melodischen und motivischen Eigenheiten der „Weana Tanz“. Das Besondere dieser musikalischen Gattung tritt unmittelbar aus dem Incipit ins Blickfeld des hörenden Betrachters. Für den Musikologen bildet das Register eine unverzichtbare Grundlage für stilkundliche Arbeiten, für vergleichende Melodie- und Variantenforschung sowie für ein notwendiges typologisches Erkennen, welches mit dem vorliegenden Band zu erreichen versucht wurde:

Aller Typologie liegt die Anschauung und Erfahrung zugrunde, dass sich innerhalb eines begrenzten Bereiches Gestaltungen ausbilden, deren jede sich als einzelne von unendlich vielen bekannten vorhandenen und möglichen Varianten derselben Grundform begreifen lässt. [...] Da das Allgemeine eines Typus und seine Besonderes sich in potentiell unendlich bekannten Varianten äußert, soll in jeder einzelnen Ausprägung sein Allgemeines, in allen bekannten Varianten sein Besonderes fasslich umschrieben werden.⁴

4 Franz Eibner: Grundsätzliches zur Typologie der Österreichischen Volksmusik. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 29, Wien 1980, S. 35.

Melodien-Incipit



Ordnungszahl

Abbildung

1 ₂ 1 1 ₇ 1		276 ⁽⁶⁴⁵⁾
1 ³ 1 ³ 1 ⁴ 2		109,2
1 ⁵ 1 ⁶ 1 ⁵⁴		260
1 1 1 ³ 7 ²		193
1 1 ³ 1 7 ⁴		123 205
1 1 2 2		98
		110,2
1 ² 1 2 ³²		234,3
7 ₁ 7 ₁ 1 ₂ 2		211
1 1 2 4		96
1 1 2 6		97










1 ² 1 2 6		38
1 1 ⁵ 4 4 ¹		156,2
1 1 5 1		195
		186,4
1 1 5 ⁵ 4		140
1 1 5 6		256,1
1 1 6 ₇ 1		220,2A
1 1 7 3		19 _c 150,1
1 1 ⁵ 7 ⁴ 3		87,c
1 1 7 3 ⁵		150,2
1 1 7 4		110,1
1 1 7 ⁴ 5		139
1 1 7 ⁶ 5		217,4

1 1 7 6		258,2
1 2 2 3		114 137,2
1 2 4 ₅ 3 ₅		252,1
1 ₁ 2 4 2 ₃		122 189
1 2 4 4		222,3
1 ⁶ 2 ⁷ 5 ³ 1		237
1 2 5 ² 1		253A
1 2 6 ² 1		273A
1 2 7 1		253,3
1 ₆ 2 ⁶ 7 ₅ 1 ⁵		250A
1 ³ 3 ² 7 ² 2 ¹		50b
6 ¹ 7 ² 7 1 ⁵		210
1 ³ 3 ¹ 1 7 ₂		50c


1 ³ 3 ⁵ 2 1		156,3
1 3 ³ 2 ₇ 1		190
1 ₂ 3 2 3 ⁵		54 a
1 3 2 4		39 99
1 3 2 6		130
1 3 5 1		18
		243
1 3 7 1		22,11
		195
1 3 7 4		256,2 257,2
1 4 ⁵ 4 ⁵ 3 ⁵		276(648)
1 4 7 1		90
1 ⁵ 4 7 ⁴ 3		103

1 5 1 5		31
1 5 1 7		274
		257,3
1 ⁵ 5 2 ⁶ 6		19b
1 ₅ 5 ₃ 3 7 ₅		28
1 5 4 5		220,3A
1 5 ₃ 5 ₃ 6 ₄		259c
1 ⁶ 5 ⁶ 5 7		187,1
1 5 6 2		211,2
1 5 7 1 ₆		104 224 230,2
1 5 7 4		71
1 5 7 7 ⁴		14
1 6 2 7		228,2


1 6 4 5		256,3
1 6 ₇ 6 ₇ 1		10,10
1 6 ² 6 5 ¹		282,2
² 1 6 ₄ 7 ² 3 ₁		151
1 ₃ 6 ² 7 3 ₁		8b
1 6 7 ⁴ 4		196
1 ⁶ 6 7 ⁶ 6		222,2
1 ⁶ 7 ₅ 2 ⁷ 1 ₅		186,2
1 7 4 1		178
		258,3
1 7 ⁴ 4 1 ⁵		87a
1 7 ₅ 4 3 ₁		3,4
1 7 ₅ 6 5 ₃		60

