Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur

Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung

Band: - (1965)

Heft: 1-2

Artikel: Einige Beobachtungen an den Oberhalbsteiner Liedweisen zu den Texten der "Consolaziun dell'olma devoziusa"

Autor: Frei-Cantieni, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-397975

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Einige Beobachtungen an den Oberhalbsteiner Liedweisen zu den Texten der «Consolaziun dell'olma devoziusa»

Von Walter Frei-Cantieni

Vorbemerkung: Für die folgenden Beobachtungen stützen wir uns auf die kritische Gesamtausgabe, die in den Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (Band 26 und 27) erschienen ist: Rätoromanische Volkslieder. Erste Folge. Die Lieder der «Consolaziun dell'olma devoziusa», I. Teil: Die Melodien, herausgegeben von Alfons Maissen und Werner Wehrli, Basel 1945. II. Teil: Kritischer Text, herausgegeben von Alfons Maissen und Andrea Schorta, Basel 1945.

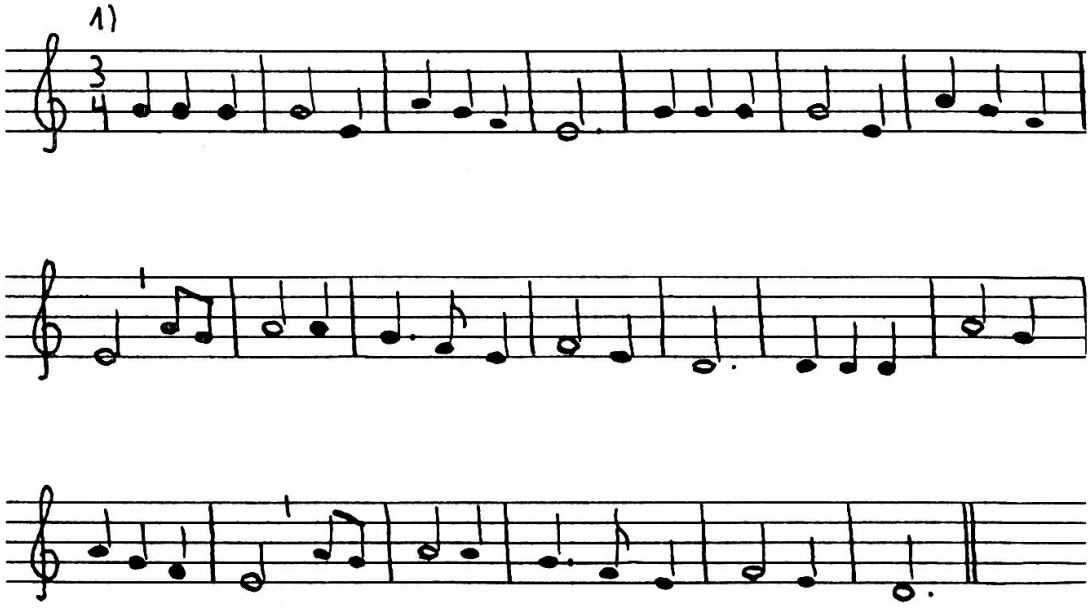
*

Da bekanntlich «das bedeutendste und wichtigste Erbauungs-, Gebets- und Gesangsbuch der romanischen Bevölkerung katholisch Bündens», die «Consolaziun dell'olma devoziusa» seit ihrer Erstausgabe von 1690 nur die Texte der Lieder ohne Melodien mitteilt, kommt es, daß die Weisen reich und lebendig von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben wurden. Die verdienstvolle Sammlung dieser Weisen zeigt nun schon dem ersten Blick, daß auf solchem Weg ältestes Gut nicht nur erhalten blieb, sondern auch umgewandelt, durch Neues ergänzt und ersetzt, ausgetauscht und angeglichen und endlich vielfach «zersungen» wurde.

Daß dieser Vorgang sein eigenes Gefüge hat, ist der Volksliedforschung einigermaßen bekannt. Darum ist es keine grundsätzlich neue Beobachtung, daß sich bei diesem langwierigen und vielschichtigen Geschehen die Eigenart einer bestimmten Gegend, also etwa einer bündnerischen Talschaft, im Liede bekundet. Selbstverständ-

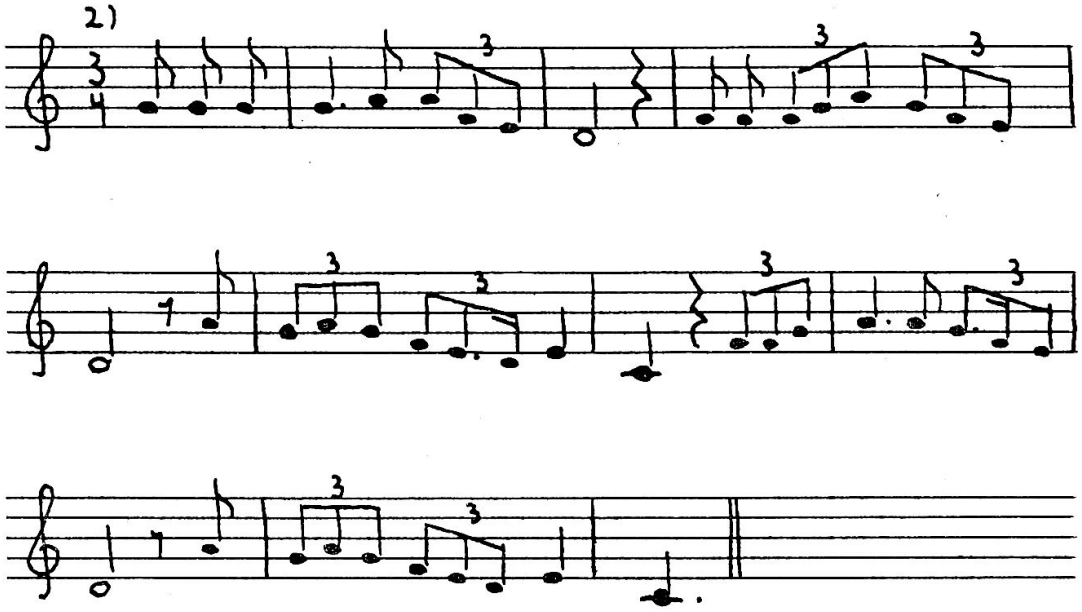
lich ruht in einem so hauchzarten Gebilde, wie es ein Volkslied in seiner jeweiligen Einmaligkeit des gesungenen Vortrages ist, diese Eigenart feiner und zerbrechlicher verwahrt; und also wird es gut sein, sie hier im vorhinein nicht losgelöst von andern Austragsweisen zu betrachten.

