

# **Die Fiddle in der traditionellen irischen Musik**

Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines  
Diplom-Musiklehrers im Fachbereich Instrumental- und  
Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und  
Darstellende Kunst Frankfurt a. M.

Eingereicht von  
Ingmar Süberkrüb  
Matrikel-Nr. 8778  
Am Nußbaum 24  
35606 Solms  
Tel.: (06441) 58 49

Solms, den 31. März 2002

# Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i> .....	1
<i>I. Traditionelle Musik in Irland</i> .....	3
<b>1. Instrumente in der traditionellen irischen Musik</b> .....	7
1.1. Die irische Harfe .....	8
1.2. Die Tin Whistle .....	8
1.3. Flöte .....	9
1.4. Concertina .....	9
1.5. Gitarre .....	9
1.6. Banjo .....	10
1.7. Bodhrán .....	10
1.8. Uilleann pipes.....	11
<b>2. Form und Stilistik</b> .....	12
2.1. Tonalität und Aufbau irischer Fiddletunes .....	12
<b>3. Liedformen</b> .....	14
3.1. Jig.....	14
3.2. Reel .....	17
3.3. Hornpipe.....	18
3.4. Air .....	19
3.5. Polka.....	22
3.6. Set Dances.....	23
<b>4. Regionale Stilistik</b> .....	24
4.1. Donegal Style .....	24
4.2. Sligo Style .....	25
4.3. Clare Style .....	25
4.4. Sliabh Luachra .....	26
<i>II. Die Fiddle in der traditionellen irischen Musik</i> .....	27
<b>1. Grundlegende Spieltechnik auf der Fiddle</b> .....	27
1.1. Die Haltung des Instruments .....	27
1.2. Die Bogenhaltung.....	28
<b>2. Verzierungen und Stilistik</b> .....	30
2.1. The Roll.....	30
2.2. Vorschlagsnoten .....	36
2.3. Cutting.....	37
2.4. Triolen.....	39
2.5. Trebling.....	41
2.6. Droning .....	43
2.7. Sliding .....	46
2.8. Vibrato .....	47

<b>3. Bogentechnik .....</b>	<b>48</b>
3.1. Jig bowing .....	48
3.2. Bogentechniken in Reels und Hornpipes .....	51
3.3. Bogentechnik in Polkas .....	54
<b>4. Improvisation und Variation .....</b>	<b>56</b>
<b><i>III. Fiddling in der Violinpädagogik.....</i></b>	<b>60</b>
<b><i>Literaturverzeichnis .....</i></b>	<b>63</b>

## Abbildungsverzeichnis

<i>Beispiel 1: The Lilt</i> .....	15
<i>Beispiel 2: Father O'Flynn</i> .....	15
<i>Beispiel 3: Johnny Murphy's Slide</i> .....	17
<i>Beispiel 4: The Foxhunter's Jig</i> .....	17
<i>Beispiel 5: Cooley's Reel</i> .....	18
<i>Beispiel 6: Pretty Maggie Morrissey in synkopierter Notation</i> .....	18
<i>Beispiel 7: Pretty Maggie Morrissey in „gerader“ Notation</i> .....	19
<i>Beispiel 8: Pretty Maggie Morrissey in einer Notation, die der Ausführung exakt entspricht, jedoch aus Gründen der Übersicht nicht benutzt wird</i> .....	19
<i>Beispiel 9: Im Aonar Sea</i> .....	20
<i>Beispiel 10: Carolans Draught</i> .....	21
<i>Beispiel 11: The Roundabout</i> .....	22
<i>Beispiel 12: Ace &amp; Deuce of Piping</i> .....	23
<i>Beispiel 13: Morrisons Jig ohne Verzierungen</i> .....	31
<i>Beispiel 14: Morrisons Jig mit eingefügten rolls</i> .....	31
<i>Beispiel 15: The Ramblin' Pitchfork</i> .....	31
<i>Beispiel 16: third finger roll</i> .....	32
<i>Beispiel 17: open string roll</i> .....	32
<i>Beispiel 18: roll mit Betonung des offbeat</i> .....	33
<i>Beispiel 19: short roll in der jig The Wheels of the World</i> .....	33
<i>Beispiel 20: short roll in The Wheels of the World</i> .....	34
<i>Beispiel 21: roll in reels; Drowsy Maggie</i> .....	34
<i>Beispiel 22: short roll in reels; Cooley's Reel</i> .....	34
<i>Beispiel 23: roll in The old Copperplate</i> .....	35
<i>Beispiel 24: cut in Drowsy Maggie</i> .....	37
<i>Beispiel 25: cuts in The Wheels of the World</i> .....	37
<i>Beispiel 26: double cut in der hornpipe The Boys of Bluehill</i> .....	38
<i>Beispiel 27: double cut in The Silver Spear</i> .....	38
<i>Beispiel 28: Drowsy Maggie ohne Triole</i> .....	39
<i>Beispiel 29: Drowsy Maggie mit eingefügter Triole</i> .....	39
<i>Beispiel 30: Doctor Gilbert</i> .....	40
<i>Beispiel 31: Doctor Gilbert mit eingefügter Achteltriole</i> .....	40
<i>Beispiel 32: The red haired Lass</i> .....	40
<i>Beispiel 33: The red haired Lass mit eingefügter Triole</i> .....	40
<i>Beispiel 34: Drowsy Maggie mit eingefügtem treble</i> .....	43
<i>Beispiel 35: The Rose in the Heather Schlussston als Oktave</i> .....	44
<i>Beispiel 36: The Rambling Pitchfork Schlussston als Quarte</i> .....	44
<i>Beispiel 37: The cliffs of Moher 2. Teil („turn“) mit durch einen unisono Doppelgriff verzierte Note „E“</i> .....	45
<i>Beispiel 38: The Cliffs of Moher ohne droning</i> .....	45
<i>Beispiel 39: The Cliffs of Moher mit droning</i> .....	46
<i>Beispiel 40: jig bowing</i> .....	48
<i>Beispiel 41: Father O'Flynn</i> .....	49
<i>Beispiel 42: Father O'Flynn</i> .....	49
<i>Beispiel 43: Father O'Flynn</i> .....	49
<i>Beispiel 44: Father O'Flynn</i> .....	50
<i>Beispiel 45: Anything for John Joe?</i> .....	51
<i>Beispiel 46: Drowsy Maggie</i> .....	52
<i>Beispiel 47: Doctor Gilbert</i> .....	52
<i>Beispiel 48: Cooley's Reel</i> .....	53
<i>Beispiel 49: Figure of Eight</i> .....	53
<i>Beispiel 50: The Peeler's Jacket</i> .....	53
<i>Beispiel 51: The musical Priest</i> .....	54
<i>Beispiel 52: Doctor Gilbert</i> .....	57

<i>Beispiel 53: Doctor Gilbert: Transkription einer Performance von Matt Cranitch auf der Begleitkassette des „Irish Fiddle Book“ .....</i>	<i>57</i>
<i>Beispiel 54: Doctor Gilbert : Version von Peter Cooper .....</i>	<i>58</i>

## Einleitung

Traditionelle irische *folk music* erfreut sich heutzutage gerade in Deutschland einer wachsenden Beliebtheit. Irische Bands wie die Dubliners, die Chieftains oder Runrig verkaufen hierzulande mehr Tonträger ihrer Veröffentlichungen als in ihrem Heimatland, was sicherlich nicht nur an der zahlenmäßigen Überlegenheit der Einwohner Deutschlands verglichen mit Irland festzumachen ist.

Die Plattenindustrie verkauft unzählige sogenannte *celtic-music* Sampler und ob in der Werbung, als Grundlage für Tanzperformances wie *Riverdance* oder als Untermalung von Filmen wie *Titanic*, um nur den Erfolgreichsten zu nennen, ist irische oder auch durch diese beeinflusste Musik, zu einem nicht wegzudenkenden Bestandteil unserer musikalischen Sozialisation geworden.

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich diese Gegebenheiten auch auf den Instrumentalunterricht auswirken, wie an zahlreichen irischen Liedern in verschiedenen Geigenschulen, aber auch der wachsende Zahl von Transkriptionen irischer Musik in den Musikhandlungen sichtbar wird.

Zumeist stellt sich beim Spielen dieser notierten Literatur jedoch nur ein Teilerfolg ein. Die Gründe hierfür sollen in dieser Arbeit erläutert werden: Wer einmal ein Konzert eines traditionellen irischen *fiddlers* gehört hat, wird schnell feststellen, dass solche Interpretationen der Stücke weit über die erhältlichen notierten Fassungen hinaus geht.

Im Folgenden sollen diese Merkmale, die sich zum einen auf Melodieführung, Aufbau und den Rhythmus der Musik, zum anderen auf Stilistik, Phrasierung und Spieltechnik beziehen, mit besonderem Augenmerk auf die *fiddle* beschrieben werden.

Das erste Kapitel beschreibt die verschiedenen musikalischen Formen der traditionellen irischen Musik während sich das zweite Kapitel mit den Spieltechniken beschäftigt.

Auf der Audio CD spielte der Verfasser dieser Arbeit verschiedene Beispiele von typischen Verzierungen und Stricharten zu den Notenbeispielen ein.

## I. Traditionelle Musik in Irland

In keinem europäischen Land ist heutzutage die traditionelle Volksmusikkultur so populär wie in Irland. Die Faktoren, die dazu geführt haben, sind sehr verschieden.

Ein wichtiger Grund hierfür ist sicherlich die Tatsache, dass sich die Industrialisierung in Irland erst relativ spät auf die nach wie vor sehr ländliche Struktur des Landes ausgewirkt hat. Auch die Teilung des Landes und die im Laufe der Geschichte immer wieder über Irland hereingebrochenen Schicksalsschläge wie zum Beispiel Minenunglücke und katastrophale Mißernten<sup>1</sup> sorgten für einen starken Zusammenhalt innerhalb der Bevölkerung und einer starken Identifizierung mit der eigenen Kultur.

Die erste Sammlung, die sich exklusiv mit irischer *folk music* beschäftigte, war die 1726 erschienene „A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes“<sup>2</sup> von John und William Neale. Die dort verzeichneten Musikstücke blicken zum Teil auf eine lange Tradition zurück und der Zeitpunkt ihrer Komposition lässt sich nicht einmal annähernd datieren. Die letzte erhaltene Ausgabe dieser Sammlung befindet sich in der „Queens University“ in Belfast.

Das von den amerikanischen Singer/Songwritern gegen Ende der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts ausgelöste Folkrevival sorgte für eine Wiederbelebung der traditionellen Musik auch außerhalb der Vereinigten Staaten. Gerade die traditionelle irische Musik hatte durch die große Anzahl irischer Emigranten in den U.S.A. einen großen Einfluß auf die dortige Musikszene. Die so einsetzende Popularisierung traditioneller Songs führte dazu, dass sich in Irland Musikgruppen gründeten, die mit traditioneller Musik einen neu entstandenen, kommerziell lukrativen Markt eroberten. Die *Dubliners*, die *Chieftains*, *Altan*, *Planxty* oder auch Songwriter wie *Christy Moore* oder *Van Morrison*, sorgten mittels auf traditionellen irischen Liedern

---

<sup>1</sup> *The Great Famine* (1846 – 1851): Durch einen Kartoffelpilz, der sich seuchenartig in ganz Irland verbreitete und die Ernte vernichtete, ausgelöste Hungersnot der ca. 1,5 Millionen Menschen in Irland zum Opfer fielen.

<sup>2</sup> Neale, John (1726) : *A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes*, Dublin, Ireland: John and William Neale, 1726.

aufbauender Folk- und Rockmusik für die noch heute andauernde ungeheure Popularität der irischen Folklore.

Die Wurzeln für diesen kommerziellen Erfolg sind sicherlich auch in den Bemühungen um die Musiktradition von Organisationen wie *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, einem Zusammenschluß irischer Musiker zu Beginn der fünfziger Jahre, mit dem Ziel, die traditionelle Musik durch Aufführungen, Festivals und Instrumentalkurse lebendig zu halten, zu finden.<sup>3</sup> Die Gruppe hatte zunächst lediglich vor in der Stadt Mullingar einen „Pipers Club“ zu gründen, in dem sich *uilleann pipes*<sup>4</sup> Spieler treffen und austauschen konnten. Nach dem ersten Treffen wurde jedoch beschlossen ein Festival ins Leben zu rufen, an dem sich alle Instrumentalisten treffen sollten. Zahlreiche Musiker aus ganz Irland wurden eingeladen an dieser *fleadh cheoil*<sup>5</sup> teilzunehmen. Dieses Festival erwies sich als ein großer Erfolg, der dazu führte, dass in den darauf folgenden Jahren aus einem etwas größeren Musikertreffen ein nationales Großereignis mit Straßenparaden, unzähligen Sessions und Wettbewerben wurde. Heute, fünfzig Jahre nach der ersten *fleadh cheoil*, ist dieses Festival, welches an wechselnden Orten in Irland abgehalten wird, zu einem globalen *Event* geworden, welches von Musikern aus der ganzen Welt, die sich mit traditioneller Musik beschäftigen, frequentiert wird.

