

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 19 (1999)

**Rubrik:** Ethnomusicologica

#### **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:** 23.12.2025

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

# Mit wass freüden soll man singen? Liederbüchlein der Maria Josephina Barbara Brogerin

Albrecht Tünger  
Die Schreiberin des Liederbüchleins der Maria Josephina Barbara Brogerin ist bislang unbekannt. Ein Beitrag zur Identifizierung der Schreiberin ist im Herbst 1996 erschien in Appenzell das Liederbüchlein der Maria Josephina Barbara Brogerin von 1730<sup>1</sup>. Im Vorwort heisst es: „Die Herausgeber hoffen,

Ethnomusicologica  
Fachwissen in verschiedenen Bereichen zu weite-  
ren Nachforschungen anzuregen zu können“. Zu klären war vor allem, wer  
die Lieder aufgeschrieben hat und zu welchem Zweck die Sammlung ange-  
legt wurde. In freundschaftlichem Kontakt mit den Herausgebern und mit  
hüfteleicher Unterstützung durch den Appenzeller Landesarchivar, Herrn Dr.  
Hab. et lic. phil. Hermann Bischofferges, sowie dank freundlicher Auskunft der  
Schwestern aus dem regulierten Dritterden des hl. Franziskus von Assisi  
nach der Pfanneregg-Reform, konkret der Kapuzinerinnen, im Kloster Ma-  
ria der Engel in Appenzell konnte ich in den vergangenen zwei Jahren einige  
der bisher ungeklärten Fragen beantworten.  
Diese Studie ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt befasst  
sich mit der Identifizierung der Schreiberin, ihrer Herkunft, ihrem Umfeld  
und den Besonderheiten des Büchleins. Im zweiten Abschnitt werden Er-  
kenntnisse zu den explizit geistlichen Liedern vorgetragen, im dritten folgen  
Bemerkungen zu den weltlichen, von denen einige durchaus auch religiösen  
Hintergrund aufweisen. Die Liedersammlung ist nicht nur geistlich, sondern  
auch weltlich, was sie von anderen Liederbüchleinen unterscheidet. Die  
Bemerkungen zu den weltlichen Liedern sind daher nicht nur von histori-  
scher, sondern auch von kultureller Bedeutung.

## Identifizierung der Schreiberin

Als „Initialzündung“ für alle weiteren Forschungen muss die Identifizierung  
der Schreiberin gelten. Durch neuere, sehr umfangreiche Schriftver-  
gleiche kann nun nachgewiesen werden, dass die Besitzerin des Büchleins  
1730 Maria Josephina Barbara Brogerin war. Sie war geboren am 10. Februar  
1700 in Appenzell und starb am 10. Februar 1765 in Appenzell.

<sup>1</sup> „Mit wass freüden soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josephina Barbara Brogerin 1730. Transkription aller Noten und Texte mit Erläuterungen, ausgewählte Reproduktionen, gynäkische Übersetzung. Herausgegeben von Joe Mancini, Urs Klausen. Innenreden der Schriften Bd. 6. Appenzell 1996. Zeigert-Brügger Verlag, Appenzell 1996.“



# Mit wass freüden soll man singen

## Neue Erkenntnisse zum Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin

Albrecht Tunger

Im Herbst 1996 erschien in Appenzell das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin von 1730<sup>1</sup>. Im Vorwort heisst es: „Die Herausgeber hoffen, Kenner mit detailliertem Fachwissen in verschiedenen Bereichen zu weiteren Nachforschungen animieren zu können“. Zu klären war vor allem, wer die Lieder aufgeschrieben hat und zu welchem Zweck die Sammlung angelegt wurde. In freundschaftlichem Kontakt mit den Herausgebern und mit hilfreicher Unterstützung durch den Innerrhoder Landesarchivar, Herrn Dr. iur et lic. phil. Hermann Bischofberger, sowie dank freundlicher Auskunft der Schwestern aus dem regulierten Drittorden des hl. Franziskus von Assisi nach der Pfanneregg-Reform, konkret der Kapuzinerinnen, im Kloster Maria der Engel in Appenzell konnte ich in den vergangenen zwei Jahren einige der bisher ungeklärten Fragen beantworten.

Diese Studie ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt befasst sich mit der Identifizierung der Schreiberin, ihrer Herkunft, ihrem Umfeld und den Besonderheiten des Büchleins. Im zweiten Abschnitt werden Erkenntnisse zu den explizit geistlichen Liedern vorgetragen, im dritten folgen Bemerkungen zu den weltlichen, von denen einige durchaus auch religiösen Hintergrund aufweisen.

