

# Zeitliche Gestaltungsprinzipien beim Pibroch, der Musik für den schottischen Dudelsack [1].

Manfred Bartmann

Die auffälligste Eigenschaft der schottischen Dudelsackmusik ist der beständige Schallfluß. Ein Staccatospiel ist nicht möglich. Nicht einmal die Lautstärke kann man beeinflussen. Der immer gleichbleibende Klang der Bordune verstärkt den Höreindruck, es handele sich um eine Musik ohne Anfang und Ende. Dabei ist gerade die "klassische" Musik für die große schottische Sackpfeife [2], nach dem gälischen Wort für Pfeifen Pibroch genannt, Ausdruck des Bestrebens, den unablässigen Fluß von Luft und somit Klang auf eine besondere Art und Weise zu gliedern. Dennoch stößt diese hochentwickelte Kunst selbst in Schottland vielfach auf Unverständnis. Das war vor hundert Jahren auch schon so, wie einem Leserbrief an die schottische Tageszeitung Oban Times zu entnehmen ist:

*„Sir,- Can you, or any of the numerous readers of the Oban Times, inform me how it is that "Piobaireachd" is the only species of the music of the Gael that has neither time, tune, melody or rhythm in it? Did the composers intend to puzzle and annoy, or is it the performers who vie with each other in prolonging unconnected, meaningless sounds? I have recently listened to a champion playing, what he called, the "Massacre of Glencoe", but really no one could make head or tail of it, and am at a loss to understand how an intelligent being could call it a musical performance. I am, etc. CELT. Edinburgh, 8 August 1893.“ (zit.n.Cooke 1972:41- 42).*

Pibroch ist eine Kunstmusik für Kenner. Die Prinzipien einer vollkommenen Interpretation sind genau wie die, denen der schulgerechte Aufbau eines solchen Stückes folgt, für Nichteingeweihte nur schwer nachvollziehbar. Das liegt daran, daß der unendliche Strom von Luft und Klang die intendierten Melodiegestalten gleichsam tarnt. Die zeitlichen Unterteilungen, die das Ohr unwillkürlich vornimmt, sind genau wie die Zusammenhänge, die es daraus ableitet, in vielen Fällen gar nicht gemeint.

Mit dieser fernen Musik bin ich ausgerechnet über einen nahen Verwandten konfrontiert worden. Mein Bruder Herbert hat die Kunst des Pibroch Mitte der achtziger Jahre im Glasgower College of Piping erlernt (Bartmann, H. 1985). Er hatte Unterricht bei dem renommierten Lehrer Fred Morrison [3] und hat seitdem auch an internationalen piping competitions teilgenommen [4].

Das Erscheinungsbild des Pibroch ist von Mißverständnissen geprägt, die hauptsächlich auf die Unzulänglichkeiten einer vornehmlich schriftlichen Überlieferung zurückzuführen sind. So konnte der britische Ethnomusikologe Peter Cooke (1972, 1986) einige Irrtümer anhand der überlieferten Notentexte zurückverfolgen und ihre Entstehung auf Übertragungsfehler und Verwechslungen zurückführen. Die heute gängigen Versionen beruhen im wesentlichen auf einem Manuskript des Angus MacKay [5]. So auch die des Pibroch Lament for Donald of Laggan (Figur 1 Systeme A; vgl. Cooke 1986:408). Der Titel verweist auf das Jahr 1646, das Todesjahr des Donald of Laggan. Das Stück wird Patrick MacCrimmon dem Älteren zugeschrieben, einem der legendären Pfeifer am Hof der MacLeods auf der Insel Skye (MacNeill 1995). Cookes Forschungen legen nahe, daß Angus MacKay einzelne grace notes mit Melodienoten verwechselt und dadurch die Pibroch-Melodien entscheidend verändert hat. So gehörte das sogenannte "introductory E" eigentlich zu einem der einführenden, aus zwei oder drei grace notes bestehenden Cluster, mit denen piper auf eine nachfolgende neue Phrase oder ein neues Motiv aufmerksam zu machen pflegen (Cooke 1986:404). Schon für die erste ground-Zeile des Pibroch Lament for Donald of Laggan hat eine solche Verwechslung weitreichende Konsequenzen, wie sich anhand der Figur 1 zeigen läßt:

*„What was apparently once a fairly straightforward gently swinging melody, judging by Joseph MacDonald's notation (Figur 1, Systeme B), has become in present day practice (Figur 1, Systeme A) a rather shapeless collection of pitches which the listener finds difficulty in organizing into a rhythmic scheme.“ (Cooke 1986:404).*

Anzumerken bleibt, daß sich die mit dem folgenschweren Irrtum behaftete Version des Donald of Laggan (Figur 1, Systeme A) durchgesetzt hat.

Zweifellos ist die ursprünglichere Fassung (Figur 1, Systeme B), die heute als altmodisch gilt, die eingängigere. Daraus läßt sich indes nicht ableiten, daß sich alle schwierigeren Pibrochs auf einfachere Vorläuferversionen zurückführen ließen. Verwechslungen einzelner grace notes mit Melodienoten sind allerdings, wie noch gezeigt werden wird, auch heute noch gang und gäbe. Seamus MacNeill, Leiter des Glasgower College of Piping, resümiert:

*„... the learner is forced to seek assistance from a piper who has been taught in the traditional manner...“ (MacNeill 1968:31, zit. n. Cooke 1986:406).*

Fig. 1: Die erste ground-Zeile des Pibrochs "Lament for Donald of Laggan" (nach Cooke 1986:408). Die Phrasierung des ground ist am schwierigsten zu erlernen. Der ground stellt das thematische Material für die zu erwartenden Variationen vor. Systeme A: Eine weitverbreitete Notation, die den Schülern im Glasgower College of Piping nur hinsichtlich der Tonfolge als Gedächtnisstütze dient. (Archibald Campbell: Kilberry Book of Ceol Mor; Glasgow 1990:21). Systeme B: Dieselbe Zeile nach einem Manuskript des einzigen Pibroch-Theoretikers Joseph MacDonald aus dem Jahre 1760. Erwähnt werden muß, daß Musik für pipes ohne Vorzeichen notiert wird. So erklingen c' und f' in etwa als cis' und fis'. Die nach oben kaudierten, genau festgelegten Verzierungsnoten (grace notes) rauben den nachstehenden Noten ein wenig von deren Tondauer.

Der Pibroch Donald of Laggan eignet sich für eine eingehendere Untersuchung, weil sich diese Verwechslung im wesentlichen nur auf die ersten beiden Takte der ersten ground-Zeile auswirkt (Figur 1 oben). Der melodische Fluß der beiden nachfolgenden Takte (Figur 1 unten) ist erhalten geblieben. So vereinigt die modernere Version gleichsam zwei ganz verschiedene Pibroch-Auffassungen. Zu klären bleibt, ob und inwiefern anerkannte Pibroch-Realisationen mit der MacKayschen Notation in Einklang zu bringen sind.