Der entscheidende Schritt in der jüngeren Geschichte der traditionellen Irischen Musik, dürfte jedoch durch den klassischen Komponisten Seán Ó Riada vollzogen worden sein. Seine Filmmusiken, die von dem traditionellen Ensemble „Ceoltóirí Chualann“ gespielt wurden, in dem er selbst Mitglied war und *bodhrán*<sup>6</sup> und Cembalo spielte, waren ein phänomenaler nationaler Erfolg. Dies führte dazu, daß die traditionelle Musik aus den Pubs und Scheunen hervorgeholt und in das Rampenlicht der Konzertbühnen des Landes gestellt wurde.

Der Dichter Thomas Kinsella sagt über seinen Freund Ó Riada: *“he reached out and swiftly captured a national audience, lifted the level of*

---

<sup>3</sup> Vgl. „Fleadh Cheoil“ elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.comhaltas.com/fleadh/index.htm> [Stand: 13.02.2002].

<sup>4</sup> Vgl. Kapitel I.1.8

<sup>5</sup> Der gälischer Ausdruck für „Musikfestival“.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel I.1.7

*musical practice and appreciation, restored to his people an entire cultural dimension, and added no little to the gaiety of the nation*“<sup>7</sup>

Diese grundlegende Revolution in der traditionellen Musik brachte ein gesteigertes Bewußtsein hinsichtlich der Förderung junger Instrumentalisten mit sich. Die Möglichkeiten für einen Anfänger Zugang zu traditioneller Musik zu finden sind gerade durch die Popularität der Musikfestivals, die gar nicht in erster Linie dem Besuch von Konzerten sondern vielmehr dem Austausch mit anderen Musikern sowie dem Besuch von Vorträgen und Kursen dienen, immens gestiegen. „Such activities, organized mainly by local amateurs, provide Irish traditional music with its most effective educational contexts.“<sup>8</sup>

In vielen Gegenden wurde auch die Möglichkeit geboten in sogenannten *fiddleschools* Unterricht zu nehmen. Dabei sind diese zum Teil an allgemeinbildende Schulen angegliedert, können aber auch von schulfremden Personen besucht werden. Es gibt mehrere Leistungsstufen und der Unterricht wird grundsätzlich als Gruppenunterricht abgehalten. Die Möglichkeiten in diesem Rahmen einzelnen Schülern technische Feinheiten zu vermitteln beziehungsweise korrigierend einzuwirken sind leider nur in sehr begrenztem Rahmen möglich. Grundlegende Spieltechniken werden alles andere als detailliert behandelt.

Die Unterrichtsstunden werden häufig von den Schülern mit einem Kassettenrecorder mitgeschnitten, der auch oft als Übehilfe eingesetzt wird.

Notenschrift wird zur Vermittlung der Musik nur in Ausnahmefällen oder als Gedächtnisstütze benutzt, ein *tune* wird in den einzelnen Teilen vorgespielt und dann von den Schülern auswendig gelernt. Zum Teil werden die Musikstücke auch mit Hilfe der Notennamen aufgeschrieben. Diese sogenannte „abc – Notation“ ist auch eine verbreitete Notationsweise von Irischer Musik im Internet: Textinformationen weisen eine extrem viel geringere Datenmenge auf als Notenbilder, so

---

<sup>7</sup> Ó hAllmhuráin, Gearóid (1998): *A pocket History of irish traditional Music*, Dublin, Ireland: The O’Brien Press Ltd., 1998, S.124.

<sup>8</sup> Shields, Hugh; Gershen Paulette (2000): Art.: „Ireland“ in *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8*, New York, U.S.A.: Garland, 2000, S.386.

dass mit Hilfe dieser Notation schnell eine große Anzahl an *tunes* an andere Musiker übermittelt werden kann.

Die Aktivitäten der Liebhaber und ausführenden Musiker der Irischen Musik gerade im Medium Internet sind sehr beeindruckend: Fortwährend erscheinen neue Transkriptionen von Stücken, die dann der Allgemeinheit zu Verfügung gestellt werden.

Da traditionelle Musik hinsichtlich der Urheberrechte aufgrund der „mündlichen“ Überlieferung eine Sonderstellung einnimmt, ist das Worldwide Web in diesem Fall eine äußerst ergiebige und auch qualitativ hochwertige Ressource.<sup>9</sup>

In den letzten Jahren hat sich das Angebot an Unterrichtsheften, Lehrvideos und CD's vervielfacht und auch an Universitäten in Irland und in den Vereinigten Staaten wird traditionelle Musik vermehrt thematisiert, was dazu führt, dass die Anzahl ausgebildeter Lehrkräfte, die sich zwar nicht ausschließlich aber eingehender mit traditioneller Musik befasst haben, spürbar zunimmt.

Der wichtigste Vermittlungsort werden jedoch auf absehbare Zeit Sommerklassen und Musikfestivals bleiben.

---

<sup>9</sup> Vgl. Literaturliste.

## **1. Instrumente in der traditionellen irischen Musik**

Die beiden Instrumente die über die letzten 200 Jahre den größten Einfluss auf die Entwicklung dessen hatten, was heutzutage als traditionelle irische Musik bezeichnet wird, sind die *fiddle* und die *ullean pipes*.

Es gehen zwar eine große Anzahl der heute gespielten Musikstücke auf die Harfenmusik irischer Barden zurück, als jedoch gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch im Zuge der industriellen Revolution die *ullean pipes* den heutigen Entwicklungsstand erreicht hatten, begannen die *piper* schnell die Harfenisten von den Tanzveranstaltungen und Hochzeiten zu verdrängen.

Den speziellen technischen Gegebenheiten der *ullean pipes* verdankt die irische Folklore viele der Phrasierungsarten und Verzierungstechniken, die zu jenem unverwechselbaren *Irish Sound* geführt haben.

Weitere Instrumente die man normalerweise bei traditionellen *sessions* antrifft, sind zum einen Melodieinstrumente aus dem Bereich der Blasinstrumente die *tin whistles* und Flöten, Zupfinstrumente wie Banjo und Mandoline sowie Instrumente mit Durchschlagzungen wie das Akkordeon, die Concertina und die Mundharmonika und schließlich, durch die seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts einsetzende Wende hin zur Harmonisierung der traditionellen Musik, Gitarren sowie Klavier, wobei letzteres eher bei Konzerten als bei Sessions eingesetzt wird.

Die Instrumente wird der Verfasser im folgenden kurz beschreiben, wobei es weniger um ihre geschichtliche Entwicklung als um deren Auswirkungen auf die irische Folklore beziehungsweise die Anpassung der Instrumente an die Erfordernisse der Musik gehen soll.

### ***1.1. Die irische Harfe***

Die älteste noch erhaltene irische Harfe befindet sich im Trinity College in Dublin und trägt den Beinamen „Brian Boru Harp“ – abgebildet auf sämtlichen Produkten der Guinness Brauerei ist sie darüber hinaus das nationale Symbol von Irland. Brian Boru lebte im zehnten Jahrhundert und war einer der wenigen Könige, die erfolgreich Irland unter einer Monarchie zusammenzufassen wussten. Darüber hinaus galt er als begabter Harfenist, dem nachgesagt wird, die Bardenzunft in Irland gegründet zu haben, eine Institution, die immerhin fünfhundert Jahre Bestand haben sollte. Besagte Harfe stammt aus dem vierzehnten Jahrhundert, ist ca. siebzig Zentimeter hoch und mit dreissig Messingsaiten bespannt, die ihr einen Tonumfang von vier Oktaven ermöglichen. Gespielt wurde sie damals mit den Fingernägeln.

Moderne irische Harfen sind ca. 90 cm hoch und mit 30 Darm- oder Nylonsaiten bespannt, die mit den Fingerkuppen gezupft werden. Das Harfenrepertoire umfasst sowohl langsame *airs* als auch mehr und mehr schnelle *dancetunes*, wobei zu beachten ist, dass die irische Harfe bei traditionellen Sessions eine nur geringe Rolle einnimmt und hauptsächlich bei traditionellen Konzerten gespielt wird.

### ***1.2. Die Tin Whistle***

Die seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gebräuchliche Form der *tin whistle* setzt sich aus einem Metallrohr mit sechs Löchern und einem Mundstück aus Kunststoff zusammen.

Sie ist in verschiedenen Tonarten erhältlich und hat einen Tonumfang von zwei Oktaven und einer großen Sekunde.

Nicht zuletzt sorgt der sehr günstige Preis dafür, dass das Instrument unter Anfängern weit verbreitet ist, allerdings gleichzeitig unter den Musikern kein sehr hohes Ansehen genießt.

Die *tin whistle* passt sich jedoch klanglich sehr gut in das gängige Instrumentarium der irischen Folklore ein und fortgeschrittene Spieler sind in der Lage die *whistle* äußerst virtuos in Szene zu setzen.

### **1.3. Flöte**

Die in der irischen traditionellen Musik benutzte Flöte besteht aus Holz und hat wie die *tin whistle* sechs Löcher.

Sie wird wie eine Querflöte gehalten und ist bisweilen mit Klappenmechaniken versehen, die jedoch nicht den Böhm-Mechaniken der in der klassischen Musik verwendeten Flöten entsprechen, sondern eine einfachere Form haben. Sie ist auf „D“ gestimmt und erklingt eine Oktave tiefer als eine *tin whistle* der gleichen Tonart.

### **1.4. Concertina**

Die Concertina, in Irland unter dem Namen *Button Box* oder einfach *The Box* bekannt, besitzt 30 Knöpfe und hat seit einigen Jahrzehnten ihren Platz in der irischen Folklore gefunden. Seltener wird auch ein Akkordeon verwendet. Der Klang der kleineren Concertina fügt sich jedoch besser in den Klang irischer Instrumente ein, da der Ton weniger massiv ist und sich klanglich sehr gut mit der *tin whistle* und *fiddle* mischt.

### **1.5. Gitarre**

Die Gitarre wird seit dem Folk Revival der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts in der irischen Folklore als Begleitinstrument eingesetzt.

In der Regel stimmt der Gitarrist seine Gitarre in einer offenen Stimmung<sup>10</sup>, die es ermöglicht zu den Akkorden einen *drone*, gemeint sind Bordunquinten auf den zwei tiefsten Saiten, zu spielen.

Diese Spieltechnik wird häufig dadurch unterstützt, dass bei elektrisch verstärkten Akkustikgitarren ein zweiter, getrennt regelbarer Tonabnehmer exklusiv für die tiefen Saiten eingesetzt wird.

---

<sup>10</sup> Bei einer sogenannten „offenen“ Stimmung werden die Saiten einer Gitarre so gestimmt, dass bei Anschlagen der leeren Saiten ein Durakkord erklingt. Eine offene Stimmung auf „D“ umfasst beispielsweise die Töne, von der tiefsten zur höchsten Saite: D-A-D-F#-A-D, die häufigste Stimmung in der irischen Folklore ist D-A-D-G-A-D.

### **1.6. Banjo**

Ebenfalls seit den sechziger Jahren hat das in Irland gespielte Tenorbanjo seinen Einzug in die traditionelle Musik gefunden.

Das Tenorbanjo hat im Gegensatz zu der im amerikanischen Bluegrass verwendeten fünfsaitigen Variante nur vier Saiten, die in verschiedenen offenen Stimmungen gestimmt werden.

### **1.7. Bodhrán**

Die *bodhrán* ( ausgesprochen: bow-roun´) ist eine mit einem Ziegenfell bespannte *framedrum* mit einem Durchmesser von ungefähr 40 cm.. Gespielt wird sie mit einem ca. zehn cm. langen Stick ( *tipper* ), der an den beiden Enden einen etwas größeren Umfang hat als in der Mitte. Sie wird im Sitzen gespielt und aufrecht mit der linken Hand gehalten. Die moderne, stimbare Form des Instrumentes wird seit ca. 1950 als Begleitinstrument eingesetzt.

Mit Hilfe der linken Hand lässt sich die Spannung des Fells beeinflussen, wodurch sich deutliche Veränderungen der Tonhöhe erzeugen lassen. Zusammen mit der Möglichkeit durch Schlagen auf den Rahmen einen hohen hölzernen Klang zu erzeugen sowie durch Abdämpfen des Fells mit der linken Hand neben der Dynamik auch die Klangfarbe zu verändern, deckt die *bodhrán* gemessen an der einfachen Form des Instruments ein wirklich erstaunliches Klangspektrum ab.