Das Weihnachtslied «Da Nadal noig en miu ruaus» liegt uns in 19 Fassungen vor (Bd. I, S. 17 ff.), die alle auf eine einzige Melodie zurückgehen. Fünf davon sind kirchentonartlich bestimmt, jedoch so, daß je zwei bereits Übergangsformen zu Dur und Moll darstellen und nur eine verhältnismäßig rein beim dorischen Ton bleibt. Aus ihr gewinnen wir folgendes Modell:

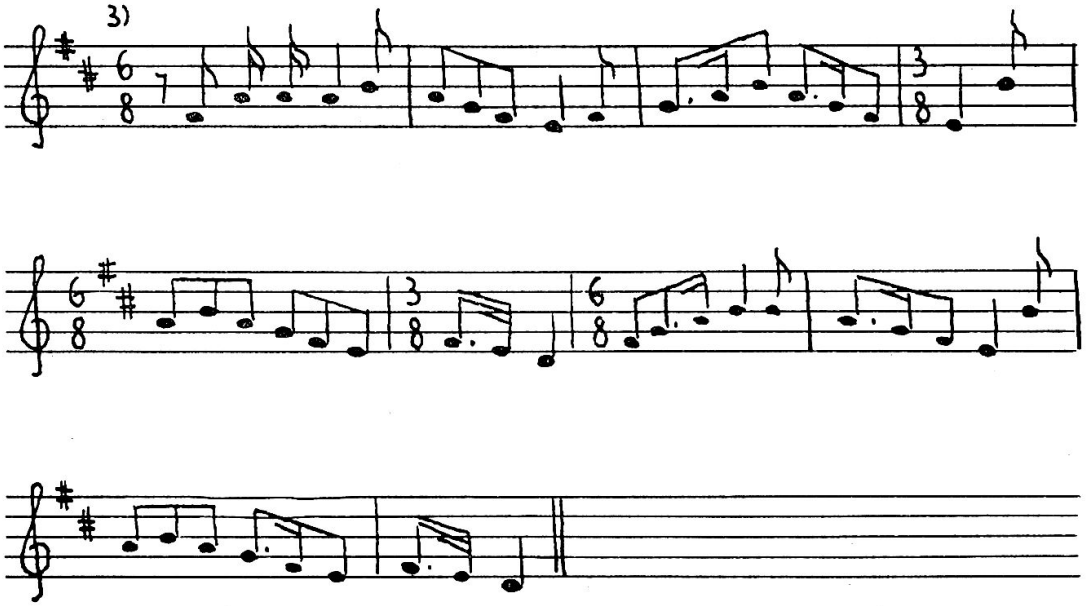


Das Verbleiben der Melodie im Bereich eines Pentachordes, ihr Ductus und ihre rhythmische Gliederung lassen vermuten, daß hier Mittelalterliches in treuer Hut behalten wurde.

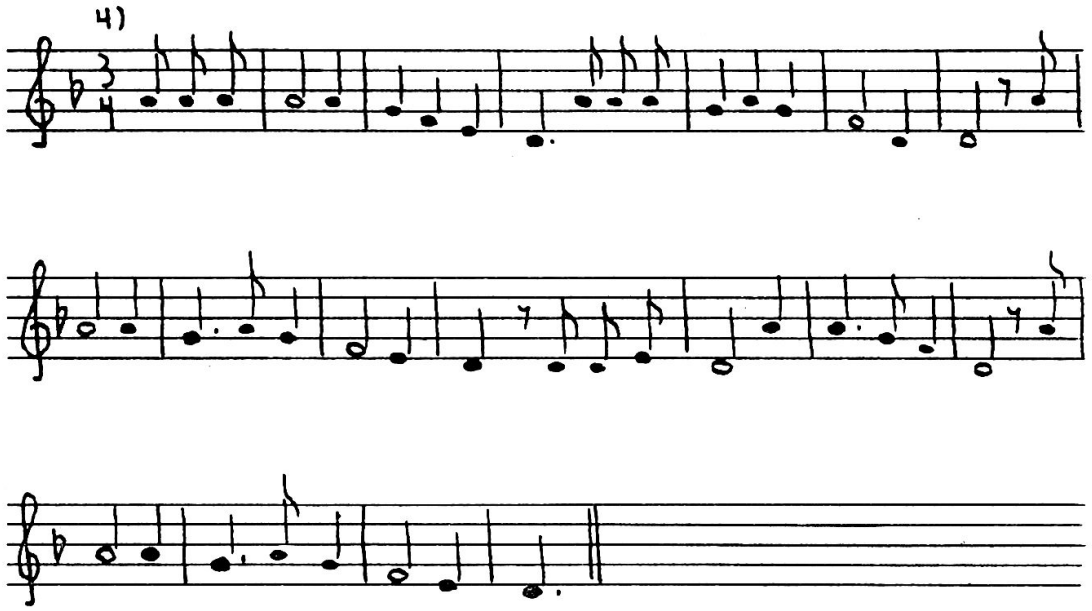
Das Oberhalbstein ist in der kirchentonartlichen sowie in der Dur- und Moll-Gruppe des Liedes mit je einer Variante vertreten. Bei der kleinen Bevölkerungszahl von nur rund 2500 Seelen ist dies ein Anteil, der verhältnismäßig hinter demjenigen des Oberlandes kaum zurücksteht. – Noch zum Bereich des Kirchentonartlichen gehört folgende Fassung aus Savognin (gesungen 1936 von Maragreta Peterelli-Guetg):



Die Veränderung gegenüber dem Modell erfolgt einerseits dadurch, daß die Weise einen betonten Dur-Schluß erhält, also aus dem frei Schwebenden des Kirchentonartlichen in eine gewisse Zielstrebigkeit gerät. Andererseits aber wird der an Modales anklingende Rhythmus der alten Fassung zu einem Wiegen aufgelöst. Drei Jahre später, 1939, hat dieselbe Sängerin dasselbe Lied folgendermaßen gesungen:



Hier herrscht eindeutiges Dur und ein völlig unbekümmerter Rhythmus! Bevor wir diesen Befund deuten, sei auch noch die dritte Variante aus dem Oberhalbstein gegeben. Sie stammt aus Parsonz (gesungen 1936 von Madleina Kolb-Balat):