Als Ergänzung der Forschungen Cookes soll hier deshalb ein methodischer Ansatz demonstriert werden, der nicht die notenschriftliche Pibroch-Tradierung, sondern das klingende Material zum Ausgangspunkt nimmt. Die Gründe für das verbreitete Unverständnis, das den Pibroch immer mehr zu einer Musik von Spezialisten für Spezialisten hat werden lassen, sollen mit Hilfe eines Verfahrens näher bestimmt werden, das man Analyse durch Resynthese nennt. Die wesentlichen

Parameter dieser Musik, so die Tonhöhen der Spielpfeife, vor allem aber die ungewöhnlichen Tondauern, wurden mit den Methoden der digitalen Signalverarbeitung genau ausgemessen und für eine Klangsynthese genutzt. Dabei mußte ein Hörvergleich mit dem Original die ursprünglichen Hörinhalte für jeden Einzelfall bestätigen. Ein Vorteil des Verfahrens ist darin zu sehen, daß es die eigene Perzeption einer fremden Musik immer wieder in Frage stellt und darüber hinaus -in Analogie zur Redundanzgewinnung beim Hören- mit einer enormen Datenreduktion einhergeht. Letztere kann den kulturspezifischen Hör-, Denk- und Erlebnisweisen durchaus widersprechen, weshalb resynthetisierte Beispiele von den Kulturträgern bewertet werden müssen. Eine besondere Chance ist gegeben, wenn sowohl die Datenreduktion als auch die planmäßige Abwandlung musikalischer Parameter unter der Anleitung kompetenter Gewährleute vonstatten gehen kann und wir idioskulturelle Umgangsweisen mit dem klingenden Material direkt miterleben können. Im Idealfall gewinnen wir dadurch Erkenntnisse über das Funktionieren einer fremden Musik, die uns durchaus verborgen bleiben können, wenn wir unsere Analysen allein am Schreibtisch erarbeiten [6].

Pibroch ist das gälische Wort für Pfeifen. Die gleichnamige Kunstmusikgattung entstand Mitte des 16. Jahrhunderts an den Höfen der Clan-Fürsten Schottlands, in deren Burghallen die Sackpfeife auch als Soloinstrument zur Geltung kam (Bose 1971). Pibrochs beginnen mit einer Art Themenexposition, dem *ground*, dem eine Reihe genau festgelegter Variationen folgt, die immer komplizierter werden [7]. Die bis zu einer halben Stunde währenden Stücke wurden mit Hilfe eines mnemonischen Systems festgehalten, das man *Canntaireachd* nennt. Dabei handelt es sich um Silben und Vokale, die den Griffen und Tonhöhen zugeordnet sind. In dieser Form hat man die Kompositionen auswendig gelernt und überliefert (Chambers 1981).

Fremde Musik kann sinnvoll nur nach den intendierten kognitiven Konzepten beschrieben werden. Deshalb sind Belege, die uns die Organisation der Lernprozesse verdeutlichen, über die eine Vermittlung und Aneignung des Pibroch-Konzepts erfolgt, von besonderem Interesse.

Der seinerzeit berühmte Dudelsackspieler und Pibroch-Lehrer in königlichen Diensten, Robert Brown, hat die Methoden seines Lehrers John MacDonald aus Inverness in einem Interview erläutert. Brown verdankte seine Ausbildung Georg dem Fünften, dem besonders daran gelegen war, daß seine *personal pipers* den bestmöglichen Pibroch-Unterricht erhielten. Im Jahre 1928 schickte er Robert Brown, damals gerade Anfang zwanzig, zum ersten Mal zu John Mac Donald nach Schottland. Brown blieb auch den nachfolgenden Generationen des englischen Königshauses als *piper* und Lehrer verbunden. Das mag man daran ermessen, daß 1972 die Königinmutter, die Königin selbst und der Prince of Wales offiziell repräsentiert waren, um dem verdienten *piper* die letzte Ehre zu erweisen (Graham/MacRae 1985: xxiv-xxviii).

Brown hat die Bedeutung der medialen Überlieferung für die Kunst des Pibroch früh erkannt. Deshalb stehen uns heute seine Einspielungen und Interviews zur Verfügung. Mit dem sogenannten *practice chanter*, auf den ein BBC-Moderator im Verlauf eines Rundfunkinterviews (vgl. Tonträgerverzeichnis) zu sprechen kommt, ist eine Übungsschalmei gemeint, mit der ein Schüler den Pibroch-Unterricht in der Regel bestreitet.

Dazu muß man wissen, daß ein Pibroch-Lehrer eine sichere Handhabung des großen Dudelsacks ebenso voraussetzt wie eine perfektes *fingering*. Man ist *fingerperfect*, wenn man die hinsichtlich ihrer Tonhöhe und Konstellation genau festgelegten, sehr schnell zu spielenden Verzierungsnoten beherrscht. Jede dieser sogenannten *grace notes*, von denen in den Variationen bis zu sieben nacheinander erklingen müssen, wird so kurz gehalten, daß das Ohr dem Schallereignis schon keine Tonhöhe mehr zuordnen kann. Beabsichtigt ist vor allem die klangfarbliche Wirkung solcher *grace-note-Cluster*. Vermittelt wird diese Verzierungstechnik über spezielle *Canntaireachd*-Silben. Die so schwierigen Dauernrelationen, die den besonderen Ausdruck einer Pibroch-Komposition prägen, läßt diese Form der oralen Notation allerdings offen.

Die drei wesentlichen Punkte des erwähnten BBC-Interviews mit Robert Brown sind schnell erzählt: Nicht der *practice chanter*, sondern das Vor- und Mitsingen der Stücke war John MacDonald am wichtigsten. Notenschriftliche Fixierungen fungierten allenfalls als Gedächtnisstütze, und schließlich erwies es sich als eine besonders wirksame Lehrmethode, die Stücke auf der Sackpfeife vorzuspielen, nachdem sie durch das Singen vermittelt worden waren.

Bleibt nachzutragen, daß der *ground* nicht nur das gesamte thematische Material für die zu erwartenden Variationen, sondern auch alle Phrasierungen eines Pibroch enthält. Weil sie den Ausdruck des Stückes maßgeblich bestimmen, müssen sie im Rahmen der Exposition auch mit relativ sparsamen Verzierungen zur Geltung kommen. Da das Spiel der *bagpipes* keine

Dynamikunterschiede kennt, stellt allein die vergleichsweise sparsame Ornamentierung eine enorme Hürde für den piper dar. Bedenkt man aber, daß ein Zuhörer den Aufbau des ground erfassen muß, um dem weiteren Verlauf der Komposition überhaupt folgen zu können, so werden diese extremen Anforderungen verständlicher.