		7a
1 7 ⁵ 6 5 ³		22,10
1 7 7 1		254,5
		137,3
		78
1 7 ² 7 1 ³		25
1 ⁶ 7 ₅ 7 ⁶ 1 ₅		46
1 ⁶ 7 ₆ 7 ⁶ 1 ₅		257,1
1 ₅ 7 ₄ 7 ₅ 1 ₃		276(646)
1 1 ⁷ 1 ⁷ 1		70
2 1 4 6 ⁵		119
2 ⁴ 1 ³ 5 1 ³		124
3 ² 2 ¹ 5 ⁷ 2 ¹		93b

2 ₆ 1 ₅ 7 1		105
³ 2 2 ¹ 1 ⁷ 2 ¹		43 c
2 1 7 5		93 a
2 1 7 6		265,5
2 2 1 1		12
³ 2 3 ⁵ 1 ₂ 7 1		85
³ 2 6 ³ 3 ² 3 ₁		212B
2 ⁴ 3 ₁ 4 [#] 7 ₅		22,6
1 ₂ 3 ₄ 1 1		22,5 23
2 ⁵ 5 ¹ 5 ⁷ 5 ¹		66
2 5 5 ₆ 1 ³		208,2
2 6 5 ₆ 6		117
2 7 ₅ 3 1 ⁶		149a


2 7 3 6 ⁵		10,11
3 1 2 2		79,1
2 ³ 7 ¹ 2 2		55b
3 2 ¹ 3 2		251
3 1 4 2		261
3 1 5 ⁴ 6 ⁵		20,5
3 1 5 4		56
3 ⁵ 1 5 6 ¹		227
3 2 1 7		264,6
		264,4
3 2 1 7 ₅		216
3 2 ⁷ 1 ⁶ 7 ₅		217,2
3 2 ⁴ 2 1		15










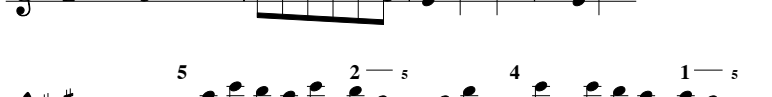

$3_5 2_4 2^{21}$	Musical notation for the sequence 3_5 2_4 2^{21} in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 5, 2, 4, 2, 2, 1.	9,10
$3^3 2^2 2^{21}$	Musical notation for the sequence 3^3 2^2 2^{21} in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 3, 2, 2, 2, 1.	235
$3 2^6 2^7 1$	Musical notation for the sequence 3 2^6 2^7 1 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 2, 6, 2, 7, 1.	212,4
$3 2 4 3$	Musical notation for the sequence 3 2 4 3 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3.	252,1
	Musical notation for the sequence 3 2 4 3 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes with fingerings 3, 2, 4, 3.	68
$3 2 5 1^3$	Musical notation for the sequence 3 2 5 1^3 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 2, 5, 1, 3.	264,1
$3 2 7^5 1^3$	Musical notation for the sequence 3 2 7^5 1^3 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 2, 7, 5, 1, 3.	208,1
$3 3^5 1^3 7^2$	Musical notation for the sequence 3 3^5 1^3 7^2 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 3, 5, 1, 3, 7, 2.	9,11
$3 3_1 2 1$	Musical notation for the sequence 3 3_1 2 1 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 3, 1, 2, 1.	248,2
$3 3^3 2^{21}$	Musical notation for the sequence 3 3^3 2^{21} in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 3, 3, 2, 2, 1.	186,3
$3_1 3_1 2 4_1$	Musical notation for the sequence 3_1 3_1 2 4_1 in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes with fingerings 3, 1, 3, 1, 2, 4, 1.	61
$3 3 2 5$	Musical notation for the sequence 3 3 2 5 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of quarter notes with fingerings 3, 3, 2, 5.	202 244
$3 3 3_3 4$	Musical notation for the sequence 3 3 3_3 4 in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 3, 3, 4.	57














$3^6 3^6 3_{5,6}$		32
$3 3_1 4_7 2^1$		5
$3 3_5 4_5 3_5$		248,4
$3 3 4 4$		280
$3 3 4 5$		137,1
$3_5 3 5 2^1$		224
$3 3 5_2 4_1$		217,2
$3^5 3 7^5 1$		224
$3 4^2 2 3^1$		20,1
$3 4 4 3$		108
$3 4_7 4 3_1$		171
		30
$3_1 4_7 4_7 3_1$		24