Das Kirchentonartliche wird nach Moll umgedeutet und der Rhythmus in einer Weise bewegt, die offenbar den Sammlern zu Mißverständnis Anlaß gegeben hat; bemerken sie doch, daß die Melodie «zersungen» sei, was unseres Erachtens eben gerade die aufschlußreiche Frage wäre. Daß dasselbe «Zersungen-Sein» auch auf den Text bezogen wird, scheint im Hinblick auf das Vorliegen der gedruckten Sammlung nur bedeuten zu können, daß die Deklamation gelegentlich schwankend war. Unklar ist aber auch die Angabe, Madleina Kolb habe das Lied von AB gehört. Ziemlich sicher sollte es heißen MB, Maria Battaglia (vgl. Bd. I, S. CXXIV und S. 167), die eine Schwester von Bischof Battaglia und «prioura» der «cantaduras» von Parsonz war. Wenn jedoch, wie es heißt, die Lieder in diesem Kreise geübt wurden, ist weniger an ein «Zersingen» zu denken, als an eigenständige Rhythmisierung, wie sie für das Oberhalbstein namentlich bei Margareta Peterelli sehr auffallend hervortritt. Überprüfen wir nämlich alle gesammelten Weisen nach diesem Gesichtspunkt, so kann nicht

entgehen, daß diejenigen von Margareta Peterelli sich stets durch ihre eigenwillige, wenn nicht geradezu eigensinnige Rhyhmisierung gegen alle übrigen Melodien aus ganz Katholisch-Bünden abheben; sicher setzt sich demnach in solcher Ausprägung ihr Eigenstes ins Werk. Wenn die Sammler von ihr bemerken (Bd. I, S. CXXVIII), sie sei «eine der außerordentlichsten Sängerinnen gewesen, die sie kennen lernten», so gründet dieser Eindruck fragelos in der markanten Eigenheit des rhythmischen Empfindens, dem wir vermutlich in ähnlicher Art auch bei Madleina Kolb begegnen.

Was aber zeigt nun dieser Wandel an? Mit einer solchen Frage verlassen wir das Gebiet bloßer Feststellung und geben einer Deutung Raum, wie sie letztlich nie «beweisbar» ist. Es ist vielmehr Wesen der Deutung, dem einmal Aufgenommenen jenen sanften Hinweis abzulauschen, den man heute gerne als persönliche Willkür des Deutenden beargwöhnt. Jede Deutung bleibt aus ihrem unscheinbaren Wesen heraus gegen diesen Vorwurf notwendig ungeschützt, wird in ihrem Sinn aber auch gar nicht von ihm getroffen und kann letztlich überhaupt nur verstanden werden aus jenem weiten Zusammenhang des Lebens, der geheimnisvoll ein Tal als dieses unverwechselbar Eine erstehen läßt.

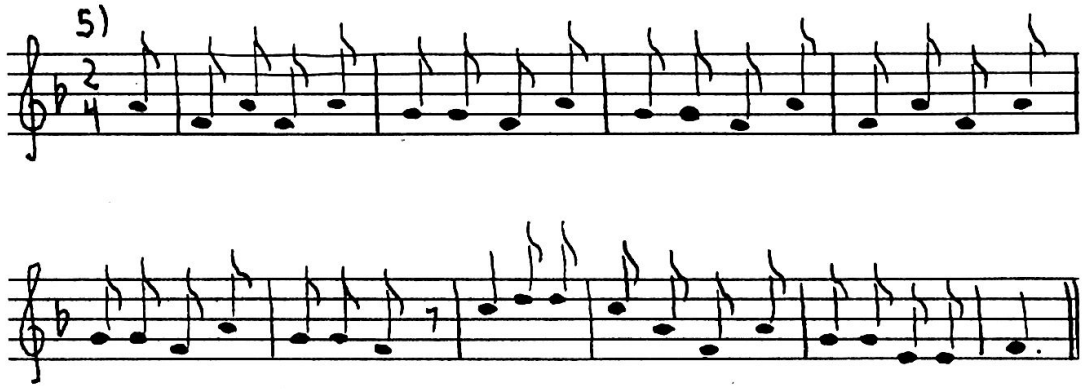
Bedenken wir, daß das wohl mittelalterliche Vorbild der Melodie im Oberland und im Domleschg noch am reinsten spricht, so möchte scheinen, daß die Oberhalbsteiner demgegenüber weniger konservativ seien. Nichts wäre indessen verfehlter als eine solche Meinung! Denn wo, außer gerade hier, vermochte die Bevölkerung durch zähestes Festhalten am Eigenen die eingewanderten Walser zu romanisieren? Vorläufig ist uns kein anderer Fall bekannt. Spielte sich dies freilich in der ferneren Vergangenheit ab, so dürfen wir umgekehrt für den heutigen Tag darauf aufmerksam machen, daß beispielsweise der uralte Hornjochzug des Rindes jetzt vermutlich nur noch im Oberhalbstein zu finden sein dürfte. Für diese und ähnliche Beobachtungen sei auf das demnächst erscheinende Heimatbuch über das Oberhalbstein verwiesen, wo der interessierte Leser zugleich die nötigsten Angaben über die unverhältnismäßig spärlichen Oberhalbsteinica findet. Bleibt der Wandel also auf diesem Wege nicht nur unerklärt, sondern wird er unter diesem Blickpunkt geradezu erstaunlich, so wird man auch

gegenüber der Vermutung von Fremdeinflüssen eher zurückhaltend sein. Wo eine Gegend diesen nicht bloß erliegt, sondern sich ihnen schöpferisch öffnet, wie es etwa für den älteren oberhalbsteinischen Baustil deutlich zu belegen ist, dort reicht im tiefsten nur der Blick für das Ursprüngliche und Echte von Eigenarten zu.

Diese wären aber gleichfalls im vorhinein verkannt, wollten wir sie nur, am mittelalterlichen Ideale messend, dahin bewerten, daß die oberhalbsteinischen Umwandlungen jenes niemals erreichten. Derartige Binsenwahrheiten erklären nichts! Vielmehr gilt es, die völlige Unbefangenheit zu sehen, die mit der alten Weise ihr Spiel treibt, ein Spiel, das wie ein Spiegel wiedergibt, was gestaltend herzutritt. Daß das Kirchentonartliche in Richtung auf Dur und Moll verlassen wird, folgt allgemeinen Tendenzen und gewinnt hier seine Bedeutung nur im Zusammenhang mit den rhythmischen Veränderungen. Diese sind gekennzeichnet durch ein nicht in Worte zu fassendes Moment der Überraschung, das jeder erfahren wird, der die Weisen singt oder spielt. Bei 3 und 4 wirkt das Überraschende in einer feinen Weise erheiternd, verrät jenen Humor, der auch die Märchen des Barba Plasch durchhellt und sie so häufig zu einem durchaus unerwarteten Schluß führt. Man mag dazu die von Lezza Uffer besorgte Ausgabe (Zürich 1955) oder noch besser seine Studie über «Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler» (Basel 1945) vergleichen, um zu erspüren, daß damit nicht nur ein bekanntes Allgemeingut des Märchens zum Vergleich herangezogen wird, sondern jenes unverkennbar Einmalige des Schusters und Küsters von Rona. Was aber die betonte Abgrenzung gegenüber «den andern» betrifft, so ist freilich auch diese vermutlich von alters her jedem Land an wichtiger Paßstraße stets willkommen gewesen zur Verwahrung dessen, was nicht veräußerlicht werden soll. Wenn aber der Oberhalbsteiner noch heute oft lieber deutschsprachige als surselvische Lieder singt, so wirft derartiges doch ein sehr klares Licht auf die gezeigten rhythmischen Besonderheiten ihrer Sangesweisen. Fast scheint es, als ob eine Variante wie 2 eigens daraufhin ersungen sei, unnachahmbar zu bleiben, ein Zug übrigens, der auch in der ältern oberhalbsteinischen Ornamentik auffällt. (Eine kleinere Studie hierüber befindet sich zurzeit in Vorbereitung.) Und darin wiederum liegt gerade jener Eigensinn, der mehr ist als gewöhnlicher