Der *tipper* wird in der Mitte angefasst und mit schnellen kreisenden Bewegungen der rechten Hand werden sehr schnelle, oft triolische Patterns gespielt.

Die Bodhránspieler sind gewissermaßen die Bratschisten des Irish Folk: Es gibt kaum eine seriöse Internetressource, die neben sachlicher Information über dieses Instrument nicht auch eine größere Anzahl Witze über dessen Spieler verfügbar macht.

### **1.8. Uilleann pipes**

Die irische Form des Dudelsacks besteht aus einem *chanter*, der einen Tonumfang von zwei Oktaven, normalerweise vom kleinen bis zum zweigestrichenen D, abdeckt. Der *chanter* ist mit dem Luftsack, den *bellows*, der unter dem linken Arm liegt, verbunden und wird mit einem Doppelrohrblatt zum Klingen gebracht. Weiterhin sind drei *drones*, kleinere Pfeifen die eine fixierte Tonhöhe haben und normalerweise in D, A und D gestimmt sind, vorhanden.

Zusätzlich hierzu befinden sich noch drei *regulators* an den *uilleann pipes*, die wiederum kleineren Ausführungen des *chanters* entsprechen und mit deren Hilfe es möglich ist Gegenmelodien oder Begleitungen zu spielen, da sie im Gegensatz zu den *drones* über mehrere Tasten verfügen, mit denen sich die Tonhöhe verändern lässt.

Insgesamt gesehen sind die *uilleann pipes* ein sehr kompliziertes Instrument, allein das Stimmen der insgesamt sieben Pfeifen erweist sich als überaus anspruchsvoll. Die Tasten der Regulatoren müssen bisweilen, wenn die Melodik erfordert, dass beide Hände am *chanter* gebunden sind, mit dem Handgelenk gespielt werden. Oft wird mit zwei Händen an verschiedenen Pfeifen gespielt.

Die *uilleann pipes* verdanken ihren Namen dem gälischen Wort für „Ellenbogen“ „*uille*“. Andere Bezeichnungen sind *irish*, oder *union pipes*.

Wie bei der *fiddle* werden auch bei den *pipes* außergewöhnliche Verzierungstechniken angewandt, welche die Eigenständigkeit des Klangcharakters herausstellen.

## **2. Form und Stilistik**

In der irischen Folklore der Gegenwart haben sich eine größere Anzahl unterschiedlicher Liedformen durchgesetzt, die aufgrund verschiedener Einflüsse Eingang in die irische Musiktradition gefunden haben.

Sie weisen einige Gemeinsamkeiten auf, die im folgenden Abschnitt behandelt werden bevor auf die Formen im Einzelnen eingegangen werden soll.

### ***2.1. Tonalität und Aufbau irischer Fiddletunes***

Irische Musik wird normalerweise mit einem oder zwei vorgezeichneten Kreuzen notiert, weniger oft ohne Vorzeichen und äußerst selten auch mit einem B als Vorzeichen. Der Grund warum hier von Vorzeichen und nicht von Tonarten die Rede sein kann ist der Umstand, dass die traditionelle Musik nicht auf solchen aufbaut, sondern auf den älteren Kirchentonarten.

Die meisten irischen Musikstücke sind ionisch, gefolgt von mixolydisch sowie den Tonalitäten mit einer erniedrigten dritten Stufe, also der Mollterz, dorisch und aeolisch.

Zusätzlich werden einige Skalen mit nur sechs Stufen verwandt, die sogenannten *gapped scales*, die sehr archaisch klingen. Einige Skalen enthalten sowohl eine Moll- als auch eine Durterz, eine große und eine übermäßige Quarte oder aber eine kleine und große Septime. Diese Skalen bezeichnet man als *inflected scales*.

Zuletzt bleiben noch einige wenige *tunes*, die weder eine Moll- noch Durterz enthalten sondern einen Ton, der etwa mit den sogenannten *bluenotes* im Jazz vergleichbar irgendwo zwischen diesen beiden Tönen liegt. Diese Töne werden *half-sharps*, bisweilen aber auch *blunt notes* oder *lonesome notes* genannt und vor allem ältere *fiddler* machen gerne Gebrauch davon.

Hinsichtlich des formalen Aufbaus sind irische Lieder und Tanzmusiken sehr schlicht gehalten.

Die meisten bestehen aus einem A-Teil und einem B- Teil, die jeweils wiederholt werden, so dass die gängige Struktur der Formel: AABB entspricht.

Der A Teil (*the tune*) ist fast immer die Tonhöhe betreffend, tiefer als der B-Teil, (*the turn*).

Der *tune* setzt sich aus einer Periode von acht Takten, bestehend aus Vordersatz und Nachsatz, zusammen.

Auf diesen folgt der *turn*, der zweite Teil, beziehungsweise B-Teil des Stückes, welcher in Form einer vereinfachten Periode zwar aus einem Vordersatz besteht, der Nachsatz jedoch fast immer eine dritte Wiederholung des Motivs des *turn* beinhaltet, an die sich die letzten beiden Takte des *tune* anschließen.

Diese Struktur erweckt beim Hörer den Eindruck einer „Verdichtung“ des thematischen Materials im *turn*, die Musik scheint auf der Stelle zu treten. Unterstrichen wird diese Wirkung durch häufige Tonwiederholungen, die im *turn* durch die dreimalige Wiederkehr des Motivs besonders stark zur Geltung kommen.

### **3. Liedformen**

Die wichtigsten Liedformen in der irischen Folklore sind, in absteigender Häufigkeit, *reel*, *jig*, *hornpipe*, Polka und *slide*, wobei letztere auch zur Familie der *jig* gezählt werden können, jedoch vor allem zusammen mit den Polkas im Rahmen eines *dancing sets*<sup>11</sup> vorkommen.

Die Titel der *tunes* haben keinerlei Bezüge zur Musik, es kann durchaus vorkommen, dass ein *tune* mehrere Titel trägt oder umgekehrt ein Titel mehrere *tunes* repräsentiert.

Da die *tunes*, zumindest vor der Erfindung von Audioträgern, Radio oder Fernsehen von Musiker zu Musiker weitergegeben wurden, existieren unzählige Fassungen von einzelnen Musikstücken.

Darüber hinaus entstanden seit Beginn des 18. Jahrhundert zahlreiche Sammlungen von Musikstücken, welche die umfangreichen Verzierungen und rhythmischen Nuancen der Musik nicht erfassen. Oftmals wurden Bearbeitungen mit Klavierbegleitung erstellt, die den modalen Charakter der Musik nicht berücksichtigten.

In der heutigen Zeit sind vor allem die von den älteren *fiddlern* als *the book* bezeichnete *Collection* „The Music of Ireland“<sup>12</sup> von Frances O'Neill beziehungsweise die von Miles Krassen überarbeitete Neuauflage als auch die in mittlerweile fünf Bänden erschienene Sammlung „Ceol Rince na hÉirann“<sup>13</sup> von Breadan Breathnach unter *fiddlern* als Standardwerke verbreitet.

#### **3.1. Jig**

Die älteste Liedform in der irischen Folklore ist die *jig*. Hierunter fallen *double jig*, *single jig*, *hop jig*, der auch *slip jig* genannt wird und der *slide*. Die verschiedenen Benennungen der *jigs* sind den dazugehörigen Tanzschritten entlehnt, sie unterscheiden sich durch unterschiedliche Rhythmen.

---

<sup>11</sup> Nicht zu verwechseln mit *set dances*, die eine eigene Liedform darstellen, während mit *dancing sets* eine Zusammenstellung von verschiedenen Stücken zu einer Suite gemeint ist.

<sup>12</sup> O'Neill, Frances (1903): *The Music of Ireland: 1850 Melodies*, Chicago, U.S.A., 1903

<sup>13</sup> Breathnach, Breadan (1963-99): „*Ceol Rince na hÉirann*“, Vol. 1–5“, Dublin, Ireland: Irish Govt. Publications, 1963-99.

Eine wichtige Besonderheit beim Spielen der *jigs* ist die Tatsache, dass der Rhythmus mit *lilt* gespielt wird. In der Praxis bedeutet das für den *fiddler* folgendes: die erste und vierte Achtel des Taktes werden etwas länger gespielt, die zweite und fünfte Achtel etwas kürzer, die jeweils letzte Note einer Dreiergruppe entspricht von der Länge her einer „normalen“ Achtelnote.

In Notenschrift ausgedrückt sähe das dann etwa so aus:

*Beispiel 1: The Lilt*

<i>notiert:</i>	<i>gespielt:</i>
	

Die Art und Ausprägung des *lilt* sind sowohl vom musikalischen Geschmack als auch von der regionalen Zugehörigkeit abhängig.

Wenn ein irischer Musiker von einer *jig* redet, meint er eine *double jig*, die am häufigsten vorkommende Variante.

*Beispiel 2: Father O'Flynn*<sup>14</sup>



**CD: Track 1**

---

<sup>14</sup> Cranitch, Matt (1996): *The Irish Fiddle Book*, Cork, Ireland: Ossian publications (in association with Mercier Press )1996, S. 125

Die *double jig* steht im 6/8 Takt und besteht aus sechs Achteln in zwei Gruppen, die in einen jeweils achttaktigen A – Teil und B – Teil unterteilt sind.

*Single jigs*, die normalerweise unter dem Begriff *slides* zusammengefasst sind, stehen im 12/8 oder 6/8 Takt. Die Meinungen welche der beiden Taktangaben die richtige sei geht auseinander. So steht in der MGG: „Die *single jig* steht üblicherweise im 6/8 Takt, seltener im 12/8 Maß.“<sup>15</sup>, im New Grove wird angemerkt: „The *single jig* is also normally in 6/8 rhythm, but the typical bar has two crotchet-quaver figures. *Single jigs* in 12/8 are called *slides*.“<sup>16</sup> Sucht man in den heute erhältlichen Tunesammlungen oder im Internet nach *single jigs* wird man jedoch fast ausschließlich Transkriptionen im 12/8 Takt finden, eine Unterscheidung zwischen *slides* und *single jigs* wird in diesen Ressourcen nicht getroffen. Die vorrangige rhythmische Grundfigur besteht aus einer Viertelnote, gefolgt von einer Achtelnote

So fällt eine betonte Zählzeit bei einer *double jig* auf die jeweils erste Note einer Gruppe aus drei Achteln, bei einer *single jig* jeweils auf die erste Note einer Gruppe aus sechs Achteln. Diese ist auch der Grund dafür warum *single jigs* zumeist etwas schneller gespielt werden, da die Hauptimpulse weiter auseinander liegen. Ein anderer Grund für das hohe Tempo ist die Gegebenheit, dass *slides* sehr häufig zusammen mit Polkas in einem Set aufeinander folgender *tunes* gespielt werden. Dabei wird zumeist das schnelle Polkatempo nach der Formel: „Viertelnote wird zu punktierter Viertelnote“ beibehalten, so dass der *slide* als eine Art triolische Polka erscheint.

---

<sup>15</sup> Klein, Axel (1996), Irland, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik 2. neubearbeitete Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzeler, 1996, S.1198

<sup>16</sup> Carolan, Nicholas (2001), Ireland, Traditional Music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2<sup>nd</sup> Edition, Vol. 12*, London, U.K., Macmillian Publishers Inc., 2001, S.563

Beispiel 3: Johnny Murphy's Slide<sup>17</sup>



Die dritte Jigvariante ist die *slip jig* oder auch *hop jig*.

Dieser Vertreter steht im 9/8 Takt und ein Takt umfasst drei Gruppen zu drei Achteln. Der Unterschied zu den beiden vorher genannten *jigs* besteht in dem bei der *slip jig* gebrauchten 3-er Metrum.

Beispiel 4: The Foxhunter's Jig<sup>18</sup>



CD: Track 2

### 3.2. Reel

Den anderen Liedformen der irischen Folklore zahlenmäßig weit überlegen ist der *reel*. Er steht im 4/4 Takt und wird in hohem Tempo mit einer leichten Betonung des *offbeat* gespielt.

Normalerweise wird ein *reel* mit mehr oder weniger ausgeprägtem Swing gespielt, also wie eine *jig* mit *lilt*, wenn man jenes Konzept der ersten zwei Achtel einer Dreiergruppe auf zwei Achtel eines *reel* überträgt.

Je nach persönlichem oder regionalem Style gibt es jedoch auch viele *fiddler* die einen *reel straight*, also ohne swing spielen.

---

<sup>17</sup> Cranitch, M. (1996), S.134.

<sup>18</sup> Ebd., S.138.