3 ⁶ 4 ⁶ 4 ⁶ 3 ⁶		27
3 4 4 [#] 5		167
3 ⁵ 4 4 ⁷ 5		76 291,1
3 4 ¹ 4 ^b 5 ²		89
3 5 ⁴ 4 5 ₁		212
3 ⁶ 4 1 ₅ 3		259B
3 4 5 7 ⁴		100
3 4 6 ₇ 1		36,2
3 7 ⁴ 7 ⁴ 1		67
3 5 ¹ 2 4 ⁶		282,1
3 5 ¹ 3 5 ⁷		77 262
3 5 4 3 ₁		47 111
3 5 ¹ 4 4 ²		165














		86
3 7 4 1		276(650)
		67
⁴ 3 7 ⁵ 4 1		276(647)
3 7 4 7		50a
3 7 5 1		157
		115
3 7 5 ⁷ 5 ¹		252,2
4 1 2 1		128
4 1 7 1		227
⁵ 4 2 ⁴ 3 1		108 207
4 3 1 6		220,1
4 3 2 1		11

4 3 2 1		87b
4 3 2 3		36
4 3 ₆ 4 1		208,1
		106
4 3 4 ⁷ 3		22,s
⁵ 4 ⁴ 3 ⁶ 5 1		43b
4 3 7 1		227
³ 4 ⁴ 3 7 ² 1 ³		22,9
³ 4 ₂ 3 ¹ 7 ₂ 3		43a
4 4 2 6		81
4 4 3 3		185
4 5 6 1 ₆		153
4 5 ₅ 6 1		265,3




4 6 2 3		58 110,3
4 7 ₅ 3 1 ₆		124
5 1 5 1		276(649)
5 1 ⁶ 5 1 ₆		107
5 1 ₅ 5 2 ₆		63
5 1 5 6 ⁵		118
5 1 ⁵ 5 6		33
5 1 6 ₇ 3 ₁		254,2
5 1 ₅ 7 ₅ 1 ₆		250B
5 1 7 ⁴ 4		272
5 2 ₅ 4 [#] 1 ₅		20,4
5 2 4 5 ¹		22,12
5 2 ¹ 6 1		95

5 3 ₁ 1 [#] 4 ₂		197
5 3 1 6		22,4
5 3 ₅ 2 ₅ 1 ₅		279,3
5 3 2 3 ₁		156,2
5 3 2 4		42
5 3 4 1		248,1
5 3 ¹ 4 1		22,4
5 ¹ 3 5 1 ₅		223,1
4 ₅ 4 ₃ 4 ₅ 2 ¹		55c
5 3 5 5		215A
5 ¹ 3 ⁵ 5 2 ⁵		231
5 3 6 ₇ 2 ¹		226
6 ⁵ 3 ₁ 5 6 ⁴ 1		178


5 3 7 1		217,1
5 3 7 ⁴ 5		279,2
5 4 3 1		1
5 4 ⁵ 4 1 ₅		162
5 4 5 3 ⁵		276 (644)
5 4 ₂ 5 ⁴ 3 ₁		22,2
5 ₃ 4 ₂ 7 ₅ 1 ₅		10,8
5 4 ₂ 7 [#] 3 ₁		102
5 5 1 1		156,1
5 5 ¹ 3 7		215 Trio
6 ⁵ 5 5 ⁴ 2 ¹		22,1
4 ₅ 4 ₅ 4 ₅ 1		264,5
5 5 5 5		112














5 5 ₁ 5 5 ₁		259
5 ¹ 5 ₇ 5 ⁷ 5 ¹		126
6 ⁵ 6 ⁵ 6 4		156,3
5 5 6 6		222,1
		75 a
5 ₄ 5 6 5 6		217,3
5 5 6 7		255,1
5 5 7 ² 1 ³		217,5
5 6 ⁵ 7 3 ₁		133
5 5 ³ 1 ⁷ 6 ³		17
5 5 ¹ 7 7 ⁴		20,3
5 6 1 5 ⁴		273 B
5 6 ¹ 4 ⁶ 1		255,3