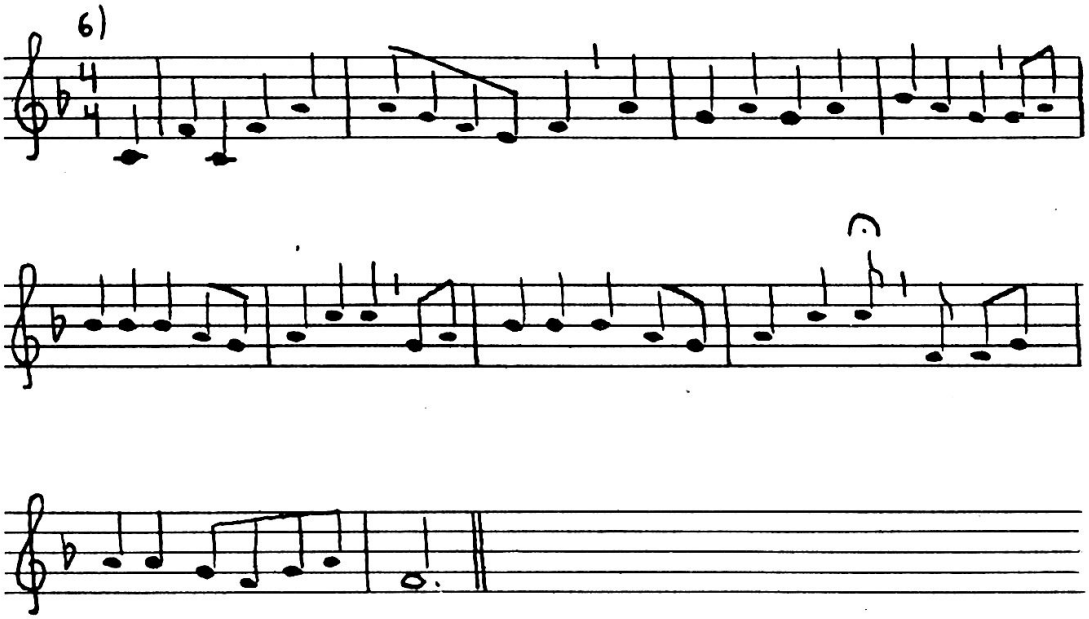
Trotz und kleiner Stolz: das Wissen um das Besondere und von daher das aktive Ausprägen dessen, was nicht nur übernommen, sondern zugleich für sich geformt wird.

Sehr sprechend tritt das oberhalbsteinische Temperament mitunter dort zutage, wo ein Text, wie beispielsweise «In figl naschiu en Bethlehem», in mehreren Weisen gesungen wurde. Unter den 15 Hauptmelodien dieses Liedes (Bd. I, S. 43 bis 50) ist das Oberhalbstein einmal mit einem Unicum, einmal mit der Grundmelodie und zweimal mit Varianten vertreten. Eine von diesen letztern zeigt uns besonders deutlich, welche umwandelnden Kräfte hier hauptsächlich im Spiele waren. Die Melodie stammt aus Parsonz (gesungen 1936 von Madleina Kolb-Balat) und lautet so:

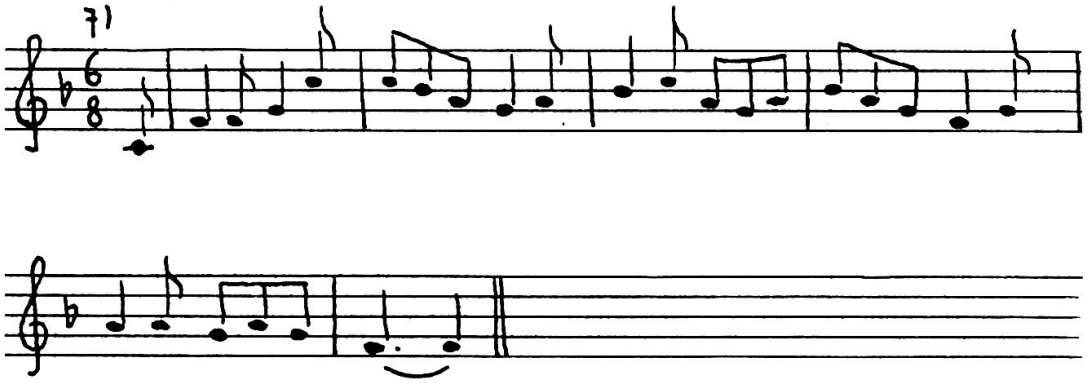


Gegenüber der vermutlichen Grundmelodie, wie sie wohl am reinsten aus der Fassung von Razen (Bd. I, S. 48 f.) begegnet, fällt jetzt im Gegensatz zum Vorigen auf, daß der Rhythmus in eine nahezu völlige Gleichförmigkeit gebracht wird, die durch eine Achtelpause und eine Viertelnote gegen das Ende noch eigens hervorgehoben ist. Auch die Intervalle werden diesem offensichtlichen Bestreben des Gleichförmigen untergeordnet, der Terzsprung bevorzugt und nur, getrennt durch die Pause, einmal eine Quinte zugelassen. Und in dieser Form ist das Lied, unbekümmert um seinen besinnlichen Gedanken und seine sonstigen Sangesweisen, von frischer Bubenfröhlichkeit in raschem Tempo als Sterndreherlied gesungen worden! Übrigens ist diese Eigenart eines ausgesprochen behenden Singens noch jetzt in Parsonz sehr lebendig: jeder, der dort das lateinische Choraloffizium für die Verstorbenen hört, wird tief beeindruckt sein von der spieleri-

schen Leichtigkeit, mit der die Männer der Bruderschaft zum Trost der armen Seelen diese musikalisch schwierige Aufgabe bewältigen. – Es fällt daher auch nicht schwer, denselben Geist, wenngleich etwas weniger altertümlich, in ähnlicher Art aus dem Unicum von Tinizong herauszuhören (gesungen 1939 von Gionnot Spinas):