Beispiel 5: *Cooley's Reel*<sup>19</sup>



CD: Track 3

### 3.3. *Hornpipe*

Die *hornpipe* ist wahrscheinlich Englischen Ursprungs<sup>20</sup> und unterscheidet sich von einem *reel* in erster Linie durch ein langsames Tempo, sowie die Tatsache, dass das Grundmetrum auf Triolen aufbaut. Ein Takt besteht aus vier Achteltriolengruppen, die entweder als tatsächliche Triolen oder als ternäre Duolen ausgeführt werden. Notiert werden *hornpipes* entweder unter Zuhilfenahme von synkopierten Achteln oder als einfache Achtelnoten, die tatsächliche Ausführung liegt jedoch genau zwischen diesen beiden Varianten.

Zur Veranschaulichung sind hier die ersten vier Takte der *hornpipe* „*Pretty Maggie Morrissey*“ in synkopierter Notation, als gerade Achtel und in einer Version, die der tatsächlichen Ausführung entspricht abgebildet.

Beispiel 6: *Pretty Maggie Morrissey*<sup>21</sup> in synkopierter Notation



<sup>19</sup> Cooper, Peter (1995): *Mel Bay's Complete Irish Fiddle Player*, Pacific, U.S.A.: Mel Bay Publications Inc., 1995 S.74.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S.31.

<sup>21</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: *Traditional Music Library On Line Tunebook*, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/pub-session-tunes/013577.HTM> [Stand 07.01.2002].



Beispiel 9: *Im Aonar Sea*<sup>24</sup>

The musical score for 'Im Aonar Sea' is written in G major and consists of six staves of music. The time signatures are 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25. The key signature is one sharp (F#).

Da die verwendeten Texte nicht einem metrischen Schema unterworfen sind und die Musik in diesem Fall dem Text untergeordnet ist, ergeben sich unregelmäßige Melodiestructuren, die nicht in einem durchgängigen Metrum zu erfassen sind. Da sich der Text von Strophe zu Strophe metrisch stark unterscheiden kann ist es möglich, bei mehrmaliger Wiederholung einer *air*, sehr unterschiedliche Fassungen ein und derselben Melodie zu hören.

Eine weitere Form der *air* wurde als Instrumentalmusik konzipiert und verfügt über ein durchgängiges Metrum. Die meisten der überlieferten *airs* dieser Kategorie gehen auf den Irischen Harfenisten Turlough O'Carolan ( 1670-1738) zurück, der in der irischen Tradition eine herausragende Stellung genießt.

<sup>24</sup> Ó Canainn, Tomás (1993): *Traditional Music in Ireland*, Cork, Ireland: Ossian Publications Ltd. <sup>2</sup>, 1993, S.77.

Beispiel 10: Carolans Draught<sup>25</sup>



CD: Track 4

Wie die meisten der irischen Harfenisten war er blind und verdiente seinen Lebensunterhalt als fahrender Musiker, der seinem jeweiligen Gastgeber verschiedene *tunes* zu komponieren pflegte. Viele sind in der ersten wirklich irischen Tunesammlung „*A collection of the most Celebrated Irish Tunes*“<sup>26</sup> von John und Willam Nales ,herausgegeben im Jahr 1726, vertreten.

---

<sup>25</sup> Cooper, P. (1995), S.100

<sup>26</sup> Neales, J. (1724).

### 3.5. Polka

Irische Polkas sind harmonisch und melodisch zumeist etwas einfacher gehalten als die im 19. Jahrhundert verbreiteten *Ballroom Types* in Europa. Häufig sind es *airs*, die an den Polkarhythmus angepasst wurden. Sie gehören zu den wenigen Tunes, die überall in Irland *straight*, also ohne Swing gespielt werden, allerdings wird auch hier der *offbeat* stark akzentuiert. Sie stehen im schnellen 2/4 Takt und sind häufig Teile eines *set*, welches aus mehreren *tunes* verschiedener Gattung besteht.

Beispiel 11: *The Roundabout*<sup>27</sup>



<sup>27</sup> McNevin, Paul (1998): *A complete guide to learning the Irish Fiddle*, Dublin, Ireland: Walton Manufacturing Ltd., 1998, S. 84

### 3.6. Set Dances

Zu bestimmten Tänzen gibt es eigene Musikstücke, die *hornpipes* sehr ähnlich sind, jedoch über einen anderen Aufbau verfügen.

Der A-Teil besteht fast immer aus acht Takten, bisweilen jedoch sind es derer zwölf, während der B-Teil aus jeder geraden Anzahl zwischen zwölf und zwanzig Takten bestehen kann.

Die Anzahl der Takte orientiert sich dabei an der Art der Tanzschritte, die einem jeden *set-dance-tune* zugrunde liegen.

Beispiel 12: *Ace & Deuce of Piping*<sup>28</sup>

The musical score for 'Ace & Deuce of Piping' is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts with a measure rest, followed by a triplet. The third staff also starts with a measure rest and contains a triplet. The fourth staff begins with a measure rest. The fifth staff starts with a measure rest and includes a triplet. The sixth staff begins with a measure rest and features a triplet. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Neben den hier behandelten Songformen existieren in Irland noch einige andere, die jedoch nicht sehr häufig oder auch nur in bestimmten Gegenden anzutreffen sind. Hierzu gehören der *march*, die *mazurka*, *highland*, *waltz*, *barn dance*, *fling* und andere, die jedoch hier nicht näher behandelt werden sollen, da sie alles andere als repräsentativ für die irische Instrumentalmusik sind, um die es hier in erster Linie gehen soll,

<sup>28</sup> Krassen, Miles (Hrsg.) (1976): *O'Neill's Music of Ireland*, New York, U.S.A.: Oak Publications, 1976, S. 224.

sondern vor allem aus dem Bereich der Tänze oder der Vokalmusik stammen.

#### **4. Regionale Stilistik**

Vor ungefähr 90 Jahren war der Style in dem ein *fiddler* spielte noch stark mit der Region aus der er stammte verbunden.

In der heutigen Zeit lassen sich lediglich vier größere stilistische Strömungen erkennen, die auch nicht mehr unbedingt an eine bestimmte Region gebunden sind, jedoch nach ihrer Herkunft benannt werden.

Die Gründe, die zu dem heutigen Zustand geführt haben, sind sehr vielfältig. Eingeleitet wurde die Entwicklung durch den Siegeszug der Schallplatte in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts.

Dazu kam, dass frühe Aufnahmen von irischer Volksmusik zunächst in New York entstanden und ausschließlich von Musikern eingespielt wurden, die nach Amerika ausgewandert waren.

Allein der *fiddler* Michael Coleman hat in der Zeit zwischen 1920 und 1940 über vierzig Schallplatten bespielt. Die Tatsache, dass die Emigranten in den zwanziger Jahren hauptsächlich aus der Region um Sligo stammten, führte zu einer großen Popularität dieses Styles.

Junge Musiker ließen sich von nun an von einzelnen herausragenden Musikern inspirieren, ohne ihrer regionalen Zugehörigkeit Rechnung zu tragen. Ein Beispiel etwa ist die Tochter des *fiddlers* Tommy Peoples, Siobhan Peoples, die sich als Vertreterin des Clare Styles einen Namen gemacht hat, wohingegen ihr Vater als herausragender Vertreter des Donegal Styles gilt.

Die vier größten Strömungen entstammen den Regionen Donegal, Clare, Sligo und Sliabh Luachra.

##### ***4.1. Donegal Style***

Die herausragenden Merkmale dieses *fiddle* Styles sind vor allem das Fehlen von gebundenen Tönen: jede Note wird separat mit wenig Bogen und in der oberen Hälfte gespielt. Verzierungen werden fast

ausschließlich mit der Bogenhand erzielt, das Tempo ist in der Regel sehr schnell.

Der Donegal Style weist viele schottische Einflüsse auf und einige Songformen wie beispielsweise *strathspeys*, *highlands* und *mazurkas* werden außerhalb dieses Styles nicht gespielt. Während *jigs* und *reels* ganz ohne jegliche Form von Swing gespielt werden, werden *hornpipes* sehr stark akzentuiert und synkopisch gespielt. Herausragender Vertreter dieser Stilistik ist vor allen Anderen John Doherty.

#### **4.2. Sligo Style**

Michael Coleman, Paddy Kilorian und James Morrison haben als Emigranten in New York durch ihre zahlreichen Schallplatteneinspielungen den Sligo Style zu einem hohen Bekanntheitsgrad gebracht.

Ihr Spiel ist sehr rhythmisch aber die Bogentechnik ist weniger perkussiv als im Donegal Style. Mit der linken Hand werden viele Verzierungen in die Tunes eingebracht.

Der Einfluss gerade von Coleman auf jüngere *fiddler* war beträchtlich, seine Spielweise wurde in den zwanziger Jahren zu einem Prototypen für irisches *fiddling*.

#### **4.3. Clare Style**

In der Region West Clare hat sich ein Style entwickelt, bei dem *tunes* langsamer gespielt werden als in anderen Regionen.

Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der melodischen Ausgestaltung eines *tunes* mit vielen melodischen Verzierungen und einer Bogentechnik, die sich durch sehr fließende Bewegungen auszeichnet und nur selten von perkussiven Effekten Gebrauch macht. Gute Beispiele für diesen Style liefern die *fiddler* Bobby Casey, Junior Crehan und John Kelly.

#### ***4.4. Sliabh Luachra***

Dieser Style ist in erster Linie für seine Vielzahl von Polkas und *slides* bekannt. Sehr häufig werden durchgehende Bordunquinten als Begleitung eingesetzt. Im Gegensatz zu den schnellen, rhythmischen Tanzmusiken nehmen jedoch auch sehr langsame Airs einen größeren Stellenwert ein als in den zuvor beschriebenen Styles.

Die Aufnahmen von Pádraig O'Keefe, Julia Clifford und Denis Murphy sind exemplarisch für diese Stilistik.

## **II. Die Fiddle in der traditionellen irischen Musik**

Die *fiddle* teilt mit den *uilleann pipes* das Los, über mehr als zweihundert Jahre hinweg das bevorzugte Vehikel der traditionellen Musik in Irland gewesen zu sein. Diese beiden Instrumente haben die irische Musik wie kein anderes Instrument geformt.

Auch wenn die *fiddle*, anders als die *uilleann pipes*, keine speziellen irischen Besonderheiten aufweist, sondern eine herkömmliche Violine ist, hat doch die spezielle Art und Weise mit der die traditionellen Musiker sie einsetzen zu einem unverwechselbaren „*Irish fiddle sound*“ geführt.

Irische Musik verlangt dem Ausführenden eine gewisse kompositorische Fähigkeit ab, um die verschiedenen Variationen innerhalb eines *tunes* zu bewältigen. Diese improvisatorische Komponente gekoppelt mit den technischen Gegebenheiten des Instruments, welche bestimmte Tonfolgen einfacher macht als andere, hat dazu geführt, dass man bestimmte Tunes eindeutig als *fiddle*- beziehungsweise *pipe-tunes* identifizieren kann.

Durch das strikte Spiel in der ersten Lage zeigt zumeist schon allein der Tonraum eines *tunes* eindeutig dessen Herkunft an.

### **1. Grundlegende Spieltechnik auf der Fiddle**

#### ***1.1. Die Haltung des Instruments***

Dass ein traditioneller *fiddler* grundsätzlich in der ersten Lage spielt, wirkt sich neben anderen Dingen auch auf die Haltung der Violine aus.

So ist es nicht unbedingt nötig sich durch eine Haltung zwischen Kinn und Schulter den nötigen Bewegungsfreiraum für die linke Hand zu schaffen, vielmehr nutzt man diese um die *fiddle* damit „festzuhalten“.

In den meisten Fällen liegt der Korpus locker auf der Schulter oder dem Oberarm, alternative Auflageflächen sind auf dem kompletten Weg zwischen Schulter und Hüfte zu finden.

Hierdurch ergibt sich für den *fiddler* die Möglichkeit, während des Spielens zu singen, da das Kinn nicht blockiert ist. Von dieser Möglichkeit wird gerade im Bandkontext gerne und häufig Gebrauch gemacht.

Ein Nachteil dieser Haltung ist offensichtlich: durch die unflexible und häufig auch abgeknickte linke Hand, wobei der Hals der Violine in der Handinnenfläche zu liegen kommt, entstehen intonatorische Unzulänglichkeiten. Besonders der notorisch zu „kurze“ kleine Finger, der zwar zumeist durch das Ausweichen auf eine leere Saite kompensiert wird, kommt auf der hohen E-Saite dann aber umso auffälliger zur Geltung. Allerdings ist hierzu anzumerken, dass fortgeschrittene *fiddler*, wie auch diejenigen, die eine zusätzliche klassische Ausbildung genossen haben, diesem Problem Tribut zollen und die Haltung dementsprechend korrigieren.