Ein direkter Hörvergleich -zuerst wurde eine gesungene Anfangszeile des Pibroch Lament for Donald of Laggan und dann Robert Browns Realisation derselben Zeile auf den bagpipes geboten- ließ John MacDonalds Lehrmethode noch einmal lebendig werden. Es sang Fred Morrison, ein bedeutender Schüler Robert Browns. Daran wurde deutlich, über welche vielfältigen Ausdrucksmittel die menschliche Stimme verfügt, um Phrasierungen zu vermitteln. Das erklärt den hohen didaktischen Wert eines gesungenen Pibroch. Anders als der Dudelsackspieler kann der Sänger neu ansetzen und außerdem, wie im zweiten Teildes ground-Ausschnitts zu hören war, bestimmte Melodiesegmente klangfarblich oder vermittelt seiner expressiven Tonhöhenveränderung hervorheben. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Bedauerlicherweise hat die schriftliche Pibroch-Tradition die Vorteile und Besonderheiten des Vorsingens im Verlauf ihrer Geschichte weder berücksichtigen noch entsprechend umsetzen können. Mit dem, was John MacDonald seinem Schüler Robert Brown gegenüber seinerzeit als „the brutality of staff notation... and all its deficiencies“ bezeichnete, hat sich Cooke (1972, 1986) auseinandergesetzt. Die überlieferten Notentexte vernachlässigen die Dauernwerte. Cooke konnte zeigen, daß die Notationen, gerade was diesen erstrangigen Parameter eines jeden Pibroch betrifft, erheblich voneinander abweichen (Cooke 1986:403). Daraus resultieren zwangsläufig Mißverständnisse, deren Klärung letztlich nicht um die Frage herumkommt, welche Zeitmaßvarianzen eine gelungene Pibroch-Realisation auszeichnen. Mitte der achtziger Jahre resümierte Cooke den gegenwärtigen Erkenntnisstand:

*„... a big problem remains: to uncover what in fact the boundaries of "good" and "poor" times are, because neither a too-straight nor too-free rendition of the basic metre is well esteemed.“ (Cooke 1986:411).*

Das von Cooke genannte "big problem" erweist sich bei näherer Betrachtung als vielschichtig. So lassen sich Zeitmaßvarianzen zwar auf der Grundlage von Messungen statistisch errechnen. Über die musikalische Bedeutung dieser Bandbreiten können solche Berechnungen jedoch nichts aussagen. Um darüber zu befinden, muß das Verhältnis zwischen Norm und Realisation geklärt werden (Fricke 1993). So gilt es zu bedenken, daß gemeinhin ganz verschiedene Faktoren in eine Realisation einfließen: Zum einen das kontrollierende Hören, das die Einhaltung einer in der Vorstellung gegebenen und dementsprechend intendierten Norm mehr oder weniger streng überwacht und zum anderen eine begrenzte Sicherheit der Ausführung. Deshalb können wir erst dann eine künstlerische Qualität in eine Schwankungsbreite hineininterpretieren, wenn wir über die gewußte, internalisierte Norm Bescheid wissen (Fricke 1986:168).

Wie schon erwähnt, möchte Cooke die Dauernschwankungen als mehr oder weniger strikte Einhaltung eines Metrums, „the neither... too-straight nor too-free rendition of a basic metre“ verstanden wissen.

Diese Auslegung erinnert daran, daß Zeitspannen vor dem Hintergrund eines ständigen Maßes sicherer abgeschätzt und eingestellt werden können. Dies gilt zumindest für rhythmisch gebundene Zeitstrecken im Vergleich zu isoliert gebotenen, wie Versuche gezeigt haben, die schon in den dreißiger Jahren durchgeführt wurden (Pankauskas 1938). Der niederländischen Musikpsychologe Dirk-Jan Povel schlägt ein "beat-based model" für die Verarbeitung temporärer Sequenzen vor (Povel 1981). Seine Untersuchungen bestätigen diejenigen von Fraise (1956), wonach Versuchspersonen bei der Wahrnehmung von Zeitdauern lediglich zwei Kategorien (eine "längere" und eine "kürzere" im Verhältnis von etwa 2:1) zum Maßstab nehmen. Auf jeden Fall werden aufeinanderfolgende Zeitdauern nicht einzeln, sondern im Zusammenhang wahrgenommen

*„Our results clearly show that subjects are unable to store durations independently.“ (Povel 1981:17).*

Für den Pibroch erscheint die Existenz eines durchgängigen Metrums, das als kognitives Bezugssystem für die musikalische Akzentinterpretation fungiert, zumindest fraglich. Die geschil-

dernten langwierigen Lernprozesse sprechen eher dagegen. Povel & Essens (1985) geben zu bedenken, dass die Verarbeitung von Dauernsequenzen auf ganz verschiedene Art und Weise vonstatten gehen kann. Demnach kann ein sich selbst generierendes Feld, das durch in einfachen Teilungsverhältnissen stehende Dauer-Kategorien strukturiert ist (Eberlein/Fricke 1992:5), nicht als der Regelfall gelten:

*„... not every pattern will actually invoke an internal clock. In those cases where no clock is induced the pattern is assumed to be coded differently. This alternative coding, called 'figural coding' by Bamberger (1978), capitalizes on the perceptual grouping of events.“ (Povel & Essens 1985:437).*

Die Praxis, die Phrasierungen über das Singen zu vermitteln, verweisen auf die letztgenannte Art der Kodierung. Die genaue Untersuchung einer Serie von Tonaufnahmen sollte diesbezüglich weitere Anhaltspunkte erbringen. Um nicht unnötig verschiedene Pibroch-Stile und -auffassungen (Cooke 1986, vgl. Fig. 1) zu vermischen, entstammen sie ein und demselben Überlieferungsstrang. Das älteste Tondokument dieser Quellensequenz hat Robert Brown im Jahre 56 eingespielt. Die jüngste Aufnahme wurde im Februar 88 anlässlich des internationalen Kopenhagener Winterwettbewerbs mitgeschnitten, der Spieler war. Herbert Bartmann. Zusammen mit diesem Mitschnitt standen vier Realisationen des Pibrochs "The Lament for Donald of Laggan" zur Verfügung, darunter eine von Fred Morrison gesungene, sowie eine, die er seinem Schüler auf einem practise chanter vorspielte.

Die Tondauern der verschiedenen Realisationen wurden mit Hilfe der Wiener Arbeitsstation S\_TOOLS (Deutsch 1989, 1994) genau ausgemessen und verglichen. Um zu erkunden, ob und wie die verschiedenen Dauernrelationen vom intrakulturellen Standpunkt aus gehört und bewertet werden, wurden mit einem anderen Computer klangneutrale Resynthesen errechnet und in einem weiteren Schritt Herbert Bartmann im Rahmen einer offenen Befragung zu Gehör gebracht. Die Nivellierung der Klangfarbe bewirkte, daß die Urheber der verschiedenen Realisierungen nicht mehr identifiziert werden konnten. Jede der Computerresynthesen, deren Klänge an einen practise chanter erinnern, wurde einem Hörvergleich mit dem entsprechenden Originalsignal unterzogen. Die Dauernrelationen wurden in eine Streckennotation umgerechnet (vgl. Fig. 2).