### I. Identifizierung der Schreiberin

Als „Initialzündung“ für alle weiteren Forschungen muss die Identifizierung der Schreiberin gelten. Durch neuerliche, sehr umfangreiche Schriftvergleiche kann nun nachgewiesen werden, dass die Besitzerin des Büchleins

1 *Mit wass freüden soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730. Transkription aller Noten und Texte mit Erläuterungen, ausgewählte Reproduktionen, synoptische Vergleiche.* Herausgegeben von Joe Manser, Urs Klausen. Innerrhoder Schriften Bd. 5. Appenzell 1996. Zitiert: Brogerin.

auch die Schreiberin war. Zur Schreiberidentifizierung der Brogerin-Liederhandschrift dient der eigenhändige Besitzervermerk auf der Innenseite des hinteren Buchdeckels. Mit den Worten „wer Es nach Meinem Todt bekombt“ gibt sich die Schreiberin als Maria Josepha Barbara Brogerin zu erkennen.

Unstreitig ist, dass Noten und Text des ganzen Büchleins von *einer* Hand stammen, obwohl zwischen den ersten Eintragungen und den letzten eine Veränderung der Handschrift festzustellen ist. Für einzelne Buchstaben werden – oft in demselben Lied – verschiedene Zeichen verwendet, deren Benutzung offenbar keiner bewussten Absicht unterliegt, sondern willkürlich erfolgt. Man darf davon ausgehen, dass die Schreiberin für die Noten und den darunterstehenden Text jeweils dieselbe Feder benutzte. Die Sorgfalt beim Schreiben der Lieder hatte zur Folge, dass bei der Schrift des Textes etwas stärkerer Druck als in der Schrift des Besitzervermerks angewendet wurde.

Für die Beurteilung der Schrifteigenheiten galten die Erkenntnisse, die Ludwig Klages<sup>2</sup> über die Gesetze der erworbenen Handschrift mitteilt: „Liegt daher eine eigentliche ‚Handschrift‘ vor, die von einem Abschnitt schriftbildnerischer Bemühungen die Spuren trägt, so wird sie unfehlbar auch die ursprüngliche Schicht erkennen lassen.“ Es geht demnach darum, die „Laufschrift“ des Besitzervermerks mit der „Zierschrift“ des Textes unter den Noten zu vergleichen und Übereinstimmung oder Unterschiede zu ermitteln. Dabei sollte man nicht ausser acht lassen, dass in der Entstehungszeit des Büchleins um 1730 verschiedene Handschriften die gleichen Bildungen, vor allem bei Grossbuchstaben, aufweisen. Die einzelnen Schreiber sind dann oft nur durch kleine Besonderheiten, die den persönlichen Schriftcharakter verraten, zu unterscheiden. Im vorliegenden Fall ist der Gebrauch verschiedener Zeichen, z. B. beim *s*, und unterschiedliche Schreibweise desselben Buchstabens, *h* mit Schleife in der Unterlänge oder mit unten links auslaufendem Bogen, bereits als Eigenart der Schreibenden festzustellen.

Der Besitzervermerk ist in der Laufschrift und möglicherweise mit spitzer Feder und wohl geringerem Druck als die Liedertexte geschrieben und zudem noch relativ kurz. Deshalb wurde der Vergleich mit der Ausführung der Grossbuchstaben und einiger charakteristischer Kleinbuchstaben vorgenommen, und es können für jeden Buchstaben Parallelen im Liedertext nachgewiesen werden.

Der gesamte Schriftduktus zeigt eine leicht nach rechts geneigte Gestalt, in der Ober- und Unterlängen deutlich grösser sind als die Kleinbuchstaben. Die

2 Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik*. 23. Auflage. Zürich 1949. S. 179 ff.

einzelnen Buchstaben sind fast immer miteinander verbunden; wo abgesetzt wurde, beginnt der neue Anstrich hart am vorhergehenden Buchstaben.

Die Abkürzung vor dem Namen Maria ist aus *sch* und *ch* zusammengesetzt. Die Auflösung in *ehrsamen* ist aus den Texten an keiner Stelle herzuleiten. Das kleine *e* wird nie mit einem Aufstrich von unten begonnen, rundes *s* findet sich ausschliesslich in mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Wörtern, z. B. *canto solo* über Lied 9 und 10. Da jedoch der Besitzervermerk vollständig in deutscher Schrift geschrieben wurde, scheidet diese Lesart hier aus.