Bei den „modernerer“ *fiddlern* der jüngeren Generation sind solche Probleme kaum anzutreffen, da sie meist zusätzlich zu den geradezu autodidaktisch anmutenden Unterrichtsmethoden der *fiddleschools* eine reguläre Violinausbildung an einer Musikschule absolviert haben.

Zu den intonatorischen Problemen gesellt sich der Umstand, dass bei einer angewinkelten linken Hand die Möglichkeit Vibrato zu verwenden, sehr eingeschränkt ist. Dies stellt jedoch beim *fiddling* insofern kein ernsthaftes Problem dar, da Vibrato in der traditionellen Musik praktisch keine Rolle spielt und stilistisch zumeist völlig verfehlt wäre.

### ***1.2. Die Bogenhaltung***

Der Bogen wird zumeist leicht zwischen Daumen und Zeigefinger an einer beliebigen Stelle zwischen Frosch und Schwerpunkt gehalten – ein Grund dafür, dass eigentlich nie der ganze Bogen benutzt wird, sondern fast ausschließlich die obere Hälfte.

Diese extrem lockere Bogenhaltung vereinfacht bestimmte Figuren und Spieltechniken erheblich: So sind extrem schnelle Saitenwechsel möglich, die dem ein oder anderen „klassisch“ ausgebildeten Spieler einige Übung abverlangen dürften.

Die korrekte Haltung des Bogens ist unter traditionellen *fiddlern* so etwas wie eine Glaubensfrage, allerdings muss man feststellen, dass nahezu alle *fiddler* der „neuen“ Generation zu einem Kompromiss zwischen der „klassischen“ und „traditionellen“ Haltung tendieren beziehungsweise beide Arten beherrschen und ihre Haltung der jeweiligen Situation anpassen.

## **2. Verzierungen und Stilistik**

Wie bereits im vorherigen Kapitel angesprochen sind es die stilistischen Merkmale, welche die Einzigartigkeit der Irischen Musik unterstreichen. Im Folgenden sollen nun die speziellen Verzierungs- und Variationstechniken des *fiddlings* im Einzelnen anhand von Beispielen erläutert werden.

### ***2.1. The Roll***

Die häufigste Verzierung in der traditionellen irischen Musik ist der *roll*. Diese Ornamentation besteht aus der Hauptnote und einer jeweils tieferen und höheren Nebennote und endet wieder auf der Hauptnote. Wichtig ist, dass ein *roll* weniger eine melodische als eine rhythmische Verzierung darstellt. Tomas O Canainn schreibt hierzu in seinem Buch „Traditional Music in Ireland“<sup>29</sup>: „*The actual pitch of auxiliary Notes is not important as they are of such short duration that one might consider them to be rhythmic rather than melodic devices*“<sup>30</sup>

Aufgrund des rhythmischen Charakters ist auch zu erklären, warum in dem unten stehenden Beispiel als obere Nebennote nicht etwa ein F<sup>#</sup>, sondern das G benutzt wird. Der Grund hierfür ist, dass der dritte Finger über mehr Freiheit verfügt um die extrem schnelle – mit einem kurzen Klopfen auf das Griffbrett vergleichbare – Bewegung auszuführen als der zweite Finger.

Die untere Nebennote wird durch ein sich der Bewegung des Klopfens auf das Griffbrett anschließendes kurzes Anheben des ersten Fingers erreicht. Zumeist führt dieses kurze Anheben des Fingers aufgrund des hohen Tempos der Bewegung nicht dazu, dass die Tonhöhe der leeren Saite tatsächlich hörbar wird, da es sich hier in erster Linie, wie weiter oben bereits beschrieben, um einen rhythmischen Effekt handelt.

Auch wenn die hier in Noten dargestellte Form eines *first-finger roll* im Prinzip hinsichtlich der Notenwerte der klingenden Version entspricht, variiert die Ausführung von *fiddler* zu *fiddler* erheblich.

---

<sup>29</sup> Ó Canainn, T. (1993).

<sup>30</sup> Ebd., S. 93.

Beispiel 13: *Morrison's Jig*<sup>31</sup> ohne Verzierungen



Beispiel 14: *Morrison's Jig*<sup>32</sup> mit eingefügten rolls



CD: Track 5

Normalerweise werden bei einem *roll* fünf Noten auf einen Bogen gespielt, allerdings ist es durchaus möglich, durch einen Bogenwechsel die rhythmische Seite des Ornaments noch stärker herauszuarbeiten. Wie später verdeutlicht wird sind dem allerdings Grenzen gesetzt, da sich gerade im hohen Tempo verständlicherweise Probleme ergeben, wenn sich durch einen spontan gespielten *roll* plötzlich die Strichrichtung ändert.

Beispiel 15: *The Ramblin' Pitchfork*<sup>33</sup>



CD: Track 6

Der hier dargestellte *roll* ist der am häufigsten Gebrauchte.

Mit dem zweiten Finger beginnend und die höhere Hilfsnote wiederum mit dem dritten Finger gespielt. Notenbeispiel 4 zeigt einen *third-finger roll*, der von manchen Musikern auch als *back-roll* bezeichnet wird.

<sup>31</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cooper, P. (1995), S. 58.

<sup>32</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: ebd. S. 58.

<sup>33</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: The small circle tune learnig session elektronisch veröffentlicht: URL: [http://www.slowplayers.org/Music/gif/Rambling\\_pitchfork.gif](http://www.slowplayers.org/Music/gif/Rambling_pitchfork.gif) [Stand 13.03.2002].

*Beispiel 16: third finger roll*<sup>34</sup>



**CD:** Track 7

Diese Variante wird sehr selten benutzt. Als Besonderheit ist hier anzumerken, dass der vierte Finger von manchen *fiddlern* geringfügig tiefer gespielt wird als gewöhnlich – die Tonhöhe in diesem Beispiel liegt zwischen E und E<sup>b</sup>. Andere Musiker benutzen hingegen, ungeachtet der Tonart in diesem Beispiel, als untere Nebennote ein C<sup>#</sup>.

Ein *roll* auf einer leeren Saite wäre nur durch einen Saitenwechsel zu bewerkstelligen. Da dies jedoch in der erforderlichen Geschwindigkeit nicht zu praktizieren ist, haben sich unter der Bezeichnung *open string roll* die folgenden Varianten etabliert.

*Beispiel 17: open string roll*<sup>35</sup>



**CD:** Track 8

Die gebräuchlichere Variante ist hierbei der *roll* mit dem dritten Finger. Wurden in den bisherigen Ausführungen die Abläufe der Greifhand beschrieben, so ist es jedoch die Bogenhand, die für die Betonung eines *rolls* von großer Bedeutung ist.

Wie bereits im vorhergegangenen Abschnitt beschrieben, wird eine *jig* immer mit *lilt* gespielt, so dass jeweils die erste von drei Achteln etwas länger wird als die beiden darauffolgenden.

Die naheliegende Betonung liegt also auf den Zählzeiten 1 und 4, also in jedem Fall *vor* einem gespielten *roll*, der ja in einer *jig* immer auf der Zählzeit 2 beziehungsweise 5 gespielt wird.

Diese Art der Betonung nennt man *on the beat*.

---

<sup>34</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: O'Canainn, T. (1993), S. 92.

<sup>35</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S. 88.

In der Realität verlegen die *fiddler* diesen Akzent jedoch zumeist auf eine der beiden unbetonten Zählzeiten, der *roll* erklingt dann *off the beat*.

Dies geschieht mit Hilfe der Bogeneinteilung, die für den halben Takt in dem die Verzierung gespielt wird von lang-kurz-kurz zu kurz-lang-kurz ( kurz-kurz-lang) wird.

*Beispiel 18: roll mit Betonung des offbeat*<sup>36</sup>



Durch die Betonung eines *offbeat* muss der Eigentliche *roll* noch schneller ausgeführt werden, da ja die zweite und dritte von drei Achteln durch den *lilt* kürzer sind als die erste Note, was die rhythmische Komponente der Verzierung weiter verstärkt.

Eminent wichtig ist die Tatsache, dass die Ausführung eines *roll* im Hinblick auf Tempo, perkussive Qualität und rhythmische Positionierung allein dem persönlichen Geschmack, in anderen Worten dem persönlichen *Stil*, eines *fiddlers* unterliegt.

Eine weitere Form des *roll* ist der *short roll* eine Figur, die sich prinzipiell nicht von seinem „normalen“ Pendant unterscheidet. Bisher wurde der *roll* über die Dauer einer punktierten Viertelnote gespielt Es gibt jedoch auch Situationen, in denen hierfür lediglich eine Viertelnote zur Verfügung steht. Dies ist dann der Fall, wenn die aufeinander folgenden Noten verschiedene Tonhöhen haben.

*Beispiel 19: short roll in der jig The Wheels of the World*<sup>37</sup>



In diesem Beispiel folgt auf die Viertelnote C die Achtelnote A.

<sup>36</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cooper, P. (1995), S. 57, S. 71

<sup>37</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.57, S. 71

Die Konsequenz für den *roll* ist, dass er sofort nach Erreichen der Note C beginnt. Notiert sähe das dann wie folgt aus:

*Beispiel 20: short roll in The Wheels of the World*<sup>38</sup>



**CD:** Track 9

Dieses Beispiel bezieht sich auf eine *jig*, weitaus häufiger sind *short rolls* jedoch in *reels* zu finden. Der Unterschied zwischen den beiden Verzierungen *roll* und *short roll* ist hier jedoch nicht an der Dauer der Note auf der ein *roll* erklingt orientiert, sondern an der rhythmischen Positionierung der zu verzierenden Note.

Folgt auf eine punktierte Viertelnote eine Achtelnote, so spricht man von einem *roll*, die rhythmische Position entspricht der in einer *jig*:

*Beispiel 21: roll in reels; Drowsy Maggie*<sup>39</sup>



**CD:** Track 10

Ein *short roll* liegt dann vor, wenn die zu verzierende Note auf einer unbetonten Zählzeit liegt, was dann der Fall ist, wenn sich die Achtelnote vor der punktierten Viertelnote befindet.

*Beispiel 22: short roll in reels; Cooley's Reel*<sup>40</sup>



**CD:** Track 11

<sup>38</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.57, S. 71

<sup>39</sup> Cooper, Peter (1995), S.74.

<sup>40</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.74.



eigenen *roll* mit einem Akzent auf der leicht verspäteten Zählzeit „3 und“ (plus ein wenig *lilt* !) spielt.

Diese theoretisch nur schwer erfassbare rhythmische Nuance wird in der Realität eigentlich kaum als besonders auffällig wahrgenommen. Der Verfasser hält diesen Sachverhalt für durchaus damit vergleichbar, dass in der klassischen Literatur beispielsweise die Option besteht, abhängig von den Erfordernissen der Stilistik, einen Vorschlag auf, oder vor die Hauptnote zu spielen.

## **2.2. Vorschlagsnoten**

Der Vorschlag in der irischen Folklore unterscheidet sich eigentlich nicht von der in der klassischen Literatur gebrauchten Form. Wie bei allen hier vorgestellten Verzierungen lassen sich auch bei der Ausführung der Vorschlagsnote keine allgemeingültigen Schlüsse ziehen, es ist jedoch generell festzustellen, dass ein Vorschlag in der irischen Musik äußerst kurz und vor den Schlag der Hauptnote gespielt wird. Vorschläge werden quasi ausnahmslos mit dem dritten Finger gespielt.

Da die Vorschläge nicht notiert sind und nach Belieben eingefügt werden, dienen sie, obwohl ihnen eine gewisse melodische Qualität natürlich nicht abzusprechen ist, doch eher dazu, gewisse Töne rhythmisch zu betonen und ihnen eine , um ein Bild zu gebrauchen, mit einem Zungenschnalzen vergleichbare Klangqualität zu verleihen (Anm. des Autors: Ein Begriff der in diesem Zusammenhang genannt wird, ist der englische Ausdruck „*snappy*“<sup>44</sup>, was soviel bedeutet wie zackig, schnappend oder eben schnalzend.).

Ein Vorschlag liegt dann vor, wenn die zwei Töne zwischen denen er erklingt *nicht* die gleiche Tonhöhe haben. Dieser Sachverhalt unterscheidet ihn neben anderen Dingen von einem *cut*, welcher im nächsten Abschnitt behandelt wird.

---

<sup>44</sup> Cooper, Peter, (1995), S.34.

### 2.3. Cutting

Die klangliche Aufgabe eines *cut* ist, zwei Töne gleicher Tonhöhe zu separieren, ohne dabei die Strichrichtung zu wechseln.