Weil Dudelsackspieler damit in der Regel nichts anfangen können, wurden die Tondauern der Beispiele 1 bis 4 anhand des Notentextes aus Archibald Campbells Kilberry Book (1980:21), dessen erste Zeile in der Figur 1 (Systeme A) abgebildet ist, beurteilt. Wie im Glasgower College of Piping üblich, blieben die Dauernwerte dieser gedruckten Vorlage unberücksichtigt. Lediglich der Tonhöhenverlauf diente als Orientierungsgrundlage. Die Figur 2 veranschaulicht die Ergebnisse der Befragung. Die entsprechenden Zeichen markieren einzelne Tondauern, die für zu lang oder zu kurz befunden wurden. Zu bedenken bleibt, daß die erwähnte Differenz zwischen Intention und Realisation auch bei solchen Bewertungen unerkennbar mit einfließt. Die Markierungen erlauben deshalb allenfalls Rückschlüsse auf eine im Laufe des Unterrichts verinnerlichte Norm, die der Gewährsmann gegebenenfalls zum Maßstab nimmt.

In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung interessant, die von Fred Morrison stammt. Danach könne das zu kurze oder auch zu lange Aushalten einer einzigen Note eine ganze Phrase verderben. Es gebe keine Möglichkeit, solche Fehler im Verlauf der Darbietung wieder auszubügeln. Sie entstünden, wenn man sich beim Spielen zu sehr auf einzelne Tondauern konzentriere. Die Lehrer empfehlen stattdessen, den Pibroch innerlich mitzusingen: "Put a song into it!"

Diese Mitteilungen haben ein weiteres Experiment angeregt (Fig. 3). Der Leitgedanke war, die Tondauern gezielt zu verändern und so die künstlichen Klangbeispiele dem eigentlich Intendierten allmählich anzupassen. Das Ohr eines Außenstehenden scheidet dabei als Beurteilungsinstanz aus. Irritiert durch den unablässigen Klangfluß, ist es außerstande, eine kulturadäquate Segmentierung vorzunehmen.

Deshalb hat Herbert Bartmann eine resynthetisierte Fassung am Computerbildschirm editiert und solange nach Gehör korrigiert und verändert, bis sie seinen Vorstellungen von einer im Sinne von Morrison und Brown optimalen Darbietung entsprach. Dabei stellte sich heraus, daß Änderungen einzelner Tondauern in den meisten Fällen weitere Kürzungen oder Dehnungen erforderlich machen, die sich dann von neuem auf die Gestalt der ganzen Phrase auswirken. Deshalb ist dieses Verfahren anstrengend und zeitaufwendig. Sein Vorteil liegt darin, daß es den

Umweg über mehrere verschiedene Realisationen vermeidet und sich stattdessen stärker am kontrollierenden Hören orientiert.

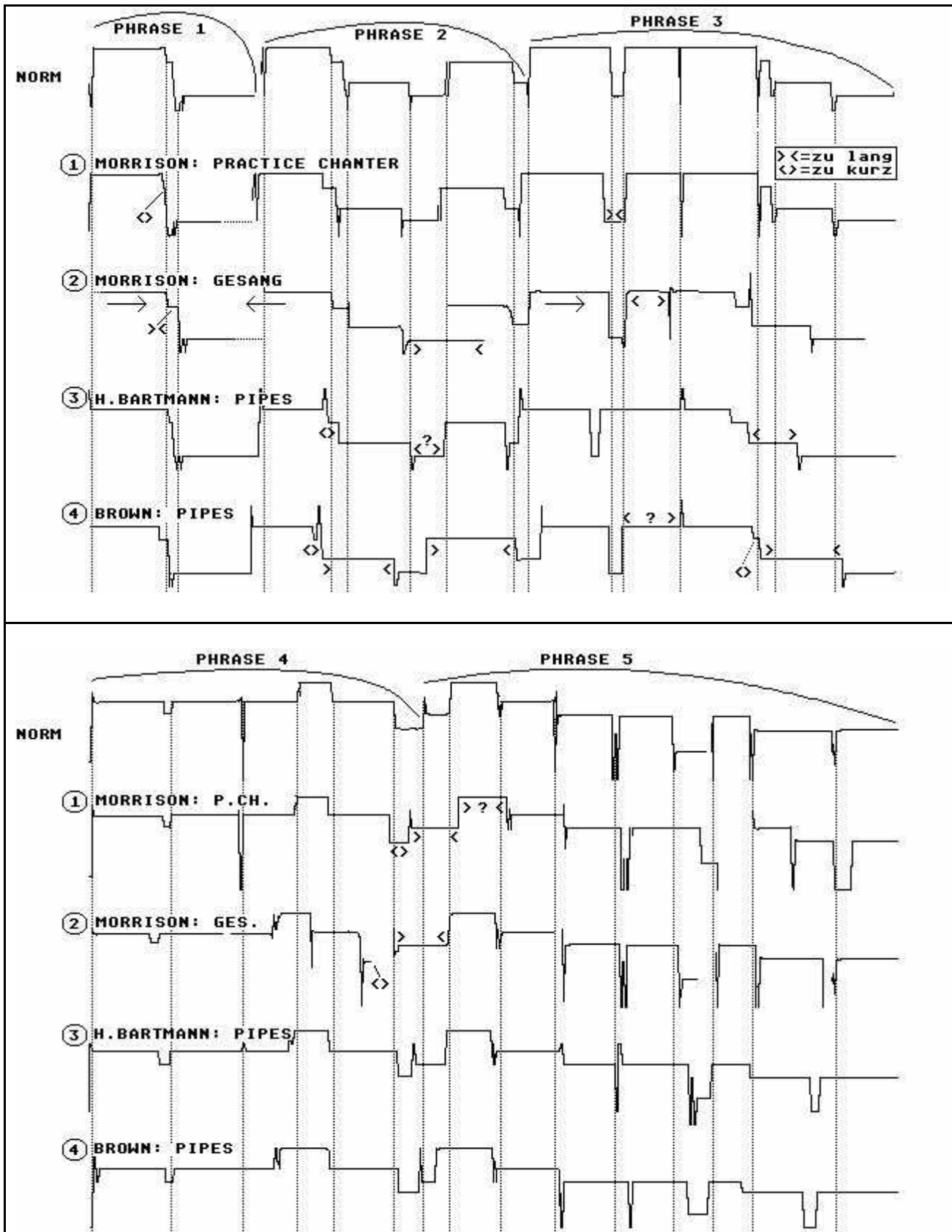


Fig. 2: Die Wiederholung der ersten ground-Zeile des Pibrochs 'Lament for Donald of Laggan' (vgl. die notenschriftlichen Darstellungen in Fig. 1 und 4). Da es vor allem auf die Tondauern ankommt, wurde eine Streckennotation verwendet. Die Synopse zeigt vier verschiedene Realisationen, deren Tondauern mit Hilfe der Arbeitsstation S\_TOOLS der Wiener Kommission für