Als Auflösung der Abkürzung *schch.* bietet sich schwesterlich an. Noch heute wird für Ordensschwestern das Kürzel Sr. = Schwester oder Soror gebraucht, also ebenfalls der erste und letzte Buchstabe des ganzen Wortes. Demnach dürfte es sich bei der Schreiberin um die Ordensschwester Maria Josepha Barbara Brogerin handeln.

Für die Aufzeichnung der Lieder durch eine Ordensschwester spricht nicht nur der hohe Anteil geistlicher Texte im ersten Teil des „*andern büchleins*“, sondern auch der gewandte Umgang mit Noten und die überaus gewissenhafte Unterlegung der Texte. Die Variationsbreite in der Benutzung verschiedener Zeichen für denselben Buchstaben lässt auf häufige Übung im Schreiben schliessen, die man bei einer Frau aus weltlichem Stande zu jener Zeit nicht ohne weiteres voraussetzen kann.

Als Ergebnis der Schriftanalyse ist festzuhalten: Alle Besonderheiten der Schrift im Besitzervermerk sind im Textteil wiederzufinden. Das ganze Büchlein ist demnach von der Maria Josepha Barbara Brogerin geschrieben worden, der erkennbaren Schriftentwicklung nach im Zeitraum von mehreren Jahren.

### *Die Brogerin und ihre Familie*

Die Nachrichten über Schwester Maria Josepha Barbara Broger aus dem Kloster Maria der Engel in Appenzell sind dürftig. Vorhanden ist lediglich der Akkord<sup>3</sup>, den ihr Vater bei der Einkleidung der Tochter unterschrieben hat. Das Dokument trägt auf der Vorderseite die Angaben

Akkord

für Jungfrau M. Magdalena Broger,

Schw. M. Josepha Barbara,

v. Appenzell.

Prof. 3. Horn. 1722.

† 27. Apr. 1775.

<sup>3</sup> Archiv des Klosters Maria der Engel Appenzell H 67.

Im Akkord verpflichtet sich der Vater, „die gantze und völlige aussteuer dem Gottshaus bahr [zu] erlegen – 1000 fl., ... Erstlich am Tag der einkleidung die ersten 100 fl. ...“ Danach soll er jährlich 100 fl. zahlen, bis die ganze Summe bezahlt ist. Der Akkord trägt die Jahreszahl 1720 und ist unterschrieben von „Schw. Maria Clara Gschwendin, der Zeit Muetter“, und „Anthony Joseph Broger“. Am 10. August 1729 zahlte der Vater die letzten 100 fl., und es folgt der Zusatz „ist also diser Acord bezalt und ausgelöst folgsam kraftlos“.

Einsicht in weitere Dokumente aus dem Klosterarchiv wurde nicht gewährt, doch werden diese Daten durch die mündliche Auskunft aus dem Kloster ergänzt, dass Schwester Maria Josepha Barbara die 18. Jubilantin (50 Jahre Profess) des Klosters war. Hinweise auf besondere Ämter oder Tätigkeiten, etwa auf musikalischem Gebiet, gebe es nicht.

Die Daten des Akkords werden durch das Taufbuch<sup>4</sup> bestätigt. Am 16. Oktober 1704 wurde in Appenzell Maria Magdalena Brogerin getauft, Tochter von Anthon Joseph Broger und Anna Barbara Schayin.

Anton Josef Broger, geboren am 8.4.1675, Sohn von Carl Josef Broger und Anna Signer, heiratete am 10.6.1696 Anna Barbara Schay, geboren am 2.3.1679, Tochter von Lorenz Schay und Madlen Dörig. Dieser Ehe entstammten 17 Kinder. Eine zweite Tochter, Barbara Antonia, geboren am 12. 1. 1710, trat ebenfalls in das Kloster ein. Für Barbara Antonias Aufnahme in das Gotteshaus Maria der Engel Appenzell zahlte Anthoni Joseph Broger gemäss Akkord vom 12.3.1726<sup>5</sup> zwischen dem 23.4.1726 und 1734 nochmals insgesamt 1000 fl. Der Akkord ist unterschrieben von Schwester Maria Francisca Xaveria als Frau Mutter und Schwester Maria Francisca Generosa als Helfmutter und von Anthony Joseph Broger. Als Schwester nahm Maria Antonia die Namen Maria Antonina an und war Frau Mutter in den Jahren 1758–1761, 1764–1767 und 1782 bis zu ihrem Tod am 10.2.1784<sup>6</sup>.