5 6 ₄ 6 5 ₃		171
5 6 7 6 ₅		79
5 7 2 ¹ 7 [#] 6		82
5 7 4 1		248,5
5 7 5 1		252,3
		152
4 ₅ 7 4 ₅ 1		127
6 ₅ 7 ₅ 6 ₅ 1 ₆		254,1
6 ₅ 7 6 ₅ 3 ₁		228,1
6 ₅ 7 ₅ 7 ₅ 1 ₅		252,2
6 1 ³ 2 2		282,2
6 1 ₅ 4 ₇ 1		10,11
5 ₆ 7 ₁ 4 1 ₅		258,4

6 1 4 3		20,2
7 ⁶ 1 5 1		93 d
6 2 3 5		136
6 1 ₂ 5 7 ₁		282,1
6 2 5 ₄ 5 ₃		13
6 3 4 1		264,8
6 3 5 ₄ 1		55 a
6 3 6 1		6 45
6 3 7 1		22,7
6 4 ₇ 6 3 ₁		270,1
6 5 3 1		220,1A
6 5 5 1		93 c
6 5 7 6		256,4

6 1 4 3		20,2
7 ⁶ 1 5 1		93 d
6 2 3 5		136
6 1 ₂ 5 7 ₁		282,1
6 2 5 ₄ 5 ₃		13
6 3 4 1		264,8
6 3 5 ⁴ 1		55 a
6 3 6 1		6 45
6 3 7 1		22,7
6 4 ₇ 6 3 ₁		270,1
6 5 3 1		220,1A
6 5 5 1		93 c
6 5 7 6		256,4

6 ₃ 6 ₃ 5 4		159
6 6 5 5		187,2
		195
6 6 6 ₅ 5		73
6 ¹ 6 ⁷ 6 ⁷ 6 ¹		72 270,2 230,II
4 ₆ 6 ⁷ 4 ₆ 6 ¹		49 116 243
6 6 7 1		136
6 6 7 ² 1		255,2
6 6 7 5		74
7 ⁶ 7 ⁶ 5 3		210,1B
6 7 6 1		37
7 ⁴ 1 ⁵ 3 1		135
7 1 5 1		10,9

- 7 1 5 7  136
- 7 1 7 1  155
-  253 B
- 7 ²1 7 ⁶  208,2
- 7 2 1 1  72
178,1
- 7 2 7 1 3 1  264,3
- 7 4 3 1 4 3  88
- 7 6 3 1 4 3  129
- 7 3 5 4 5 3 5  19a
- 6 7 3 1 5 6 1  166
- 7 3 1 7 1  254,4
- 7 3 7 1  131
- 7 3 1 7 5 1 5  245

7 3 7 3		10,8
7 4 5 1		215 B
7 5 2 3		109,3
7 5 ¹ 6 1		29
7 6 1 5		258,1
7 6 7 1		140
7 7 1 1		150,3
7 7 ₅ 1 1 ₅		254,3 264,2
7 7 ₅ 1 1 ₆		134

Anmerkungen und Inhaltsverzeichnis zur beiliegenden CD

Die vorliegenden Tonaufnahmen von „Weana Tanz“ beziehen sich auf beide Teile des Bandes 20 der Enzyklopädie CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE: 20/1 = Geschichte und Typologie; 20/2 = Die Sammlung.

Die einzelnen Klangbeispiele geben in den wenigsten Fällen den exakten melodischen und formalen Verlauf der in den Bänden abgedruckten Partituren wieder, sondern stellen jeweils ein Beispiel für den Variantenreichtum der Musizierpraxis in älterer und neuerer Zeit dar.

Die Auswahl der Aufnahmen war gebunden an vorhandene Tonträger aus Archiven und kommerziellen Produktionen. Einige Komponisten, denen ihrer Bedeutung entsprechend in der „Sammlung“ relativ breiter Raum zugestanden wird, scheinen in den Produktionen von Tondokumenten nicht auf. Die Musiker des 20. Jahrhunderts übernahmen in ihr Repertoire nur einen verschwindend kleinen Teil aus den zahlreichen handschriftlichen Aufzeichnungen ihrer Vorgänger. Somit wurden nur wenige traditionelle „Tanz“ bis in unsere Tage weitergereicht. Außerdem sind viele Aufnahmen aus neuerer Zeit durch einen Arrangementstil geprägt, der dem Charakter der „Weana Tanz“ nicht ausreichend entspricht. Sie sind daher aus stilistischen Gründen nicht als Beispiele für die vorliegende Dokumentation verwendbar.