Schallforschung (Deutsch 1989, 1994) genau ausgemessen wurden. Mit Hilfe eines eigenen Computerprogramms (Bartmann, M. 1991, 1994:112-117) entstanden daraus klangneutrale Resynthesen, anhand derer Herbert Bartmann die einzelnen Darbietungen in einer ähnlichen Art und Weise nach Gehör bewertet hat, wie es anlässlich sogenannter piping competitions üblich ist. Dabei erschienen einige Haltedauern zu lang (vgl. ><), andere zu kurz (vgl. <>). Bis auf Ausnahmen, die mit einem Fragezeichen gekennzeichnet wurden, korrelieren diese Bewertungen mit den Dauernrelationen einer Ideal- oder Normversion, die unabhängig davon am Computerbildschirm entstanden ist, indem die Vorstellungen des Spielers schrittweise umgesetzt wurden (vgl. Fig. 3).

Die Streckennotationen 1) - 4) meinen die folgenden Tonaufnahmen:

- 1) Fred Morrisons Darbietung auf dem practice chanter (eine Übungsschalmei) am 01.11.85 im Glasgower College of Piping.
- 2) Die von Fred Morrison (1918-1990) gesungene Version (Aufnahmedaten wie unter 1). Die durch das Absetzen der Stimme deutlich getrennten Phrasen wurden zu Vergleichszwecken in Pfeilrichtung entlang der Zeitachse verschoben.
- 3) Herbert Bartmanns (\*1958) Darbietung im Februar 1988 anlässlich der Copenhagen Winter Competition. Gesamturteil: "A good performance" (Judge's Sheet Contest No. 4 "Piobaireachd Open"; Competitor No. 11; Judge: Robert Wallace). Herbert Bartmann hatte Unterricht bei Fred Morrison.
- 4) Robert Browns Einspielung vom 04.07.1956. Robert Brown MBE (1906-1972; Piper to His Majesty King George V) unterrichtete u.a. Fred Morrison.

Die Figur 3 veranschaulicht das Vorgehen beispielhaft. Weil die Phrasierung das größte Problem einer jeden Pibroch-Darbietung darstellt, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Nahtstelle der beiden Phrasen 4 und 5. In deren Umgebung mußten mehrere Tondauern geändert werden.

Über eine Reihe solcher Korrekturen (o. Abb.) konnte ein Klangbeispiel erarbeitet werden, das der erlernten Norm hinreichend nahe kommen dürfte. Mit dem stimmt überein, daß das Gros der Bewertungen, die zu den resynthetisierten Beispielen Nr. 1 bis 4 abgegeben wurden, mit den Dauernrelationen dieser Idealrealisation korrespondiert (Fig. 2). Um den direkten Vergleich zu ermöglichen, erscheint deren graphische Darstellung in der Figur den anderen vorangestellt. Drei nicht ohne weiteres nachvollziehbare Bewertungen wurden mit einem Fragezeichen gekennzeichnet.

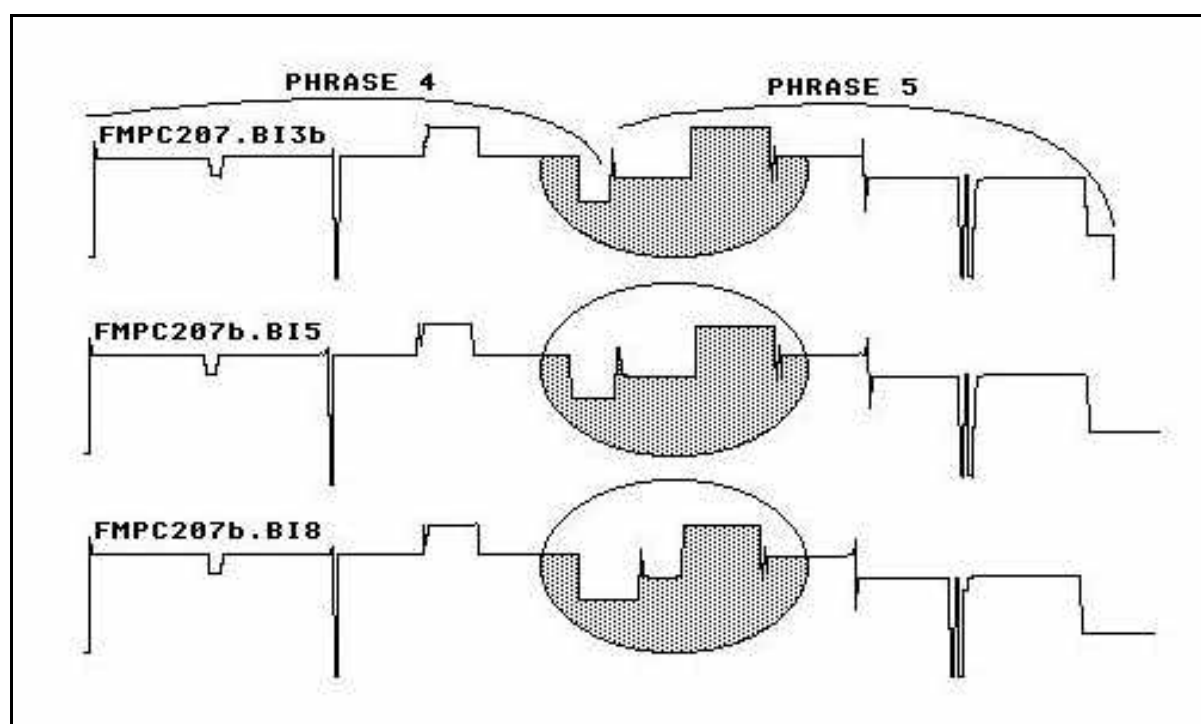


Fig. 3: Herbert Bartmann, ein Schüler Fred Morrisons, für den die in Fig. 2 dargestellten Realisationen Morrisons und Browns verbindlich sind, hat eine resynthetisierte Fassung solange nach Gehör korrigiert, bis sie seiner Vorstellung von einer im Sinne seiner Lehrer optimalen Darbietung entsprach. Es geht um die Nahtstelle der beiden Phrasen 4 und 5. Verändert wurde vor allem die Dauer des Schlußtons der Phrase 4 und die des Anfangstons der nächsten Phrase. Die Anpassung erfolgte in mehreren Schritten (ohne Abb.). Dabei mußte auch die Dauer des melodischen Gipfels der Phrase 5 jedesmal verändert werden. Das liegt daran, daß jeder Eingriff in den Zeitverlauf auch alle anderen Proportionen verändert.