Ein *cut* lässt sich als eine Kombination aus Pizzicato mit der linken Hand und einem Vorschlag beschreiben. Dabei wird die Saite mit dem dritten Finger der linken Hand leicht angezupft, was zu einer Akzentuierung der darauf folgenden Note führt. Dieser Akzent lässt sich noch verstärken, wenn man gleichzeitig mehr Gewicht in den Bogen legt und die Strichgeschwindigkeit erhöht.

Ein besonders bekanntes Beispiel für einen *cut* befindet sich im zweiten Takt des *reels* „*Drowsy Maggie*“.

*Beispiel 24: cut in Drowsy Maggie*<sup>45</sup>



**CD:** Track 12

Hier wird der *cut* benutzt, um die übergebundenen Noten zu trennen und dem neuen Takt einen Akzent zu verleihen.

Darüber hinaus wird durch den Bogenwechsel auf dem zweiten Schlag des zweiten Taktes der *off-beat* stärker betont, eine Tatsache, die für diese Art der Tanzmusik als nicht geringer als essentiell zu bezeichnen ist.

Ein *cut* wird auch zur Betonung einzelner Töne in Zusammenhang mit einem Bogenwechsel benutzt.

*Beispiel 25: cuts in The Wheels of the World*<sup>46</sup>



**CD:** Track 13

<sup>45</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S.86.

<sup>46</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cooper, P. (1995), S. 57.

Hier dienen die kurzen *cuts* der Akzentuierung der wiederholten Note D. Generell wird ein *cut*, wie auch ein Vorschlag mit dem dritten Finger erzeugt, ausnahmsweise mit dem vierten Finger, wenn die Note, vor die ein *cut* erklingen soll, bereits mit dem dritten Finger gespielt wird.

Eine weitere Form des *cut* ist der sogenannte *double cut*.

Er besteht aus zwei Tönen, sofern bei ihrem eher geräuschhaften Charakter davon überhaupt die Rede sein kann, und zwar wird dem einfachen *cut* die darauffolgende Hauptnote zusätzlich vorangestellt.

Zur Verdeutlichung soll auch hier ein Notenbeispiel herangezogen werden:

*Beispiel 26: double cut in der hornpipe The Boys of Bluehill<sup>47</sup>*



**CD:** Track 14

Der Grund für einen *double cut* wird hier klar ersichtlich: Da bei einem *cut* die Saite mit dem Finger angerissen wird, wäre es impraktikabel die leere Saite mit dem dritten Finger anzupfen und dann schnell den ersten Finger aufzusetzen. Gemessen an der perkussiven Qualität eines *cut* ist es hier sinnvoller, den ersten Finger direkt auf die Saite zu legen, diese mit dem dritten Finger kurz anzureißen und mit der Hauptnote fortzufahren. Einen zweiten Grund für die Notwendigkeit einen *double cut* einzufügen zeigt das nächste Beispiel:

*Beispiel 27: double cut in The Silver Spear<sup>48</sup>*



**CD:** Track 15

<sup>47</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S.86.

<sup>48</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cooper, P. (1995), S. 72.

Da in diesem Fall die Note direkt vor dem *cut* bereits mit dem dritten Finger gespielt wird, wäre ein direkter *cut* wenig effektiv. Aus diesem Grund wird auch hier die Hauptnote mit einbezogen und es entsteht ein *double cut*.

Im Endeffekt bleibt es selbstverständlich jedem Spieler selbst überlassen, ob er einen einfachen oder doppelten *cut* einfügt.

Entscheidend ist, zu erkennen, dass es sich hier nicht um „Zufallsprodukte“ handelt, sondern dass die Entscheidung für einen *double cut*, selbst wenn viele *fiddler* daran kaum einen Gedanken verschwenden, einen spieltechnischen Hintergrund hat und nicht aus reiner Willkür geschieht.

#### 2.4. Triolen

*Tunes*, die in einem 2-er Metrum stehen wie *reels* und *hornpipes*, werden häufig mit Triolen verziert.

Es gibt zwei Varianten der Verzierung durch Triolen. Die erste Variante entspricht dem Ersetzen einer Viertelnote durch eine Achteltriolen, die aus der Hauptnote und einer höheren oder tieferen Hilfsnote besteht, worauf wieder die Hauptnote gespielt wird wie in der folgenden Abbildung.

Beispiel 28: *Drowsy Maggie*<sup>49</sup> ohne Triole



Beispiel 29: *Drowsy Maggie*<sup>50</sup> mit eingefügter Triole



Die andere Variante verbindet zwei Noten, die im Terzabstand zueinander stehen mit einer Hilfsnote, wobei zwei Achtelnoten zu einer Achteltriolen ergänzt werden.

---

<sup>49</sup> McNevin, P. (1998), S.95.

Beispiel 30: Doctor Gilbert<sup>51</sup>



Beispiel 31: Doctor Gilbert<sup>52</sup> mit eingefügter Achteltriole



Daneben ist es auch üblich, eine Triole zu spielen und darin eine Note zu ergänzen, die zum darauf folgenden Ton hinführt, so wie in dem folgenden Beispiel.

Beispiel 32: The red haired Lass<sup>53</sup>



Beispiel 33: The red haired Lass<sup>54</sup> mit eingefügter Triole



Die Triolen können sowohl auf einen Bogen als auch getrennt gespielt werden.

Der Begriff „Triole“ ist hier insgesamt als eine Art „Näherungswert“ zu betrachten. Die Ausführung variiert von Musiker zu Musiker sowie von Situation zu Situation drastisch. Die verschiedenen Versionen reichen von einer tatsächlichen Triole, die gerade bei Spielern, deren *lilt* eher „gerade“ (mit nur wenig Swing) ist, sehr deutlich als solche wahrgenommen wird, bis hin zu einer Variante, bei der die ersten beiden

---

<sup>50</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.95.

<sup>51</sup> Cranitch, M. (1996), S.118.

<sup>52</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.118.

<sup>53</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S.112.

<sup>54</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S.112.

Triolenachtel rigoros verkürzt werden und die Betonung auf die dritte Triolenachtel verlegt wird, so dass das Ergebnis eher wie eine Art doppelter Vorschlag vor der letzten Achtel empfunden wird.

Ob eine Triole Bestandteil des Tunes ist oder von dem Ausführenden Musiker als Variation desselben eingefügt wurde, lässt sich in den meisten Fällen nicht mit Sicherheit klären. Bei mehreren Durchgängen in einem Set wird man ohnehin verschiedene Varianten des *tunes* zu hören bekommen. In jedem Fall ist das Variieren mit Hilfe von Triolen ein häufig gebrauchtes Stilmittel, so dass dieses Verfahren als Verzierung anzusehen ist, auch wenn bestimmte Triolenbewegungen als fester Bestandteil eines Musikstückes begriffen werden.

Abschließend soll hier noch auf einen Sachverhalt hingewiesen werden, der die Unwägbarkeiten der irischen Musikterminologie verdeutlicht.

Spielt ein *fiddler* beispielsweise eine Triole und verziert diese zusätzlich mit einem vorangestellten *cut*, so wird dies von manchen Musikern als *short roll* bezeichnet, obschon das Ergebnis aus nur vier Tönen besteht und auch eher melodische als rhythmische Charakteristik aufweist.

### **2.5. Trebling**

Der *fiddler* Matt Cranitch beschreibt diese Verzierung so:

„*Three notes of the same pitch are played in a triplet Pattern. They are bowed separately with short bow-strokes, wich are achieved mainly by wrist-action*“<sup>55</sup> Theoretisch betrachtet ist ein *treble* also nicht mehr als eine aus drei gleichen Tönen bestehende Triole, eine musikalische Ebene also, die von jedem halbwegs versierten Violinist zu bewerkstelligen sein müsste. In einem langsamen Tempo ist diese Anleitung auch sicherlich nicht falsch, jedoch nur die halbe Wahrheit. Tatsächlich ist es nämlich das *trebling*, welches einem nicht-traditionellen Violinisten große Schwierigkeiten bereitet.

Der *piper* Tomas O Cannain beschreibt einen *treble* auch so:

(..) *a quick flick to the bow with slight wrist action, and the restoring action of the hand completes the treble. It's all done so quickly and with so little bow movement that it is*

---

<sup>55</sup> Ebd. S.78.

*barely perceptible in performance: one merely hears the marked rhythmic lift that it gives to the music.*“<sup>56</sup>

Von den „klassischen“ Bogentechniken kommt dem *trebling*, was den Klang betrifft, *ricochet* noch am nächsten.

Hält man den Bogen in der „traditionellen“ Haltung, also an der Bogenstange, ca. 10 cm in Richtung der Bogenmitte vom Frosch entfernt, ist das *trebling* relativ leicht durchführbar. Da die Hand nicht sehr viel Gewicht auf den Bogen übertragen kann und die Bogenhaftung vor allem durch den hohen Kolophonium Einsatz gewährleistet wird, muss man lediglich einen Impuls auf einen Abstrich geben und darauf den Oberarm kurz anspannen. Durch das abrupte Stoppen federt der Bogen kurz nach und vollführt im Anschluß an den Impuls einen sehr kurzen Aufstrich. In diesem Moment lockert man den Oberarm wieder und der „treble“ wird durch einen kurzen Abstrich vervollständigt.

Dieser Bewegungsablauf lässt sich genauso mit einem Aufstrich beginnend durchführen.

Etwas schwieriger wird der Sachverhalt, wenn man von einer „modernen“ Bogenhaltung ausgeht.

Der Grund dafür ist der, dass die Übertragung des Gewichtes des Arms hier wesentlich günstiger vonstatten geht und aus diesem Grund bei einem plötzlichen Abstoppen des Bogens durch Anspannung des Oberarms der Bogen nicht nur in der horizontalen, sondern auch in der vertikalen Richtung nachfedert.

Das hieraus resultierende Klangereignis entspricht dann allerdings eher einem kurzen *spiccato* als einem *treble*.

Es bieten sich hier eine Möglichkeit an dieses Manko zu beheben und einen echten *treble* mit der „modernen“ Bogenhaltung zu emulieren.

Um zu verhindern, dass der Bogen auf der Saite „hüpft“, kann man entweder bereits vor dem *treble* das Gewicht aus dem Bogen nehmen oder die vertikale Bewegung durch mehr Gewicht, in diesem Falle eher sogar ein wenig Druck auf die Bogenstange, unterbinden.

---

<sup>56</sup> Ó Canainn, T. (1993), S.94.

In einer eher leisen Passage ist es sinnvoll, kurz vor dem *treble* die Hand in Richtung der Bogenstange zu kippen ohne allerdings den Bogen zu kanten. Die Bogenhaare sollten flach auf der Saite liegen.

In dieser Position ist es wie oben beschrieben möglich die Bogenhand kurz zu „schütteln“, also den Impuls durch anspannen des Oberarms zu stoppen und wieder zu lockern, und dadurch einen wirklich authentisch klingenden *treble* zu spielen.

*Beispiel 34: Drowsy Maggie*<sup>57</sup> mit eingefügtem *treble*



**CD:** Track 16

Äußerst selten kann man bei einem *fiddler* bei sehr langsamen Stücken einen *double treble* hören, der sich von einem einfachen *treble* dadurch unterscheidet, dass er aus fünf Noten besteht, die in einer Quintole zusammengefasst werden. Diese Verzierung findet sehr selten Verwendung, da sie zum einen ziemlich schwer zu spielen ist und darüber hinaus eine gewisse Vorbereitung braucht, damit der Spieler an einer geeigneten Bogenstelle ist, um die Verzierung durchzuführen.

Es ist wichtig in Erinnerung zu behalten, dass die Verzierungen in der Regel spontan eingestreut werden und eine Vorbereitung schwierig ist, da in einer Session häufig ein Mitmusiker das zu spielende *tune* vorspielt und seine Version selbstverständlich erheblich von der dem Spieler bekannten abweichen kann.

## **2.6. Droning**

Sowohl rhythmische als auch harmonische Effekte sind durch das *droning* zu erzielen. Darunter versteht man prinzipiell Doppelgriffe, die durch eine unter oder über der Hauptnote mitgespielte leere Saite erzeugt werden.

---

<sup>57</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cooper, Peter (1995), S.74.

Irische Tunes haben in der Regel keine verbindlichen Schlüsse. Eine einfache Möglichkeit, ein schlüssiges Ende zu spielen, ist den Schlussston zu oktavierem oder mit einem Quart- oder Quintklang zu kombinieren.