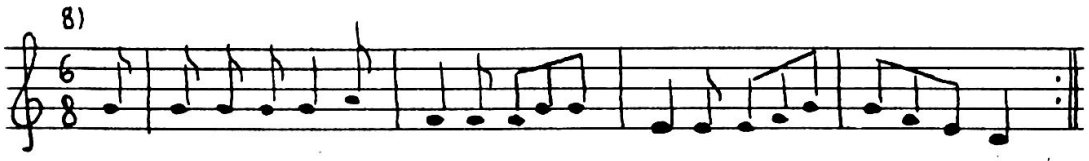


Abweichend von diesem muntern Zug steht nun freilich die Grundmelodie aus dem Surgôd da, wie sie in Sur gesungen worden ist (1939 von Babina Cotti):



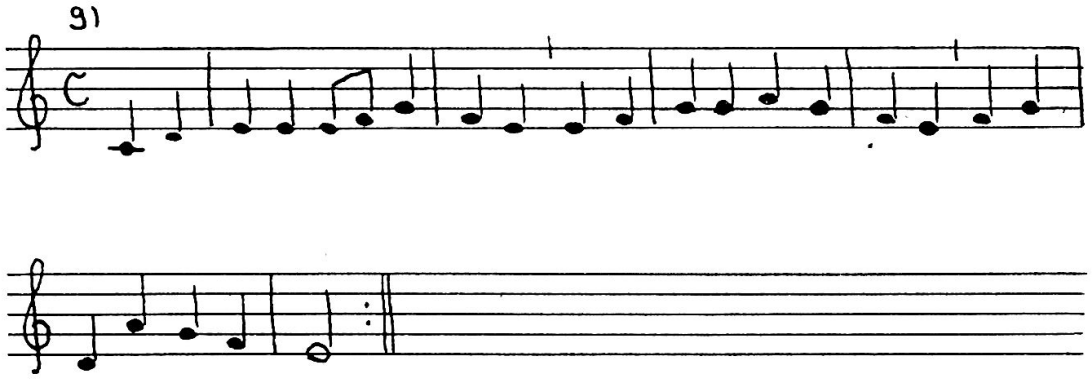
In diesem wesentlich alpineren Teile des Oberhalbsteins haben wir es nicht mehr mit einer Bevölkerung von Gulangs (Gaulois), sondern von Gualsers (Walsern) zu tun, die schon sehr früh romanisiert wor-

den sind und nun mit der an ihnen bekannten Unbeugsamkeit älteste Formen oberhalbsteinischen Brauchtums weitertragen. Es hängt wohl damit zusammen, daß in der für die Bevölkerung Graubündens gedachten und von Bischof Christian Caminada in seinem edeln Vorwort so warm empfohlenen Ausgabe der Canzuns della Consolaziun (Maissen/Wehrli, Basel 1942) die beiden einzigen Oberhalbsteiner Weisen (jene zu «En in curtgin sun jeu oz staus» S. 24 und zu «Niebla dil tschiel regina» S. 64) aus dem Surgôd, nämlich aus Sur und Marmorera, stammen. Land und Leute sind hier noch in jener einfachen Würde, die in den Dörfern dem verweilenden Auge sichtbar wird an der schmucklosen Stille der alten Häuser, deren Schönheit einzig auf schlichten Maßen und Verhältnissen beruht; nur hie und da, jedoch vor allem im Sotgôd, wird dieser Charakter mit etwas bescheidener Malerei, kaum je mit Sgraffito, mehr hervorgehoben als üppig verziert. Ein Verwandter dieser Bauart ist die vorliegende Weise aus Sur, aus jenem Sur, da die Bruderschaft zum Trost der armen Seelen noch als einzige des Tales bei ihren Prozessionen das Gesicht verhüllt mit jenem alten Zeugen der einstigen Gugelkapuze, die zur Zeit der Gründung im frühen 18. Jahrhundert der Pestzeiten wegen zur Tracht gehört hatte. Und wie ein Denkmal aus noch viel früherer Zeit, ziemlich sicher aus dem späten Mittelalter, mutet die in Sur aufgezeichnete Weise zum Lied von der Eitelkeit der Welt an «La vit' humana, la trost mundana» (gesungen 1939 von Josef Anton Cotti):



Von den acht erhaltenen Hauptmelodien (Bd. I, S. 69 ff.), die untereinander alle sehr ähnlich sind, scheint mir diejenige aus Sur die älteste zu sein. Im 6/8-Takt tritt gerade bei diesem Beispiel der Anklang an modale Rhythmen des Mittelalters, der natürlich auch sonst an Consolaziun-Weisen zu beobachten ist, besonders vernehmlich hervor. Verstärkt wird dieser Eindruck namentlich durch die kirchentonartliche Offenheit, die geradezu auf ein immer sich steigerndes Wieder-