Davon einmal abgesehen, erscheint die gewußte Norm erstaunlich festgefügt. Dieses Ergebnis erinnert an die hohe Verbindlichkeit der oralen Vermittlungspraxis vergangener Tage. Cooke schreibt: „Pibrochs, though transmitted orally, were taught with rigour and attention to detail“ (Cooke 1986:400). Robert Browns Lehrer, der gestrenge John MacDonald, war ein typischer Vertreter dieser effektiven Unterrichtsmethode. Abweichungen von der Norm, die ein Kenner der Materie ausdruckshaft deuten könnte, fallen anscheinend gering aus, wenn sich die Realisationen auf dieselben Lehrer zurückführen lassen.

Es läßt sich allerdings auch zeigen, daß die Dauernschwankungen vom musikalischen Kontext abhängen. Unterschiede zeigen sich, wenn man die verschiedenen Streckenlängen der Normversion in Notenwerte umrechnet. Wie den unteren Systeme der Figur 4 zu entnehmen ist, entsteht dann ein ganz kompliziertes Notenbild. Es wird nur für die Feststellung benötigt, daß die häufigste Tondauer um den Wert einer punktierten halben Note schwankt. Dazwischen tauchen hin und wieder Dauern auf, die mit diesem Wert in keinem einfachen Zahlenverhältnis stehen. Ein durchgehendes Metrum ist nicht zu erkennen.

Geht man mit Povel (1981) und anderen (Desain & Honing 1994) [8] davon aus, daß die Bildung von Kategorien für die Wahrnehmung rhythmischer Gestalten sowie für eine Gliederung der Zeit typisch ist, so wird sich ein Nichteingeweihter die wiederkehrende punktierte Halbe, deren Wert um bis zu einem Achtel schwankt, im Sinne einer Dauer-Kategorie erschließen. Als besonders eingängig können in diesem Sinne die Phrasen 4 und 5 gelten, die in der untersten Zeile einsehbar sind, zumal dort Notenwerte auftauchen, die mit der häufigsten Dauer in einem einfachen Teilungsverhältnis stehen. Letzteres kommt nach Povel dem Prozeß der kategorialen Wahrnehmung entgegen:

*„People attempt to generate an "internal clock" which enables the specification of the temporal structure in the pattern.... The selection of this clock is mainly based on the distribution of accents perceived in the pattern.“ (Povel & Essens 1985:437).*

Interessanterweise lassen gerade die Tondauern der Phrase 4 deutliche Schwankungen erkennen, die im Rahmen der Befragung nicht moniert worden sind. Das mag daran liegen, daß es leichter fällt, Abweichungen auf eine Norm zu beziehen, die durch einfache Teilungsverhältnisse vermittelt wird. Deshalb wird selbst der Pibroch-Unkundige diese Schwankungen in der Art und Weise ausdruckshaft deuten, wie sie gemeint sind. Indirekt läßt auch Fred Morrisons gesungene Version darauf schließen, daß solche unmittelbaren Wirkungen auch beim Pibroch eine Rolle spielen. Morrison weicht nicht nur mit den Tondauern seiner Phrase 4 von der Normversion ab, sondern läßt darüber hinaus, wie schon erwähnt, Intonationsabweichungen vernehmen. Mit der Spielpfeife sind solche Modulationen aufgrund des gleichbleibenden, hohen Anblasdrucks gar nicht möglich. Der Sänger bedient sich dieses Ausdrucksmittels, um auf ein vorübergehend einfaches Bezugssystem aufmerksam zu machen, das sich im weiteren Verlauf der Darbietung wieder verliert.

So lassen die Dauern der Phrasen 1 bis 3 einfache Teilungsverhältnisse vermissen, weshalb dort ohne eine Kenntnis der übergeordneten Tonfolge und deren Phrasierung kein Zusammenhang herzustellen ist. Bamberger (1978) bezeichnet diese Art der Verarbeitung, die ohne eine "internal clock" auskommen muß, als "figural coding". Dabei werden in unserem Fall tonale Verläufe zur Bildung von Wahrnehmungseinheiten herangezogen. Nach Beck (1993) treten zeitliche Wahrnehmungsgrenzen wie die Präsenzzeit [9] dann in den Hintergrund (Beck 1993:464). Die inhaltlichen Kriterien, nach denen der Pibroch-Kenner stattdessen gruppiert, müssen selbstredend erlernt werden. Vorstellbar ist, daß die Klagen eines Lesers der Oban Times, der vor hundert Jahren sein Befremden über diese Sackpfeifenmusik in einem Leserbrief kundtat, genau

darauf abheben. Seinem Eindruck nach gehe beim Pibroch nur um ein „prolonging of unconnected, meaningless sounds“ (zit.n.Cooke 1986:405).

Wesentlich für das Verstehen eines Pibroch ist die genaue Kenntnis der Melodiephrasen, deren Tonfolge die Abwicklung ungewohnter, aber relativ fester Dauernrelationen nachvollziehbar werden läßt. Die einzelnen Phrasen bilden das wichtigste zusammenhangstiftende Prinzip. Mit dem stimmt die Beobachtung überein, daß im Rahmen einer Darbietung im kleinen Kreis, die man piping recital nennt, hin und wieder eine vorab gesungene Canntaireachd-Version wesentlich zum Verständnis dieser lautstarken Musik beiträgt. Dann läßt sich nachvollziehen, daß deren Phrasen von einer sensiblen Ausgewogenheit sind, weil alle Tondauern ihrem musikalischen Kontext entsprechend genau ausbalanciert werden.

Unabhängig davon haben Nichteingeweihte, wie das Beispiel "Donald of Laggan" zeigt, zumindest streckenweise die Chance, den Pibroch vermittelt spontaner, inhaltlich ungebundener Gruppierungsmechanismen ("internal clock") kulturadäquat zu perzipieren. Bregman (1990) bezeichnet diese Verarbeitungsebene als ein "pre-musical level", auf dem eine "primitive auditory scene analysis" den akustischen Input spontan nach gestaltpsychologischen Prinzipien zerlegt. Auf diesen inhaltlich ungebundenen Vorgang greifen wir zurück, wenn wir mit ungewohnten Klängen konfrontiert werden. Nach Sloboda (1985) läuft er weitgehend automatisch ab.

Demgegenüber erfolgt auf dem "musical level" eine "schema-based scene analysis" (Bregman 1990), wobei Schemata, die in und durch einen entsprechenden Kontext aktiviert werden, die Wahrnehmung steuern. Diese Art der Verarbeitung hängt in starkem Maße von Lernprozessen und einer im Zuge der Enkulturation verinnerlichten Aufmerksamkeitslenkung ab. Dieser Gruppierungsmechanismus entspricht dem "figural coding" nach Bamberger (1978).