Ein Schwerpunkt dieser CD liegt auf historischen Aufnahmen, die in der Zeit zwischen 1900 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges entstanden. Die mangelnde Tonqualität, verstärkt durch den mitunter äußerst schlechten Zustand der seltenen Original-Schellack-Platten, wurde bewusst in Kauf genommen, da die bereits damals raren Beispiele an Interpretationen von „Weana Tanz“ den gattungsspezifischen Aufführungsstil am deutlichsten aufzeigen und hörbar machen. Weitaus mehr als in späteren Jahren sind hier die auffallend langsamen Tempi vertreten. Auch der Rubato-Vortrag mit sukzessiven Tempoveränderungen, verbunden mit improvisatorischen Varianten, zählt zu den interpretatorischen Kennzeichen jener nunmehr historischen Spielkultur. Sogar die emphatische Teilnahme des Publikums mit rhythmischem „Paschen“ und die anfeuernden Zwischenrufe werden durch vereinzelte Beispiele vermittelt. Die Beschränkung der Spieldauer bei frühen Schallplatten-aufnahmen auf maximal drei Minuten ermöglichte nur den Vortrag von Einzeltänzen oder kurzen Tanzfolgen. Somit sind umfangreichere Folgen, wie sie im Teilband „Die Sammlung“ dargestellt sind, in authentischer Länge nicht erhalten.

Die Wiener Musik der Zwischenkriegsjahre ist durch eine breite Vielfalt musikalischer Stile gekennzeichnet, bedingt durch den veränderten Publikumsgeschmack, wie er sich schon um die Jahrhundertwende im Wechsel der musikalischen Moden erkennen ließ. Die Musikanten mit ihrem lokal gefärbten Repertoire wurden abgelöst von Berufsmusikern, welche die Gesamtheit der damals verfügbaren Unterhaltungs- und Tanzmusik – vom Wienerlied über die Operette bis hin zu internationalen Tänzen – zu spielen bereit sein mussten. Trotzdem gab es noch viele unter ihnen, die den „Weana Tanz“ immer wieder einen Platz in ihren Programmen einräumten, aber nur wenige hatten Gelegen-

heit, sie auf Schallplatten zu dokumentieren. Typisch für die Zwischenkriegszeit ist die zunehmende Dominanz der Harmonika als Melodieinstrument.

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg verlagerte sich der Schwerpunkt des Musizierens und auch der einschlägigen Produktion von Tonaufnahmen für Schallplatte und Rundfunk von den traditionsgebundenen Musikanten auf die klassisch ausgebildeten Musiker der symphonischen Orchester der Stadt. Sie brachten die Werke der Brüder Schrammel und ihrer Zeitgenossen in konzertanter Form auf die Bühne. Mit ihrem unterschiedlichen Zugang über vorhandenes und wieder entdecktes Notenmaterial entwickelten sie einen neuen, kammermusikalisch orientierten Aufführungsstil, ohne improvisatorische Gestaltung. Damit wurde die über ein Jahrhundert wirksame Kette unmittelbar und persönlich erworbener Überlieferung unterbrochen.

In der Gesamtheit des Repertoires der sogenannten „Schrammel-Quartette“ waren im Vergleich zu Märschen und Walzern wenige „Weana Tanz“ als spezielle Vortragsstücke vertreten. Die traditionelle Interpretation von „Weana Tanz“ blieb insbesondere bei der Duobesetzung mit Harmonika und Kontragarre, dem sogenannten „Packl“, erhalten, wie dies das „Altwiener Künstlerduo“ in beispielhafter Form verkörperte. Von den Tonaufnahmen dieses Ensembles ging die stärkste Vorbildwirkung auf spätere ähnliche Besetzungen aus. Auch die Wiederentdeckung von historischen Schallplatten-Aufnahmen diente manchem Ensemble als Inspiration, sich auf ältere Stilelemente zurück zu besinnen. Neben der Darbietung der Standardnummern versuchten manche Musiker, neue „Wiener Tänze“ zu schaffen. Die Bandbreite dieser Kompositionen reicht vom Nachahmen alter Formen über den Einfluss modischer Unterhaltungsmusik bis hin zu kunstvollen Produktionen ohne Bindung an das ursprüngliche Genre.