Die Familie Broger wohnte im Haus Eggelin in der Rapisau – heute „Flucht“ genannt – das Anton Josef Broger am 1. September 1697, ein Jahr nach der Hochzeit, von Seckelmeister Pole Suter gekauft hatte.<sup>7</sup>

Bei seinem Tod am 14. August 1754 hinterliess „Herr Anthoni Joseph Broger, des Kleinen Raths“, ein grosszügiges Vermächtnis<sup>8</sup>, mit dem er die geistlichen Personen und Institutionen in und um Appenzell bedachte, dar-

gewiesen werden.

Der gesamte Schriftduktus zeigt eine leicht nach rechts geneigte Gestalt, in den Ober- und Unterlängen deutlich grösser sind als die Kleinbuchstaben. Die

4 Landesarchiv Appenzell I.Rh. Taufbuch Appenzell 1704.

5 Archiv des Klosters Maria der Engel Appenzell H 74.

6 Appenzellische Geschichtsblätter 2. Jahrgang Nr. 3.

7 Appenzellische Geschichtsblätter 24. Jahrgang Nr. 7.

8 Landesarchiv Appenzell I.Rh. Sterbe- und Vermächtnis-Register 1754.

unter „den Closterfrauen bey Maria d. Englen für ihn Gott zu bieten 6 fl. 9 bz.“ und „Seinen 2 geistl. Töchtern besonders 2 fl.“

Nur spärliche Indizien geben Hinweise auf das Leben der Maria Josepha Barbara. Vermutlich wurde sie zu den Schwestern im Kloster Maria der Engel in die Schule geschickt und dort im Lesen und Schreiben sowie in der Musik unterrichtet. Schriftvergleiche deuten darauf hin, dass möglicherweise die spätere Frau Mutter Maria Josefa Fässler ihre Lehrerin war. Eine Ratsnotiz aus dem Jahre 1682<sup>9</sup> besagt, „daß man wolle daß die schwösteren die Töchteren schuhl halten sollen dieweil ein solches auch ein mitel gsin, daß mans umbso Eh angenommen“.

Die folgenden Angaben wurden Herrn Joe Manser von Schwester Maria Franziska aus dem Kloster Maria der Engel telefonisch übermittelt. Sie basieren auf Dokumenten, die im Kloster vorhanden sind, von uns aber nicht eingesehen werden konnten.

Im Kloster Maria der Engel wurde das gemeinsame Leben erst im Jahre 1880 auf Grund eines Konventbeschlusses eingeführt. Bis dahin hatte es keine Klausur im heutigen Sinne gegeben. Die Klosterfrauen konnten sich frei in Kloster und Dorf bewegen. Manche Klosterfrau verbrachte dabei einen Teil des Tages ausserhalb des Klosters: im Schuldienst, in der Familie, bei Verwandten. In einem Visitationsschreiben aus dem Jahre 1753 ist zu lesen: „Verbot des Hochwürdigen Herrn Nuntius gegen das Komödienspielen der Klosterfrauen vor Weltlichen“.

Nach diesen Mitteilungen darf man davon ausgehen, dass Schwester Maria Josepha Barbara die den Schwestern zugestandenen Freiheiten nutzte und von ihren musikalischen Fähigkeiten auch ausserhalb des Klosters Gebrauch machte. Die Klosterfrauen haben demnach auch das Theaterspielen gepflegt, das damals immer mit Musik verbunden war.

Ungeklärt bleibt nach wie vor, ob das Portrait einer Sängerin, das der Transkription des Liederbüchleins als farbige Abbildung beigegeben ist, die Schwester Maria Josepha Barbara darstellt. Der Versuch, die Provenienz des Bildes zu klären, blieb bisher ergebnislos.

Im Provinzarchiv Schweizer Kapuziner in Luzern befindet sich eine Kopie der ersten geschriebenen Klosterordnung<sup>10</sup> des Klosters Maria der Engel Appenzell, das Büchlein genannt, verfasst vom Hochwürdigen P. J. Bonaventura,

<sup>9</sup> *Appenzellische Geschichtsblätter* 2. Jahrgang Nr. 2.

<sup>10</sup> Provinzarchiv Schweizer Kapuziner Luzern Schachtel 5411.2.