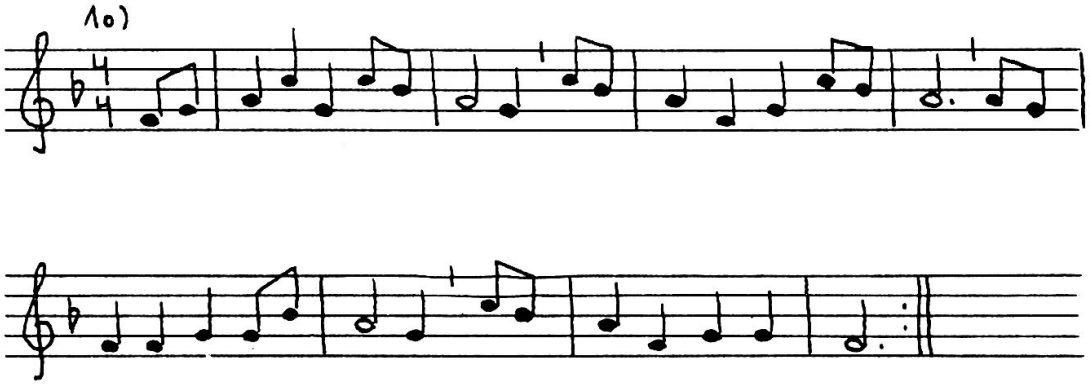
holen des ungewöhnlich kurzen Stückes hindrängt. Die Frage, ob es sich vielleicht um den Aufgesang einer Barform handle, die also verstümmelt worden wäre, ist nicht eindeutig zu beantworten. Die im Register (Bd. I, S. 340) angegebenen Verwandtschaften helfen offensichtlich nicht weiter, wogegen ein Vergleich der unten als Beispiel 14 gegebenen Melodie mit der aus Sur zu «Si, si tuts vers fideivels» überlieferten (Bd. I, S. 255) ernsthaft an diese Möglichkeit denken läßt. Aber für die Kenntnis der hier erfragten Eigenart trägt diese formgeschichtliche Problemstellung auch kaum etwas Erhebliches bei. Es geht vielmehr darum, vom Textgedanken her, aus diesen vier Takten die Erfahrung des immer wieder flüchtig Vergänglichen herauszuhören: da nämlich auf die Melodie jeweilen nur die halbe Strophe gesungen werden kann, muß sie für die ganze wiederholt werden, erklang also ursprünglich bei den sieben Strophen des Liedes hintereinander 14mal und bildete so ein eindringliches Mahnmal, wie es uns in solch einfachster Größe wohl einzig aus dem mittelalterlichen Stilideal der «brevitas» bekannt ist. Auf mittelalterlichen Ursprung läßt ja fragelos auch der Text des Liedes schließen, der schon in der Erstausgabe von 1690 steht. Seine deutlichen Italianismen legen nahe, in dem Lied eine Übersetzung von Kapuzinern zu sehen, wie diese vom Süden her seit der Gegenreformation (und im Oberhalbstein bis in unser Jahrhundert hinein) in den bündnerischen Tälern tätig gewesen sind. – Daß die dazugehörige Weise aus Sur in die genannte Anthologie der Canzuns della Consolaziun nicht Eingang fand, verdanken wir gewiß der weisen Einsicht ihrer Herausgeber, daß so herbe musikalische Askese heute nicht mehr allgemein zugänglich ist, aber dem Kundigen um so Bedeutsameres zu sagen hat! Nicht unwichtig mag darum der Hinweis sein, daß das Vorgehen, eine kurze Melodie auf eine Strophe zweimal zu singen, auch sonst im Oberhalbstein bekannt und offenbar «beliebt» war; denn von den insgesamt 15 Beispielen dieser Eigenart stammen sechs aus dem Oberhalbstein und drei aus dem benachbarten Kreise Alvaschagn, während das dichter bevölkerte Oberland und Domleschg zusammen nur sechs Beiträge liefern. Wir fügen deshalb noch folgendes Beispiel aus Salouf an (gesungen 1938 von Seppa Demarmels) zum Text des St.-Josef-Liedes «O legiu bab dil Salvader»:



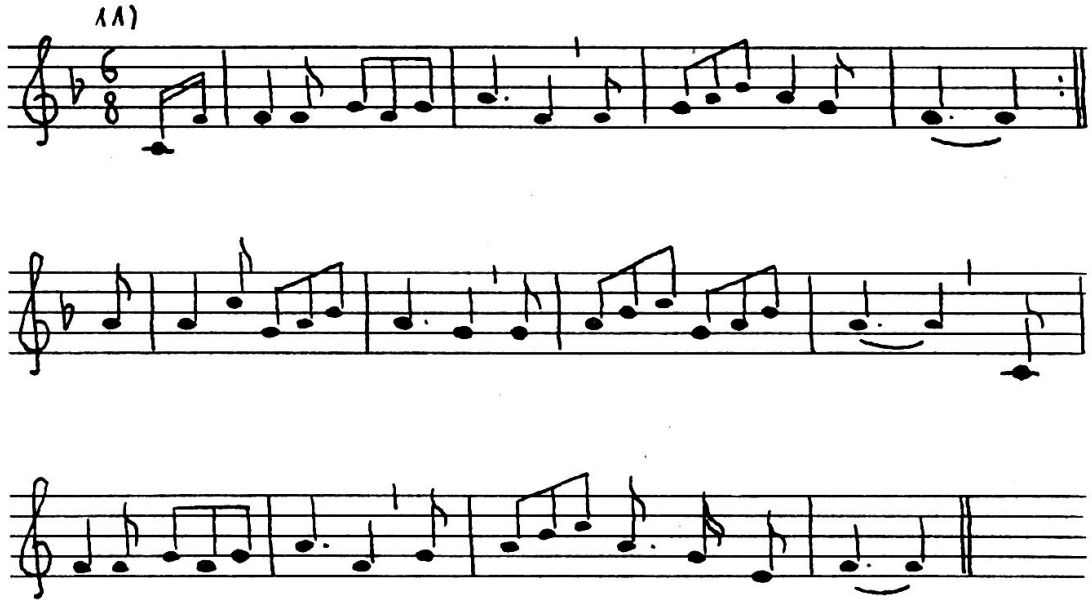
Haben wir uns bisher, textlich gesehen, mit der ältesten Überlieferungsschicht befaßt, musikalisch auf die Eigenheiten des Oberhalbsteins gelauscht und dabei die Frage nach mutmaßlich mittelalterlichen Ursprüngen so weit als tunlich zu erhellen versucht, so möchten wir nun abschließend unsere Aufmerksamkeit noch dem jüngeren, im Oberhalbstein ehemals besonders beliebten Ziteil-Lied «Lein oz far in viadi» zuwenden. Für die historischen Belange um Entstehung und Frühgeschichte des Wallfahrtsortes sei verwiesen auf die zusammenfassende Darstellung des wichtigsten bei P. Iso Müller: Die churrätische Wallfahrt im Mittelalter, S. 103–106 (Basel 1964). «Lein oz far in viadi» darf als das eigentliche Fahrtenlied gelten, das teilweise schon während des dreistündigen Aufstieges zu diesem höchstgelegenen Wallfahrtsort unseres Erdteils, in der Kirche selbst vor und nach den Messen und vor allem während der Pilgernachtwache gesungen worden ist. Der Text erscheint erstmals in der Consolaziun-Ausgabe von 1796. Da die 10. Strophe ausdrücklichen Bezug nimmt auf die bauliche Tätigkeit des Custos Florin de Candrian (1682–1725), kann das Lied erst nach dessen Tod entstanden sein. Seine früheste Verbreitung fand es als fliegendes Blatt, wie P. Tuor nachgewiesen hat (Igl origin dil pelegrinadi de Ziteil, S. 169). Daß es erst 1796 in der Consolaziun erscheint, läßt demnach mit einiger Sicherheit darauf schließen, daß es weder den beiden Ausgaben von 1731, noch denen von 1749 vorlag. Gadola hat sogar (vgl. Bd. II, S. XI) die Ausgabe E, die zwar das letztgenannte Datum trägt, auf ca. 1780 angesetzt auf Grund stichhaltiger Vergleiche von Papier, Satz usw. mit andern zeitgenössischen Erzeugnissen der Klosterdruckerei von Disentis. Wenn nun der Sammeldruck

«Canzuns de nossa chara Dunna immaculata», aus dem das Ziteil-Lied zusammen mit zehn andern Marienliedern 1796 in die Consolaziun übernommen wird, nach allgemeiner Auffassung ein Vierteljahrhundert vor dieser für unser Lied entscheidenden Ausgabe herausgekommen ist, dürfen wir wohl annehmen, daß «Lein oz far in viadi» zwischen 1770 und 1780 erst allgemeiner bekannt wurde, was darauf hindeutete, daß es vermutlich nur kurze Zeit vor dieser ersten Epoche seiner größeren Verbreitung entstanden sein mag.