Mit der vorliegenden Sammlung von Tonbeispielen wird versucht, möglichst viele instrumentale Besetzungsvarianten zu dokumentieren. Während bei den frühen Tonaufnahmen oft nur eine Geige mit Harmonika und Kontragarre ein „Schrammel-Terzett“ bildet, überwiegen in neuerer Zeit die Quartette und das „Packl“. Gegenwärtige Ensembles haben in ihrem Musizieren den Stellenwert des Trios mit zwei Violinen und Kontragarre als wichtigste interpretatorische Formation für die „Weana Tanz“ wieder erkannt. Auch der „Solotanz“ ist auf dieser dokumentarischen CD ebenso vertreten wie ein kleines Salonorchester, sowie die in ihrer Bedeutung für die Wiener Volksmusik oft unterschätzte Zither. Schließlich sollen einige vokale Interpretationen den Zusammenhang zwischen dem „Dudeln“ und den Tänzen veranschaulichen.

- 1 Anonym: Klarinetten-Dudler**
 (Trude Mally mit Klarinette und Harmonika) 1.27
 Aufnahme: ORF, UK 33.937 (1971) – nach Karl M. Klier, 50 Wiener Dudler,
 Wien [1942], S. 12, Nr. 27.
 Mit freundlicher Genehmigung von ORF-Landesstudio Wien.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 37.
- 2 Josef Weidinger: Schwomma-Tanz**
 (Zitherquartett Rupp-Krause) 2.59
 Historische Aufnahme: Schallplatte Polydor 1612 (1931) – nach Franz Angerer,
 Alt Wiener Tanzweisen 1, Wien 1923, S. 14–17, Nr.4.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 39a, 99, 135.
 Teilband 20/2, Nr. 115 als „Wiener Singtänze“, Nr. 5 und 6.
- 3 Anton Debiasy: Debiasy Tanz**
 (Terzett des Klassischen Wiener Schrammelquartetts) 2.04
 Aufnahme: ORF, N/CD 24 / 2379/18 (1968).
 Mit freundlicher Genehmigung von ORF- Landesstudio Niederösterreich.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 40, 92.
 Teilband 20/2, Nr. 40 als „Debiasy-Tänze in B“ in der Fassung
 für „Schrammelquartett“, Nr. 1.
- 4 Johann Mayer: Schnofler-Tanz**
 (Spilar Schrammeln) 3.57
 Aufnahme: ORF, UK 17.035 (1966) – nach Franz Angerer, Alt Wiener Tanzweisen 2,
 Wien 1923, S. 14–19, Nr. 5.
 Mit freundlicher Genehmigung von ORF-Landesstudio Wien.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 52, 112, 224.
 Teilband 20/2, Nr. 60.
- 5 Josef Schrammel: Wiener Tänze**
 (Ensemble Norbert Pawlicki). 4.13
 Aufnahme: LP Polyhymnia Z 897 802 (1972) – nach der Handschrift von
 Josef Schrammel.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 69, 202.
 Teilband 20/2, Nr. 81.
- 6 Johann N. Schmutzer: A Moll Tanz (mit Liedweise „D’ Later bricht o“)**
 (Lanske Schrammeln) 3.09
 Historische Aufnahme: Schallplatte Olympia 23017 (1948).
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 107, 125.
 Teilband 20/2, Nr. 73 als „h-Moll-Tänze“, Nr. 1 und 2.

- 7 Alt-Weana Tanz, Jodler = a-Moll-Tänze, Nr. 1** von Johann N. Schmutzer,
mit anonymen Dudlern.
(Franz Niernsee begleitet vom Schrammel-Quartett „Lenz“) 2.26
Historische Aufnahme: Schallplatte Zonophone 522091 (1911).
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 73, Nr. 1.
- 8 Alois Strohmayr: H-moll Tänze**
(Rudi Pitsch und seine Schrammeln) 3.02
Historische Aufnahme: Schallplatte Olympia 23038 (1948)
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 102.
Teilband 20/2, Nr. 99 als „Tänze in d-Moll“, Nr.1 und 2.
- 9 Jakob Schmalhofer jun.: Schmalhofer Tanz**
(Josef und Karl Mikulas, Violine und Harmonika) 3.21
Historische Aufnahme: Schallplatte Polydor 24050 (1931).
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 104, 230.
Teilband 20/2, Nr. 71, Bearbeitung für „Schrammelquartett“.
- 10 Georg Bertl: Galanterie Tänze**
(Wiener Thalia Quartett) 2.43
Aufnahme: CD Schrammel Records 200626 (2005).
Mit freundlicher Genehmigung von Harald Huemer und Heinz Hromada.
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 108, 207.
Teilband 20/2, Nr. 37 als „Bertl-Tänze“.
- 11 Anonym: Alte Heurigen, Tanz II**
(Schrammelquartett „Lenz“) 2.31
Historische Aufnahme: Schallplatte Pathé 51094 (um 1909).
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 153.
Teilband 20/2, Nr. 5 als „Alte Heurigen-Tänze“.
- 12 Anonym: Altwiener Tänze in Es-Dur**
(Franz Kemmeter und Paul Holbig, „Altwiener Künstlerduo“) 2.59
Aufnahme: ORF HM 1773 (1955).
Mit freundlicher Genehmigung von ORF-Landesstudio Wien.
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 195.
- 13 Anonym: Ehrbare Tanz**
(Pepi Anzinger und Tauschek) 2.25
Historische Aufnahme: Schallplatte Janus 5190 (um 1908).
Siehe: Teilband 20/1, Abb. 197.