Wie eingangs erwähnt, ist die Kunst des Pibroch Ausdruck des Bestrebens, den beständigen Schallfluß der bagpipes auf eine besondere Art und Weise zu gliedern. Der wesentliche Kontext für das Verstehen eines Pibroch ist die genaue Kenntnis der Melodie mit ihren zunächst ungewohnten Tondauern. Erst diese Kenntnis erlaubt uns, die perzeptuelle "Tarnung durch Dauerton" zu überwinden und die einzelnen Phrasen und ihre Veränderungen vom intrakulturellen Standpunkt aus hörend zu verfolgen.

Fig. 4: Die in Fig. 2 dargestellte Normdarbietung (Systeme C) im Vergleich zur Notation in Archibald Campbells "Kilberry Book of Ceol Mor" (Glasgow 1990, 5. Auflage), das unter Pipern weit verbreitet ist (Systeme A; vgl. Fig. 2). Die Systeme A gelten als präskriptiv, die Systeme C sind deskriptiv aufzufassen. Was den Rhythmus betrifft, so offenbart der Vergleich die

Unbrauchbarkeit dieser (und anderer) Pibroch-Notationen.

- a) Die erste Note dieses grace-note-Clusters hat nach Fred Morrison als Melodienote zu gelten und muß als solche deutlich zu vernehmen sein. Die restlichen Noten des Clusters sind so kurz zu halten, daß ihre Tonhöhen nicht mehr auszumachen sind. Die grace notes sollen stattdessen eine klangfarbliche Wirkung entfalten.
- b) Nach Fred Morrison muß der Höreindruck vermieden werden, die Phrase sei mit diesem a beendet. Das Kilberry Book vermerkt an dieser Stelle eine weitere Fermate, die nach Morrison dort allerdings nicht hingehört.
- c), d) Auch diese Verzierungsnoten müssen als kurze Melodienoten hörbar sein.
- e), f) Diese Fermaten im System A pflegte Fred Morrison zu ergänzen, im Kilberry Book tauchen sie nicht auf.
- g) Um die Dauernrelationen in Zahlenwerten auszudrücken, wurde der Wert jener grace note zum Maßstab genommen, die als kurze Melodienote zu hören sein muß (vgl. a).

## Anmerkungen

[1] Erweiterte Version des Habilitationsvortrages vor der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln am 05.07.95.

[2] Im Gegensatz zu den Tanzmelodien (jigs, strathspeys und reels), die man unter der Rubrik "small music" (auch: "light music") subsumiert, zählt die "klassische" schottische Dudelsackmusik, worunter man in erster Linie den Pibroch versteht, zur "great music" (MacNeill 1968; Collinson 1976:125ff.; Collinson 1980:78 Abbildung 3, Brune 1981, Bartmann, H. 1985).

[3] Fred Morrison d. Ä. verstarb am 15.02.90 (vgl. MacNeill 1990). Morrison war Schüler des berühmten Robert Brown (1906-1972; vgl. Graham/MacRae 1985:xxiv-xxviii).

[4] Herbert Bartmann gebührt besonderer Dank für seine zeitaufwendige Kooperation als Gewährsmann und als Versuchsperson.

[5] Angus MacKay's manuskript: Edinburgh, National Library of Scotland MS 5753-5756. MacKay war Piper to Her Majesty Queen Victoria. Der Stellenwert seines Manuskripts innerhalb die Pibroch-Tradierung ist umstritten (Campsie 1980).

[6] „Innerhalb der musikethnologischen Forschung... zeichnet sich eine Verbindung von kognitiver Psychologie, Musiktheorie und Musikethnologie ab, die mit einer Unzufriedenheit an rein deskriptiv ethnologischen Forschungen so wie einer Weiterentwicklung methodologischer Verfahren einhergeht. Es geht letztlich darum, kulturell bedingte mentale Wissenstrukturen zu explizieren. (Seifert/Olk/Schneider 1994:480). Wegner (1994) regt an, kulturspezifische Hör- und Verstehensweisen experimentell zu erforschen. Dabei geht es um die Dokumentation und Analyse of 1. the informants' responses in a comparative test between standard and nonstandard presentations of organized sound (... How do informants describe what is wrong in what they hear?), and 2. how informants manipulate the nonstandard data in order to restore the standard (What tendencies are disclosed in the way corrections are made ?). In both cases, valuable information about the cognitive representation of musical structure are to be expected from the confrontation of data that reinforce or offend cognitive schemata after these schemata have been experimentally activated. (Wegner 1994:453).

[7] Vgl. dazu Collinson 1980:77, Ex. 9 (Specimens of the movements in pibroch).

[8] Vgl. auch <http://mars.let.uva.nl/honing/MMM.html>

[9] Mit Präsenzzeit ist ein zeitliches Integrationsintervall von etwa 3s Dauer gemeint. Innerhalb dieser Zeitspanne werden einzelne Töne... zu Wahrnehmungsgestalten zusammengefaßt und sind im Jetzt verfügbar. Längere Dauern werden verzerrt repräsentiert (Beck 1993:464).

## Literatur

BAMBERGER, J. (1978) "Intuitive and formal musical knowing: parables of cognitive dissonance", in: S.S. Madeja (Hg.): The arts, cognition and basic skills. New Brunswick, N.J.: Transactions Books.

BARTMANN, Herbert (1986) Bericht über eine Studienreise zum College of Piping in Glasgow/Schottland; durchgeführt im Herbst/Winter `85. Unveröffentlichtes Manuskript (18 S.), Hamburg.