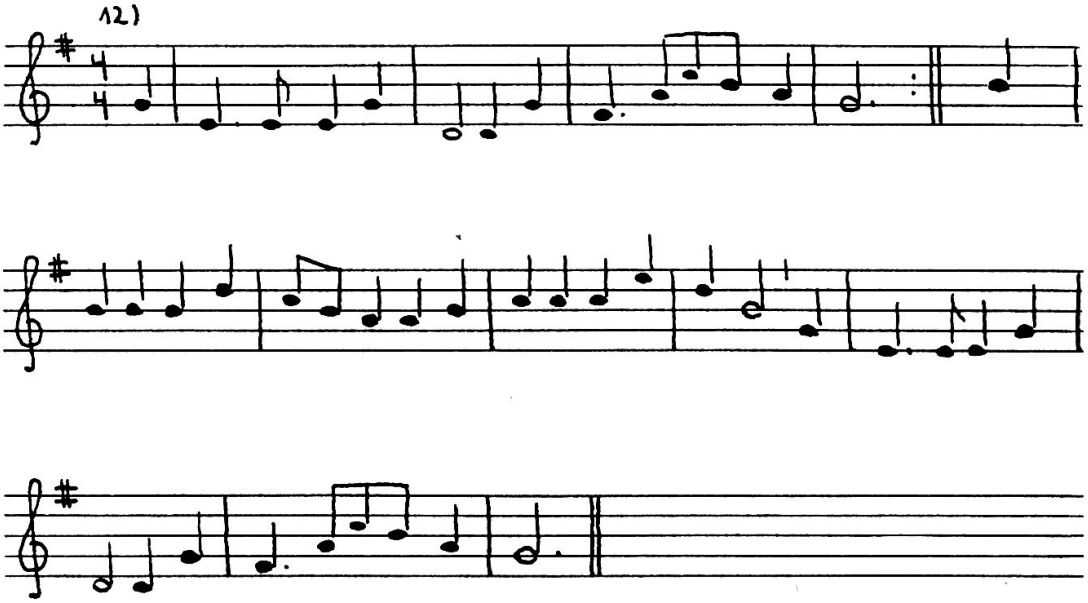
Die aus dem Oberhalbstein dazu gesammelten Melodien sind folgende: aus Salouf (gesungen 1939 von Seppa Demarmels)



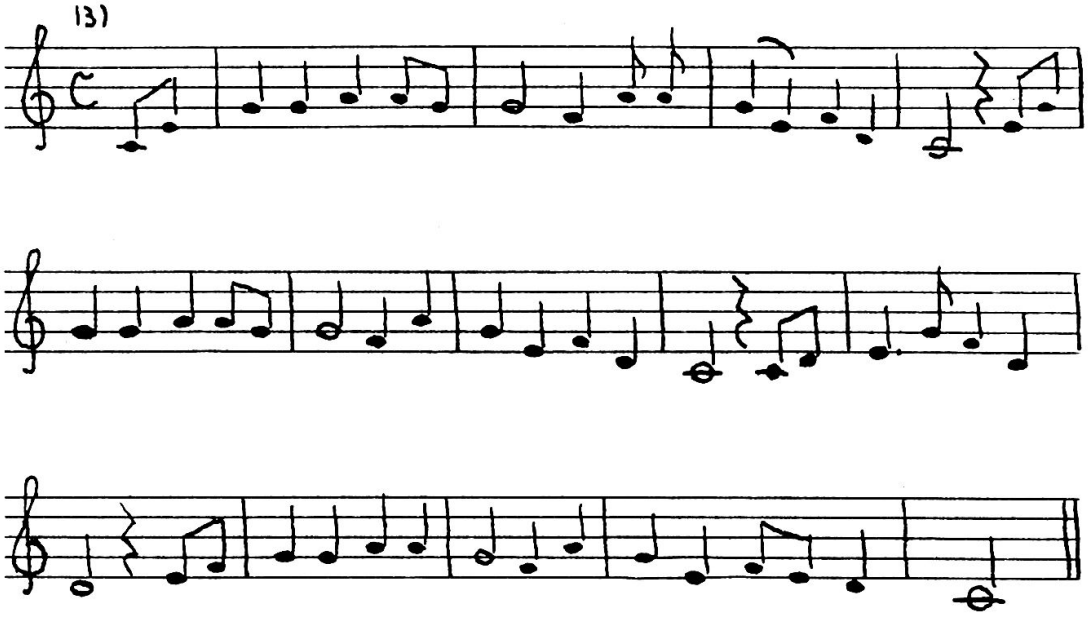
aus Parsonz (gesungen 1936 von Madleina Kolb-Balat)



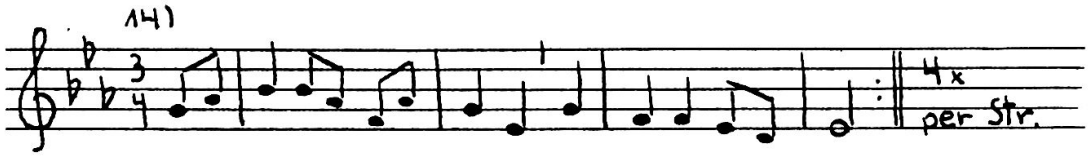
aus Riom (gesungen 1936 von Marionna Mareischen)



aus Marmorera (gesungen 1937 von Josefina Augustin-Luzio, verheiratet in Alvaschagn)



und aus Sur (gesungen 1939 von Josef Anton Cotti)