- 14 Anonym: Waldschnepfen-Tanz**
 Bearbeitung: Manfred Kammerhofer, Roland Neuwirth, Walther Soyka.
 (Herzton Schrammeln) 2.59
 Aufnahme: CD BMG 357222 (1996) – ISRC: ATB 159600099.
 (P) 1996 BMG Ariola Austria GmbH.
 Mit freundlicher Genehmigung von Sony Music Entertainment Austria GmbH.
 Siehe: Teilband 20/1, Abb. 270.
 Teilband 20/2, Nr. 11 als „Die Süßtröpfler“ und Nr. 106
 als „Vier Tänze in G“, Nr. 1.
- 15 Anonym: Heurigen-Tanz**
 (Original Wiener Schrammel-Quartett „Lenz“) 2.21
 Historische Aufnahme: Schallplatte Zonophone 528064 (um 1914).
 Siehe: Teilband 20/2, Nr. 25 als „Jodler-Tanz“.
- 16 Anonym: Alt Wiener Tanz**
 (Terzett des Klassischen Wiener Schrammelquartetts) 2.30
 Aufnahme: LP ÖPh 10022 (um 1970).
 Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Mediathek, HR Dr. Rainer Hubert.
 Siehe: Teilband 20/2, Nr. 26 als „Tanz in D“.
- 17 Johann N. Schmutzer: Schmutzer Tanz**
 (Original-Lanner-Quartett) 2.59
 Historische Aufnahme: Schallplatte Polydor 24460 (um 1924).
 Siehe: Teilband 20/2, Nr. 75 als „Solo-Tanz“.
- 18 Johann N. Schmutzer: Solo-Tanz**
 (Andreas Großbauer, Violin-Solo) 3.08
 Live-Aufnahme (von N. Wallaszkovits u. A. Füller): Brahms-Saal /Musikverein Wien
 (17. 10. 2007; PhA D7011).
 Mit freundlicher Genehmigung von Andreas Großbauer (Philharmonia Schrammeln) und Pho-
 nogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
 Siehe: Teilband 20/2, Nr. 77.
- 19 Johann Schrammel: Wiener Heurigen Tänze. I. Partie**
 (Spilar Schrammeln) 2.50
 Aufnahme: EP Philips 431 892 PE (um 1965).
 Siehe: Teilband 20/2, Nr. 79 als „Wiener Heurigen-Tänze, Erste Serie, Opus 64“,
 Nr. 1 und 2.

- 20 Rudolf Staller: Vier Tänze in C**
(Philharmonia Schrammeln) 4.19
Live-Aufnahme (von N. Wallaszkovits u. A. Füller): Brahms-Saal /Musikverein Wien
(17. 10. 2007; PhA D7010).
Mit freundlicher Genehmigung von Martin Kubik und Phonogrammarchiv der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 93.
- 21 Vinzenz Stelzmüller: Stelzmüller-Tanz**
(Neue Wiener Concert Schrammeln) 4.38
Aufnahme: CD non food factory nff2304 (2000).
Mit freundlicher Genehmigung von Walther Soyka und Peter Havlicek.
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 97.
- 22 Josef Weidinger: Hernalser Tanz**
(Zitherduo Jancik) 3.05
Aufnahme: ORF/N CD /2378/8 (um 1970).
Mit freundlicher Genehmigung von ORF-Landesstudio Niederösterreich.
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 111 als „Busserl-Tanz“.
- 23 Karl Hodina: Ringofentanz**
(Duo Hodina – Koschelu) 3.14
Aufnahme: CD o. Nr. (um 2000).
Mit freundlicher Genehmigung von Karl Hodina.
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 129.
- 24 Karl Mikulas: Riesling-Tanz**
(Weiß-Schrammeln) 3.31
Aufnahme: ORF UK 44.946 (1980).
Mit freundlicher Genehmigung von ORF-Landesstudio Wien.
Siehe: Teilband 20/2, Nr. 136.