- BARTMANN, Manfred (1991) "Das Programm F0\_PLOT für Atari ST-Rechner. Möglichkeiten der Darstellung und Überprüfung digital errechneter Melodiekonturen", in: Hartmann, Andreas (Hg.): *Volkskunde in Niedersachsen Heft 2/1991*, Göttingen, S. 68-74.
- BARTMANN, Manfred (1994) *Traditionelle Musizierformen der kanarischen Insel El Hierro*. Zweibändige Habilitationsschrift mit einer Beilageaudiokassette (Köln).
- BECK, Karin (1993) "Rhythmus und Timing", in: Bruhn/Oerter/Rösing (Hg.): *Musikpsychologie*. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 459-466.
- BOSE, Fritz (1971) "Pibroch, schottische Kammermusik für Dudelsack." *Colloquium musica cameralis Brno 1971*. *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno, 6 (Brno, Mezinarodni hudebni festival)*, 325-335.
- BREGMAN, Albert S. (1990) *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press.
- BRUNE, John A. (1981) "Piob Mhor und andere britische Sackpfeifen", in: *Der Bordun in der europäischen Volksmusik*. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten, 1973 (= *Schriften zur Volksmusik* 5). Wien: A. Schendl, 41-58.
- CAMPBELL, Archibald (1980) *The Kilberry Book of Ceol Mor*. Fifth Edition (First Edition 1948). Glasgow: Grainger & Campbell.
- CAMPBELL, James (Hg.) (1984) *Sidelights on the Kilberry Book of Ceol Mor*. Notes on instruction received by Archibald Campbell of Kilberry. Glasgow.
- CAMPSIE, Alistair Keith (1980) *The MacCrimmon Legend*. The madness of Angus MacKay. Edinburgh: Canongate.
- CHAMBERS, Kim (1981) "Concepts of Canntaireachd: An Analytical Evaluation of Scots Pipers' Perceptions of their Solmisation System", in: Cooke, Peter (Hg.): *Studies in Traditional Music & Dance*. Proceedings of the 1980 Conference of the United Kingdom National Committee of the International Folk Music Council. Edinburgh. 23-32.
- COLLINSON, Francis (1976) *The Bagpipe*. The history of a musical instrument. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul. 1980 "Scotland, §II, 1: Folk music", in: Sadie, Stanley (Hg.) 1980, Vol. 17, 70-81.
- COOKE, Peter (1972) "Problems of Notating Pibroch: A Study of 'Maol Donn'", in: *Scottish Studies*, Band 16 (1972), Edinburgh, 41-59.
- COOKE, Peter (1986) "The Pibroch Tradition and Staff Notation", in: Tokumaru, Yoshihiko und Yamaguti, Osamu (Hg.): *The Oral and the Literate in Music*. Tokio: Academia Music, 400-413.
- Desain, P. & Honing, H. 1994 *Foot-Tapping: a brief introduction to beat induction*. In: *Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference*, 78-79. San Francisco: International Computer Music Association.
- DEUTSCH, Werner A. (1989) "Sound Tools: Konzept und Entwicklung einer Arbeitsstation zur digitalen Analyse und Bearbeitung von Musik", in: Widholm, Gregor/Nagy, Michael (Hg.), 309-323.
- DEUTSCH, Werner A. (1994) "Psychoakustische Modelle und digitale Signalverarbeitung in der Musikwissenschaft", in: Hilscher/Antonicek (Hg.): *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft*. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag. Tutzing: Hans Schneider. 23-48.
- EBERLEIN, Roland/ FRICKE, Jobst Peter (1986) "Mikrotonale Klangbildungen - Identifikation und System-fähigkeit", in: Richter Herf, Franz (Hg.): *Mikrotöne*. Bericht über das internationale Symposium 19.-12. Mai 1985 in Salzburg (= *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik*, Band III), Innsbruck/ Neu-Rum: Edition Helbling, 165-184.
- FRICKE, Jobst Peter (1992) *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte - ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 79, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang.
- FRICKE, Jobst Peter (1993) "Die Bedeutung der Mikrointervalle im Wandel der Zeiten und Kulturen", in: Hesse, Horst-Peter (Hg.) *Mikrotöne IV*. Bericht über das 4. Internationale Symposium 2.-5. Mai 1991 in Salzburg (= *Grundfragen der mikrotonalen Musik*, Band 2) (= *Veröffentlichungen des Richter-Herf-Instituts für musikalische Grundlagenforschung*, Band II), München: Filmkunst Musikverlag. S. 221-250.
- FRAISSE, P. (1956) *Les structures rythmiques*. Louvain: Publications Universitaires de Louvain.
- GRAHAM, Peter and MacRae, Brian 1985 *The Gordon Highlanders*. Pipe Music Collection. Volume II. Amersham, England.
- MacDONALD, Joseph (1971) *A Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe*. With anew Introduction by Seamus MacNeill, M.A. From the 1927 edition published by Alexander MacDonald.

Inverness.(First published 1803).

MacFADYEN, John/MacLEOD, Donald (1977) *The Piobaireachd Tutor. Part One.* Cnockenzie, EastLothian: Sound & Visual Products Ltd.

MacNEILL, Seamus (1968) *Piobaireachd Vol. 2*, Edinburgh.

MacNEILL, Seamus (1990) "Fred Morrison", in: *Piping Times*, Vol. 42, Nr. 7, 35-36.

MacNEILL, Seamus (1995) "Tune of the Month: Lament for Donald of Laggan", in: *Piping Times*, Vol. 47, Nr.8, 38-40.

PANKAUSKAS, J. (1938) "Vergleich isolierter und rhythmisch gebundener Zeitstrecken", in: *Neue Psychologische Studien* 9, München, 235-266, dort 245 und 257.

PORTER, James (1989) *The traditional Music of Britain and Ireland (= Music research and information guides, Vol. 11), (= Garland reference library of the humanities, Vol 807).* New York,London: Garland Publishing, Inc.

POVEL, Dirk Jan (1981) "Internal representation of simple temporal patterns", in: *Journal of Experimental Psychology* 7, 3-18.

POVEL, D.-J./ESSENS, P. (1985) "Perception of temporal patterns. Music

Perception 2, 411-440.

SADIE, Stanley (Hg.): (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in twenty volumes, London: Macmillan.

SEIFERT, Uwe/OLK, Fabian/ SCHNEIDER, Albrecht (1994) „Wo ist die `Eins`“ ? , in: Schmidhofer/Schüller (Hg.) 1994,479-501.

SCHMIDHOFER, August/ SCHÜLLER, Dietrich (Hg.) (1994) *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday.* Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: PeterLang (=Vergleichende Musikwissenschaft Bd. 3).

SLOBODA, John A. (1985) *The musical mind. The cognitive psychology of music.* Oxford: Clarendon Press.

WEGNER, Ulrich (1994) "Cognitive Dissonance as an Experimental Device in Ethnomusicological Research", in: Schmidhofer/Schüller(Hg.) 1994, 451-468.

WIDHOLM, Gregor/ NAGY, Michael (Hg.) (1989) *Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente. Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens.* Wien-München: Doblinger.

## **Tonträger**

LP Knudsen, Thorkild 1970 LP *Musique Celtique Iles Hebrides.* International FolkMusic Council. *Anthologie de la musique populaire.* OCR 45

Im Rahmen seines Pibroch-Unterrichts im Glasgower College of Piping durfte Herbert Bartmann Aufnahmen von Robert Brown (04.07.1956) mitschneiden sowie die Darbietungen seines Lehrers Fred Morrison aufzeichnen (01.11.1985). Aus Kopenhagen lag ein Mitschnitt seines eigenen Auftritts anlässlich der Winter Competition (Februar 1988) vor. Ferner standen Interviews mit Brown, Nicol und MacLean von den Kassetten *Pibroch Vol. 1-3* (School of Scottish Studies, Edinburgh) zur Verfügung.