Da die benutzten Grundtöne der vier verwendeten Tonalitäten<sup>58</sup> mit den leeren Saiten der Violine korrespondieren und die jeweiligen Schlussstöne entweder auf der ersten oder selten auf der fünften Stufe einer jeden Tonalität liegen, bietet sich sehr häufig das Spielen einer leeren Saite an. Diese können unter einem mit dem dritten Finger gespielten Ton als Oktave, oder aber über einem mit dem ersten Finger gespielten als Quarte gespielt werden.

Ist der Schlussston eine leere Saite, so bleiben die zwei Möglichkeiten: Entweder eine Unterquarte mit dem ersten Finger auf der nächsttieferen Saite oder die Oktave über dem Schlussston zu spielen.

*Beispiel 35: The Rose in the Heather<sup>59</sup> Schlussston als Oktave*



*Beispiel 36: The Rambling Pitchfork<sup>60</sup> Schlussston als Quarte*



Auf diese Art und Weise lassen sich selbstverständlich auch einzelne Töne innerhalb eines *tunes* hervorheben und betonen.

Anders als beispielsweise ein Bluegrass- *fiddler* wird ein traditioneller irischer Musiker allerdings sehr selten einen „echten“ Doppelgriff mit zwei verschiedenen Fingern auf zwei verschiedenen Saiten spielen.

Ein spezieller Effekt ist die Betonung der leeren E-Saite. Dabei wird dieser Ton mit dem vierten Finger auf der A-Saite gedoppelt.

---

<sup>58</sup> Vgl. hierzu Kapitel I.2.1.

<sup>59</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: McNevin, P. (1998), S.102.

<sup>60</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Krassen, M.(1976), S.43 .

Das Besondere daran ist, dass das „E“ auf der A-Saite etwas tiefer als normal gespielt wird. Die so entstehende Dissonanz verleiht dem Ton eine sehr kräftige, leicht schwebende Färbung, die als sehr charakteristisch wahrgenommen wird.

*Beispiel 37: The cliffs of Moher<sup>61</sup> 2. Teil („turn“) mit durch einen unisono Doppelgriff verzierte Note „E“*



**CD:** Track 17

Neben der Betonung einzelner Töne werden *drones* auch als Begleitung der Melodie benutzt.

Dabei werden leere Saiten, die über oder unter der gespielten Saite liegen, gemäß der Bogenbewegung der Melodie mit angestrichen. Auch hier machen sich die Tonalitäten, in denen die Musikstücke stehen, durch den Umstand bemerkbar, dass in vielen Fällen die leeren Saiten Bestandteil der Skala sind und zumeist darüber hinaus auf für die Harmonisierung entscheidenden Stufen wie der ersten, fünften oder zweiten Stufe stehen.

*Beispiel 38: The Cliffs of Moher<sup>62</sup> ohne droning*



<sup>61</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: McNevin, P. (1998), S.50.

<sup>62</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.50.

In diesem ersten Teil des *tunes* ist es möglich, tiefere als auch höhere Saiten als kontinuierliche *drones* zu benutzen. Dabei kommt es zu Stimmkreuzungen durch die jedoch die Melodie nicht verdeckt wird.

Beispiel 39: *The Cliffs of Moher*<sup>63</sup> mit *droning*



CD: Track 18

Die als *drone* eingesetzten Saiten werden einfach mit den für die Melodie vorgesehenen Bogenwechseln mitgespielt.

## 2.7. *Sliding*

Ein weiteres Hilfsmittel um länger Töne innerhalb eines *tunes* zu verzieren ist das „angleiten“ der betreffenden Note von dem darunter liegenden Halbton.

Zwar gibt es keine Regel, welche Töne mit einem *slide* versehen werden dürfen und welche nicht, jedoch gibt es bestimmte Töne, die aus verschiedenen Gründen besonders für diese Verzierung geeignet sind:

Zunächst eignen sich Töne, die auf der siebten Stufe eines Dominantseptakkordes stehen. Neben dieser Note stellt in einer harmonischen Blues Skala die alterierte dritte Stufe eine der beiden *blue notes* dar, die im Blues ebenfalls oft mit einem *slide* versehen werden. Dieses Phänomen ist demnach nicht exklusiv in der irischen Musik zu finden.

Des weiteren erfordern instrumentenspezifische Besonderheiten einen *slide* auf bestimmten Tönen.

---

<sup>63</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.50.

Spielt ein *fiddler* zusammen mit einem *uilleann pipes* Spieler ein *tune*, wird er die Note „F“, so sie denn in der Musik vorkommt, mit einem *slide* verzieren, da ein regulärer *chanter* eine ionische „D“-Skala vorsieht, der Ton „F“ somit gar nicht vorkommt und von dem *piper* nur durch einen *slide* vom Ton „E“ aus erreichbar ist.

Darüber hinaus ist es mittlerweile weit verbreitet Töne abwärts zu *sliden*, ein Umstand, den der *piper* Tomás Ó Canainn mit recht harschen Worten geißelt.

„Downward sliding is used by a small number of younger fiddlers. It is a regrettable innovation as it is not a natural development from the tradition itself but has its roots in an alien system.“<sup>64</sup>

Nichtsdestotrotz ist ein abwärtsgerichteter *slide* alles andere als selten anzutreffen, so dass diese Möglichkeit allen Einwänden zum Trotz nicht unterschlagen werden darf.

## 2.8. *Vibrato*

Ein traditioneller *fiddler* benutzt kein *Vibrato*<sup>65</sup>. Es gibt hierbei jedoch eine Ausnahme, die man im weitesten Sinne als *Vibrato* bezeichnen könnte, auch wenn diese Technik eher dem Abschnitt „Triolen“ zuzuordnen ist.

Diese Ausnahme klingt wie eine eingefügte Triole, mit dem Unterschied, dass sie mit nur einem Finger gespielt wird, der im Triolenrhythmus langsam auf der Saite hin- und her gekippt wird. Diese Bewegung wird ausschließlich aus dem Handgelenk ausgeführt, die Veränderung der Tonhöhe ist dabei minimal, da sich lediglich der Auflagepunkt des Fingers auf der Saite verändert.

Diese Verzierung wird hauptsächlich in langsameren *tunes* eingesetzt und ist nicht allzu häufig anzutreffen. Viele *fiddler* machen hiervon überhaupt keinen Gebrauch, diejenigen, die daran Gefallen gefunden haben, dafür umso öfter.

---

<sup>64</sup> Vgl. Ó Canainn, T. (1993), S. 101..

<sup>64</sup> Vergleiche hierzu auch Kapitel II.1.1..

### **3. Bogentechnik**

Beobachtet man verschiedene irische *fiddler* während sie ein *tune* spielen im Hinblick auf die Bogenführung, so wird man zunächst einmal feststellen, dass der Bewegungsablauf sehr rund ist. Der Bogenbereich, der für die meisten Tunes benutzt wird, liegt zwischen Schwerpunkt und Spitze und der Fluß des Bogens scheint nie unterbrochen zu werden.

Dies liegt einerseits daran, dass innerhalb eines Abschnitts die Dynamik nicht verändert wird, andererseits daran, dass sich bestimmte Patterns etabliert haben, die diesen ununterbrochenen Fluß des Bogens gewährleisten.

Diese Patterns sind, obschon sie nicht sonderlich kompliziert sind, relativ ungewohnt. Hat man sich jedoch einmal daran gewöhnt, fühlen sie sich sehr natürlich und angenehm an und können das Repertoire eines jeden Violinisten beträchtlich erweitern.

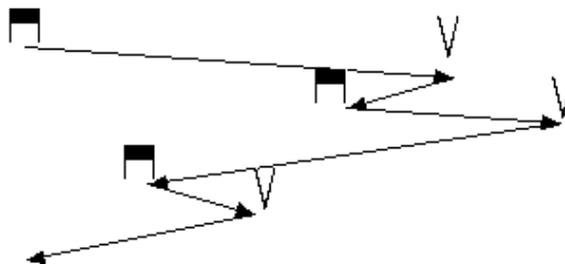
#### ***3.1. Jig bowing***

Das Basispattern für *jigs* besteht genau genommen aus einem herkömmlichen Bogenpattern im 6/8 Takt.

Durch den *lilt* jedoch wird aus einem gleichmäßigen Pattern, bei dem für alle Töne die gleiche Bogenlänge benutzt wird, ein Pattern mit zweimal drei verschiedenen Bogenlängen.

Graphisch dargestellt ergibt sich folgender Ablauf:

*Beispiel 40: jig bowing*<sup>66</sup>



Beispielsweise für das Notenbild anhand der jig „Father O’Flynn“:

Beispiel 41: Father O’Flynn<sup>67</sup>



Die Beherrschung dieses Pattern legt den Grundstein für eine authentisch „swingende“ jig. Alle nun folgenden Patterns sind lediglich Variationen oder Erweiterungen dieser Grundform.

Um das Pattern auch dann durchzuhalten, wenn in der betreffenden jig an einer Stelle anstelle von zwei Achtelnoten eine Viertelnote steht, wird die darauf folgende Achtelnote an die erste Note des folgenden Taktes angebunden wie beim Übergang in den zweiten Teil der jig „Father O’Flynn“:

Beispiel 42: Father O’Flynn<sup>68</sup>



Eine Erweiterung stellt ein Pattern dar, in dem Überbindungen über den Taktstrich hinweg eingefügt werden. So dreht sich die Strichrichtung der betonten Zählzeiten in jedem zweiten Takt um.

Beispiel 43: Father O’Flynn<sup>69</sup>



<sup>66</sup> Vgl. auch Cooper.P. (1995), S.83.

<sup>67</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Duncan, Craig (1990) : *Mel Bay’s Complete Fiddling Book*, Pacific, U.S.A.: Mel Bay Publications Inc., 1990, S.53.

<sup>68</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.53.

<sup>69</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.53.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, die Bindungen nicht über den Taktstrich hinweg, sondern innerhalb eines Taktes anzubringen wie in dem folgenden Beispiel.

*Beispiel 44: Father O'Flynn*<sup>70</sup>



Die verschiedenen Patterns werden innerhalb einer *jig* häufig gemischt, so bietet sich meist an, die letzten zwei Takte eines Teils mit dem zuerst vorgestellten Pattern zu spielen, da dies eine stärkere Schlußwirkung erzeugt als die übergebundenen Varianten.

---

<sup>70</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.53.



Diese Aufteilung in drei Gruppen kann auch variiert werden, wie das im *reel* „Drowsy Maggie“ der Fall ist, wo die Gruppierung „3-3-2“ sich im zweiten Takt auf „3-2-3“ verschiebt.

*Beispiel 46: Drowsy Maggie*<sup>72</sup>



In den bisherigen Beispielen waren die Gruppen aus drei Achteln jeweils gebunden und diejenigen die aus zwei Achteln bestanden getrennt zu spielen. Dies lag vor allem daran, dass die Gruppen aus drei Achteln zumeist aus einer Achtel- und einer Viertelnote bestanden.

Befinden sich in einem Takt ausschließlich Achtelnoten, wird sehr häufig eine Kombination von drei separierten, drei gebundenen und wiederum zwei separierten Achteln verwendet.

*Beispiel 47: Doctor Gilbert*<sup>73</sup>



Um den *offbeat* noch weiter zu betonen, was zum Beispiel bei Läufen, die in den letzten zwei Takten eines Parts zu einer Schlussnote hinleiten sollen sehr effektiv sein kann, existiert ein Schema, welches aus drei gebundenen Achtelnoten im Aufstrich und einer betonten Achtelnote im Abstrich besteht. Für den Abstrich verwendet der *fiddler* die gleiche Bogenlänge wie für die drei vorangegangenen Achtelnoten, wobei durch die höhere Bogengeschwindigkeit eine starke Akzentuierung erfolgt.

Die Bindungen beginnen dabei nicht am Anfang eines Taktes, sondern werden über den Taktstrich hinweg geführt, beginnend auf der „4 und“ des vorherigen Taktes.

<sup>72</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Cranitch, M. (1996), S.86.

<sup>73</sup> Eigene Erstellung in Anlehnung an: Ebd., S.118.

Beispiel 48: Cooley's Reel<sup>74</sup>



In *reels* und *hornpipes* gibt es sehr häufig Passagen, die im Achtelrhythmus zwischen zwei Saiten hin- und herwechseln.

Für diese Stellen wird in der Regel ein Pattern benutzt, welches als „*figure of eight*“ bezeichnet wird, was daher rührt, dass das Handgelenk sich in der Form einer horizontalen 8, oder des „Unendlich“-Zeichens bewegt.

Beispiel 49: Figure of Eight



Dieses Pattern ermöglicht es eine solche Tonfolge mit sich nahezu von alleine einstellendem Swing zu spielen.

Zu berücksichtigen ist jetzt noch, dass auf die Zählzeit „1“ des ersten Volltaktes normalerweise ein Abstrich gespielt wird.