Wie bei allen Liedern der Consolaziun, so wäre es namentlich beim Ziteil-Lied im Ansatz verfehlt, nach einer vermeintlichen «Urmelodie» fahnden zu wollen. Sobald der Text einmal vorlag, wurde er fragelos bald da und dort gesungen, wobei es an sich nahe liegt, fürs erste in diesem Geschehen an das Oberhalbstein zu denken. Wahrscheinlich wurde zunächst eine schon bekannte und für das neue Gedicht geeignete Weise adaptiert. Mit ziemlicher Sicherheit können wir dies sogar am vorliegenden Beispiel 13 historisch anschaulich verfolgen; denn auf diese Melodie wurde in Marmorera nicht nur «Lein oz far in viadi» gesungen, sondern auch die Canzun de s. Flurin «Flur enten tal iert crescha». Diese ist erstmals in der Ausgabe F von 1749 erschienen und wurde in Marmorera neben einer andern Melodie, von der noch zu reden sein wird, auf die hier wiedergegebene Weise 13 gesungen, die schon im 16. Jahrhundert mit verschiedenen Texten als volkstümliches Lied im Umlauf war und zirka 1660 im Lautenbuch des Johannes Thysius erscheint. Da nun «Lein oz far in viadi», wie gezeigt, etwa zwischen 1760 und 1770, also nur runde 10 Jahre nach der Ausgabe F der Consolaziun, als fliegendes Blatt unter das Volk kam, dürfen wir annehmen, daß die damals «neue» Weise für den neuen Text verwendet worden ist. Sehr wahrscheinlich haben wir es in Melodie 13 mit einer der frühesten und fragelos mit der musikalisch schönsten Weise des Ziteil-Liedes zu tun.

Andererseits ist interessant, daß dieselbe Josefina Augustin-Luzio, die das Flurin- und das Ziteil-Lied in der einen Weise 13 sang, das Flurin-Lied (Bd. I, S. 245) auch noch auf eine andere Melodie vorgetragen hat, die sich bei genauerem Zusehen als eine Variante des im Vorigen gegebenen Beispieles 12 zeigt. Wir haben hier also wieder die auffallende Parallele Flurin/Ziteil. Diese Übereinstimmung scheint mir jedoch etwas anders erklärt werden zu müssen; denn die Melodie 12 ist ihrer ganzen Struktur nach zu schließen jünger als 13. Josefina Augustin mag die uns aus Riom bekannte Fassung auf Ziteil gehört, von da mitgebracht und später bei der schon bekannten Zweitextigkeit von 13 diese auch auf 12 übertragen haben. Inwiefern das Singen von «Lein oz far in viadi» auf Weisen des Flurin-Liedes einen Hinweis ergeben könnte auf die Ablösung des in der Reformation aufgehobenen Flurin-Wallfahrtsortes Ramosch durch das seit 1580 als neu entstan-

dener Wallfahrtsort nachgewiesene Ziteil, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden, bedürfte aber zur Beantwortung den Rahmen einer anders gerichteten Untersuchung. Dafür jedoch, daß der Vorgang nicht etwa umgekehrt von 12 auf 13 erfolgte, haben wir einen sichern Anhaltspunkt auch außer dem altersmäßigen Strukturvergleich der beiden Melodien. Während nämlich 13 von Josefina Augustin auf beide Texte ohne nennenswerte Abweichung gleich gesungen wurde, stellt ihre sich an 12 anlehnende Weise des Flurin-Liedes eine solche Variante dar, wie sie typisch sekundär ist. Das heißt aber, daß ihr die Melodie 12 durchaus nicht so vertraut war wie 13. Und endlich kann auch geltend gemacht werden, daß eine andere, ebenfalls sekundäre Variante der vorliegenden Melodie 12 in Salouf (Bd. I, S. 165) bezeichnenderweise zu «Niebla del ciel regina» gesungen worden ist!

Nun hat freilich der Strukturvergleich zwischen 12 und 13 darin seine Grenze, daß die letztgenannte Weise ein auf den Ziteil-Text adaptiertes volkstümliches Lied des 16. Jahrhunderts war, während die eigenständige Melodie 12 sehr gut als Ziteil-Lied gleich alt sein könnte wie 13. Daß dies schwerlich der Fall ist, zeigt uns ein Vergleich von 12 mit 10 und 14. Schon das Vorgehen, daß die Melodie aus Salouf für eine Strophe zweimal, die aus Sur sogar viermal gesungen werden muß, läßt, nach bereits Dargelegtem, auf das höhere Alter dieser zwei Fassungen schließen. (Bei den 14 Strophen des Ziteil-Liedes tritt der meditative Grundzug dieser Eigenart besonders deutlich hervor!) Aber auch die beiden Melodien selbst klingen altertümlicher als 12. – Zur vorliegenden Melodie 11 aus Parsonz läßt sich vorderhand bei dem mangelnden Vergleichsmaterial nur wenig sagen, doch scheint auch sie zeitlich noch vor 12 zu liegen.

Was uns aber schließlich interessiert, ist die Frage, was denn heute, bei dem Aufschwung, den der Wallfahrtsort seit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges genommen hat – ein Aufschwung, der immer noch anhält!- was denn heute aus dem alten Ziteil-Lied geworden ist? Nach Mitteilung des derzeitigen Custos von Ziteil, Pfarrer Duri Lozza, wird «Lein oz far in viadi» – nicht mehr gesungen! Dem bedauernswerten Verlust steht immerhin als einigermaßen angemessener Ersatz das Lied «Sin liung stentus viadi» gegenüber, das sogar, mit geringen Abweichungen in den beiden letzten Takten, auf die hier als 10 wie-

dergegebene Melodie gesungen wird. (Man vgl. dazu die von Pfr. Lozza herausgegebenen «Ziteil-Devoziungs», Immensee o. J., S. 13). Dennoch schiene es wünschenswert, wenn das altehrwürdige «Lein oz far in viadi» wieder erklänge, für das dann historisch und musikalisch begründet, am besten die aus Marmorera überlieferte Weise zu wählen wäre. Damit würde zugleich aufs schönste das Andenken des unvergeßlichen Pater Alexander Lozza aus Marmorera, des langjährigen treuen Custos von Ziteil geehrt! Der Text wäre wohl in einer für unsere Zeit entsprechenden Art aus den 14 Strophen auszuwählen und (nach Vergleich mit dem Flurin-Lied) einfach und edel wie folgt auf die alte Weise zu deklamieren:

15)

LEIN OZ FAR IN VI - A - DI SIN IN CUOLM BEIN MAR-

VEGL, EN IN SCHI AULT SEL- VA - DI, CHE VEGN NUM-NAUS ZI-

TEIL, TGEI GRA - ZIA TGEI VEN - TI - RA IN BIEN PA-STUR HA

GIU, SIN QUEST CUOLM TON-TAUR - BI - DA DE VER LA MUMMA DE DIU.