Ankündigung des Bandes

20

2

„Die Sammlung“

Der geschichtlichen und typologischen Darstellung der WEANA TANZ im vorliegenden Band folgt im Band 20/2 eine Sammlung von 141 „Wiener Tänzen“ in nachspielbaren Sätzen und in unterschiedlichen Besetzungen. Die Auswahl umfasst Tänze aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bis hin zu neuen Werken aus dem Ende des 20. Jahrhunderts. Diese Stücke gehören trotz ihrer verschiedenartigen Ausprägungen stilistisch dem Typus WEANA TANZ an und stellen ein klingendes Abbild des „Wienerischen“ in der Musik dar.

Inhalt

Einleitung

Die Quellen

Namen und Titel der „Weana Tanz“

Anmerkungen zur Edition

Die Sammlung

I. Anonyme Tänze

a) Tanzfolgen und Einzeltänze

b) Jodlertänze

c) Liedertänze

II. „Weana Tanz“ namentlich bekannter Komponisten und Interpreten
des 19. Jahrhunderts

Georg Bertl

Anton Debiasy

Anton Ernst

Carl Grimberger

Franz Gruber

Franz Gründl

Ludwig Heberger

Julius Jaschik

Alexander Katzenberger

Johann Keller

Johann Klein
Johann Mayer
Ferdinand Muuss
Paul Oprawil
Gebrüder Resterer
Mathias Schleiter
Jacob Schmalhofer
Johann Schmutzer
Johann Schrammel
Josef Schrammel
Balthasar Schütz
Joseph Sperl
Rudolf Staller
Vinzenz Stelzmüller
Alois Strohmayer
Josef Turnofsky
Josef Weidinger
Josef Winhart

III. „Neue“ Tänze des 20. Jahrhunderts

Ludwig Babinski
Theo Ferstl
Leo Geitner
Karl Hodina
Rudolf Kemmeter
Alois Kreuzberger
Lukas Kruschnik
Hans Lang
Leopold Maurer
Josef Mikulas
Karl Mikulas
Roland Jos. Leop. Neuwirth
Karl Resch
Andreas Schindlauer
Walther Soyka
Hans Zajicek

Register der Tänze
Melodienregister
Nachwort

Die WEANA TANZ (Wiener Tänze) sind instrumentale Vortragsstücke, deren Charakteristik sich aus der alpinen Ländlermelodik entwickelte. Von den Wiener „Tanzgeigern“ wurden sie zu einer eigenständigen urbanen Musikgattung geformt.

Die WEANA TANZ stellen einen bedeutenden Abschnitt in der Geschichte der Musik in Wien dar. Ihre Beschreibung und Deutung in sieben Kapiteln machen deren außerordentliche Stellung im Musikleben des 19. Jahrhunderts sichtbar. Handschriften und Drucke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentieren ihr geschichtliches Werden, die stilistischen Ausprägungen in Melodie und Form sowie ihre musikalische Funktion in Darbietung und Gesellschaft. Ausgewählte Tonaufnahmen aus den ersten Produktionen von Schallplatten zwischen 1900 und 1930 stellen eine klingende Ergänzung dar.

Eigene Kapitel sind besonders bemerkenswerten Komponisten und Interpreten gewidmet. Ihr Leben und Werk widerspiegeln die zeitgebundene Situation des Musiklebens in Wien.

Den Zugang zum außergewöhnlich vielfältigen Inhalt dieses Bandes erschließen detaillierte Register.

Dieser Monographie der WEANA TANZ als Teil 1 des 20. Bandes der Enzyklopädie CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE folgt mit Teil 2 eine Sammlung von 141 „Wiener Tänzen“, nachspielbar in unterschiedlichen Besetzungen.



ISBN 3-205-78386-2
ISBN 978-3-205-78386-2
www.boehlau-verlag.com