Die Ausnahme hierzu bildet der Fall, dass das *tune* keinen Auftakt hat und im letzten Takt eines oder beider Parts als Schlußnote eine auf zwei Achtelnoten folgende Viertelnote zu spielen ist.

Da diese Schlußnote mit einem Abstrich gespielt werden sollte und die vorhergehenden Achtel ,um die Schlußwirkung zu verstärken, getrennt werden sollten, muß das *tune* mit einem Aufstrich beginnen.

Beispiel 50: The Peeler's Jacket<sup>75</sup>



<sup>74</sup> Cooper, Peter (1995), S.74.



*slightly on the bow with the first finger, and at the same time, moving it a little faster*<sup>77</sup>

Auch Viertelnoten erhalten auf diese Weise einen Akzent auf die zweite Hälfte.

Als Variationsmöglichkeit hierzu wird bisweilen der Akzent häufig auf einem Schlußtakt vertauscht, so dass für die Länge eines Taktes die Hauptzählzeiten betont werden.

---

<sup>77</sup> Cranitch, M.(1996), S.66.

#### **4. Improvisation und Variation**

Nachdem die verschiedenen Verzierungen, sowie die zahlreichen technischen Aspekte des Spiels auf der *fiddle* dargestellt wurden, sollen nun diese Erkenntnisse an einem praktischen Beispiel angewandt werden. Nun ist es leider unmöglich eine Anleitung zu erstellen, die aufschlüsselt, welche Verzierungs- und Variationsmöglichkeiten in verschiedenen Spielsituationen angewandt werden sollen.

Eine Anekdote besagt, dass der Polizeichef Frances O'Neill während einer seiner zahlreichen Treffen mit Musikern das Zusammentreffen des *fiddlers* John McFadden und Patsy Touhey beobachtete. Touhey versuchte, McFadden ein *tune* beizubringen und spielte es immer wieder vor und Mc Fadden spielte es daraufhin nach und wurde von Touhey auf „Fehler“ hingewiesen. Das ging dann eine Weile so hin und her bis Frances O'Neill feststellte, dass Touhey bei jedem neuen Vorspielen völlig unabsichtlich eine geringfügig andere Version des *tunes* spielte, so dass sein Widerpart überhaupt keine Chance hatte, eine „korrekte“ Variante des *tunes* nachzuspielen und schließlich resignierte.

Auf welche Art und Weise ein *tune* variiert wird und wie sich eine ausnotierte Fassung von der gespielten nicht nur in Bezug auf Verzierungen, sondern auch auf die gespielten Melodielinien unterscheiden kann, lässt sich nur annäherungsweise anhand von Notenbeispielen demonstrieren.

Ein sehr anschauliches Beispiel liefert der *fiddler* Matt Cranitch, der zu seinem Buch „The Art of Traditional Fiddle Playing“ eine Begleitkassette erstellt hat, auf der er einige der dort vorgestellten *tunes* vorspielt.

Das folgende Notenbeispiel entspricht dem in diesem Buch abgedruckten Beispiel, während das zweite Beispiel einer Transkription seiner Interpretation des *reels* „Doctor Gilbert“ entspricht.

Beispiel 52: Doctor Gilbert<sup>78</sup>



Beispiel 53: Doctor Gilbert: Transkription einer Performance von Matt Cranitch auf der Begleikkassette des „Irish Fiddle Book“



CD: Track 19

Peter Cooper fügt seiner ausnotierten Fassung dieses *reels* gleich eine Alternativversion der Takte 4 – 7 des B -Teils bei, die sich nicht durch eine andere Platzierung der Verzierungen, sondern durch die Variation des tonalen Materials auszeichnet.

Ein *fiddler* kennt meistens sehr viele Versionen eines *tunes*, so dass er möglicherweise mehrere verschiedene bekannte Teile neu kombiniert.

<sup>78</sup> Cranitch, M. (1996), S.118.

Gerade im Zusammenspiel mit mehreren Instrumenten kommt es häufig zu Veränderungen der Melodielinie, da auch beispielsweise ein begleitender Gitarrist die Harmonienfolge so variiert, dass die Ursprüngliche Melodielinie über die neuen Akkorde nicht mehr passt.

*Beispiel 54: Doctor Gilbert<sup>79</sup> : Version von Peter Cooper*



*Alternativversion für die Takte 4 – 7 des B-Teils des Tunes:*



**CD: Track 20**

Es ist auffällig, dass Bücher die sich mit dem Spiel der *fiddle* beschäftigen, zumeist nur eine Version eines *tunes* abdrucken und keine generellen Hinweise geben, welche Verzierung wo im Stück anzuwenden ist.

Stattdessen wird der Leser angehalten, sich Aufnahmen von verschiedenen *fiddlern* anzuhören und selbst zu experimentieren, inwiefern eine Verzierung an einer bestimmten Stelle dem musikalischen Ausdruck förderlich sein kann.

<sup>79</sup> Cooper, P. (1995), S. 138.

Schlussendlich sind es auch gerade solche Entscheidungen, welche für die Entwicklung eines eigenen, unverwechselbaren Styles getroffen werden müssen.

### III. Fiddling in der Violinpädagogik

Die Popularität irischer Folklore in Deutschland steht in einem bemerkenswerten Missverhältnis zur Anzahl der deutschsprachigen Ressourcen für interessierte Musiker.

Während in Amerika zu diesem Thema mittlerweile ganze Studiengänge angeboten werden, oder aber diesbezügliche Wahlfächer Bestandteil des Curriculums der Musikhochschulen sind, ist es um die Informationsquellen hierzulande schlecht bestellt.

Offensichtlich ist es so, dass in diesem Fall zwar ein begeisterungsfähiges Publikum existiert, die Akzeptanz bei den Musikern dieses zu bedienen jedoch kaum vorhanden ist, eine fürwahr seltene Situation im heutigen Kulturbetrieb.

Die Bedenken, die seitens einiger Instrumentallehrer gegenüber eines Thematisierens von Techniken des *fiddling* im Violinunterricht gehegt werden, sind zu einem gewissen Grad nicht ganz unberechtigt: Eine solide technische Grundlage sollte gelegt worden sein bevor gerade Anfänger sich mit Techniken befassen, welche den Aspekt „Intonation“ derart vernachlässigen wie es beispielsweise bei *slides*, *rolls* oder der beschriebenen Form des Vibrato der Fall ist.

Nicht zu unterschätzen ist jedoch der Beitrag, den beispielsweise die Beschäftigung mit der Rhythmik von Musikstücken aus dem Bereich der Folklore zur musikalischen Entwicklung beitragen kann.

So ist die Beschäftigung mit der Betonung normalerweise unbetonter Zählzeiten für jeden Instrumentalisten in Hinsicht auf die Entwicklung einer rhythmischen Flexibilität von großem Wert.

Dieses Phänomen lässt sich an irischer Folklore leicht nachvollziehen, ohne dass der Begriff „Jazz“, mit dem die Betonung des *offbeat* schnell verbunden wird, ins Spiel kommt. Angesichts des unverhohlenen Unwohlseins, welches viele Geiger bei der Erwähnung eben genannter Musikrichtung befällt, sicherlich ein enormer Vorteil.

Angesichts dessen, dass in vielen traditionellen Musikrichtungen auch außerhalb der irischen *folkmusic* die Violine eine tragende Rolle übernimmt, wie dies zum Beispiel in der skandinavischen, ungarischen,

indischen, jüdischen oder amerikanischen Musik der Fall ist, ist es relativ unverständlich, dass diese Gebiete im Instrumentalunterricht so gut wie keine Rolle spielen.

Traditionelle Musik im allgemeinen zeichnet sich oftmals gerade durch Reichtum an rhythmischen Mustern aus, welche von „klassisch“ ausgebildeten Musikern normalerweise als sehr komplex und schwierig empfunden werden. Da diese ungeraden Rhythmen im traditionellen Kontext oft in Tanzmusiken verwendet werden, die schon von ihrer Natur aus die Motorik ansprechen, kann so über die Bewegung vieles erfahrbar gemacht werden, was bei einer theoretischen Betrachtung sehr kompliziert anmuten würde.

Durch den einfachen formalen und harmonischen Aufbau bieten irische *tunes* auch einen hervorragenden Einstieg in Improvisation und die Erfassung harmonischer Zusammenhänge in der Musik.

Herauszufinden, welche leere Saite an welcher Stelle in einem Stück als *drone* verwendet werden kann, ist eine Aufgabe, anhand derer harmonische Strukturen erarbeitet werden könnten. Das Spielen dieser experimentell oder analytisch herausgefundenen *drones* ist ein hervorragendes Mittel für einen Schüler, um an seiner Intonation zu arbeiten.

Dass auch Bogenpattern ihren Teil zur technischen Entwicklung beitragen können, ist nicht erst seit Erscheinen der „contemporary violin technique“<sup>80</sup> von Ivan Galamian und Frederick Neumann bekannt: Es gibt keinen Grund warum „swingende“ Pattern, die der Bogentechnik auf der *fiddle* entstammen, ungeeignet sein sollten.

Auch einfache Arrangementstechniken lassen sich anhand von irischen *tunes* relativ leicht erlernen.

Da die *tunes* extrem kurz sind, muss sich der Spieler entweder alleine oder in der Gruppe Gedanken machen, wie aus zwei bis vier Zeilen Notentext ein interessantes Musikstück von mehreren Minuten Länge geschaffen werden kann.

Gerade die notwendige Interaktion in der Gruppe mit Begleitinstrumenten oder auch weiteren Melodieinstrumenten kann einen

wichtigen Beitrag zur Entwicklung von Verantwortungsbewußtsein, Eigenständigkeit und auch Routine innerhalb der Musik leisten. Spätestens die Begeisterung, die eine stilechte *fiddle* Performance bei den Zuhörern auslöst, sollte für jeden Geiger als Ansporn genügen ,einmal über den Tellerrand hinaus zu schauen und sich mit den in dieser Arbeit beschriebenen Techniken zu befassen.

---

<sup>80</sup> Galamian, Ivan und Neumann, Frederick (1966): *contemporary violin technique*, New York, U.S. A.: Galaxy Music Corp., 1966

## Literaturverzeichnis

### ***Bücher:***

Breathnach, Breadan (1963-99): *Ceol Rince na hÉirann, Vol. 1-5*, Dublin, Ireland: Irish Govt. Publications, 1963-99

Brody, David (1983) *The Fiddler's Fakebook*, New York, U.S.A.: Oak Publications, 1983

Carolan, Nicholas (2001), Ireland, Traditional Music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2<sup>nd</sup> Edition, Vol. 12*, London, U.K., Macmillian Publishers Inc., 2001

Cooper, Peter (1995): *Mel Bay's Complete Irish Fiddle Player*, Pacific, U.S.A.: Mel Bay Publications Inc., 1995

Cranitch, Matt (1996): *The Irish Fiddle Book*, Cork, Ireland: Ossian publications (in association with Mercier Press ), 1996

Duncan, Craig (1990) : *Mel Bay's Complete Fiddling Book*, Pacific, U.S.A.: Mel Bay Publications Inc., 1990

Galamian, Ivan und Neumann, Frederick (1966): *contemporary violin technique*, New York, U.S.A.: Galaxy Music Corp., 1966

Klein, Axel (1996), Irland, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Ezyklopädie der Musik 2. neubearbeitete Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzeler, 1996

Krassen, Miles (Hrsg.) (1976): *O'Neill's Music of Ireland*, New York, U.S.A.: Oak Publications, 1976

McNevin, Paul (1998): *A complete guide to learning the Irish Fiddle*, Dublin, Ireland: Walton Manufacturing Ltd., 1998

Neale, John (1726) : „*A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes*“, Dublin, Ireland: John and William Neale, 1726.

Ó Canainn, Tomás (1993): *Traditional Music in Ireland*, Cork, Ireland: Ossian Publications Ltd. <sup>2</sup>, 1993

Ó hAllmhuráin, Gearóid (1998): „*A pocket History of irish traditional Music*“, Dublin, Ireland: The O'Brien Press Ltd., 1998

O'Neill, Frances (1903): *The Music of Ireland: 1850 Melodies*, Chicago, U.S.A., 1903

Shields, Hugh; Gershen Paulette (2000): Art.: „Ireland“ in *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8*, New York, U.S.A.: Garland, 2000

***Internetressourcen:***

<http://www.comhaltas.com/fleadh/index.htm>

<http://www.ceolas.org>

<http://www.traditionalmusic.co.uk>

<http://www.slowplayers.org>

***Tonträger:***

Cranitch, Matt: *The Irish Fiddle Book – Demo Cassette (OSS 4)*, Cork, Ireland: Ossian Publications, 1996