Kapuziner Guardian, zum Einzug in das neuerbaute Kloster am 23. Oktober 1682. Die folgenden Auszüge aus dieser Klosterordnung können eine Vorstellung von dem Leben der Schwestern in jener Zeit vermitteln:

4. Aus dem Kloster gehen.

Forthin soll Keine ohne Lizenz & gar Keine ohne Gesellin, aus dem Kloster vor die Porte hinausgehen, auch vieler wichtigen Ursachen wegen an Sonn- u. Feiertagen nicht mehr zur Predigt in die Pfarrkirche; zu den V. V. Kapuzinern aber, wenn sie in unserer Kirche Messe zu lesen verhindert sind, kann man wie bis dahin für einige Messen & die Hl. Kommunion ausgehen.

Zu den kranken Aeltern, Freunden, oder sonst zu den Weltlichen in ihre Häuser im Dorf oder anderswo in der Pfarrei, wenn es eine wahre Nothwendigkeit sein möchte, kann man nach Gutachten der Frau Mutter & Helfmutter ausgehen; jedoch daß man nach Ordnung des H. H. Visitators nur etwa ein Gläschen Ehren halber bei den Aeltern trinken möge.

8. Bücher

... Was aber eine jede Schwester von eignen geistlichen Handschriften hat, kann sie für sich behalten.

32. Musik

Die Musik soll mit besserer Ordnung als bisher angestellt, Einer Meisterinn allein gehorsamt, & was man in der Kirche zu singen hat, vorher fein wohl gelernt werden.

Dass die Vorschriften über das Hinausgehen aus dem Kloster 50 Jahre später nicht mehr so streng beachtet wurden, ist denkbar. Das Büchlein mit geistlichen Liedern ist durchaus zu den „geistlichen Handschriften“ zu zählen, und die Musik hat vielleicht wirklich um 1720 in Blüte gestanden.

### Beobachtungen am Liederbüchlein

Das Liederbuch der Maria Josepha Barbara Brogerin ist ganz offensichtlich Teil eines Stimmensatzes, der noch eine zweite Singstimme, Instrumentalstimmen und eine Generalbass-Stimme enthalten hatte. Die meisten Lieder sind mit „Cantus primus“ überschrieben, einige weisen Pausen in der Melodie und Auslassungen im Text auf, die nach einer Ergänzung in einer zweiten Singstimme (Nr. 1, 21, 42) oder durch Instrumente verlangen. Bei drei Liedern konnte inzwischen durch Konkordanzen wenigstens der vollständige Text ermittelt werden. Die Frage, wo die anderen Stimmbücher geblieben sind, zu welchem Zweck sie angefertigt wurden und wer sie geschrieben hat, wird wohl für immer unbeantwortet bleiben.

Vielleicht gab es aber zu diesem Liederbuch gar keine weiteren Stimmen, wenn denn das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin eine Abschrift aus drei verschiedenen Stimmbüchern ist. Die Überschriften „Daß erste büchlein“, „das ander büchlein“ und „das trite büechlein“ legen diesen Schluss nahe. Dann wäre das vorliegende Büchlein eine Privatabschrift der

M.J.B. Brogerin, wohl mit den geistlichen Liedern im Kloster begonnen und ausserhalb, zuhause bei den Eltern, fortgesetzt. Für eine Abschrift aus anderen Stimmbüchern spricht nicht nur die sorgfältige Reinschrift, die Korrekturen durch Überkleben der fehlerhaften Stellen aufweist, sondern auch der Umstand, dass nach der Überschrift „Daß erste büchlein“ mehrere leere Seiten folgen, die offenbar für spätere Eintragungen vorgesehen waren, dann aber doch nicht genutzt wurden.

Für folgende Lieder können neue Erkenntnisse mitgeteilt werden:

1. O Gott, ach nimb von mir
- 2.+3. Beglückhtess Schweizerland
5. Dass 1. von dem hl. Fidel
6. Das 2. von dem hl. Fidel
- 8.[1] Von dem hertz Jesu: Kombt ihr hertzen
9. Hertz Jesu, vor allen
10. Von dem hertz Jesu: Augen fangen an
15. O danen baum
20. Liebst seele. Von der Muotter Gottes
21. Demüeth[ig] wir dich grüessen
33. Hier setzet eüch nider
42. Der Schwab
43. Ju he ha, hob sa sa
52. Non est in toto
- [58.] Kue reien

Die Schreiberin hat auf der letzten Seite ihres Buches den Vermerk angebracht: „Dises Büchlein Gehört der sch[westerli]ch. Maria Josepha Barbara Brogerin, wer Es nach Meinem Todt bekombt, bit vor mich Gott zue bitten. 1730.“ und damit für die Cantus-primus-Stimme, die sie selbst geschrieben hat, ihren Eigentumsanspruch bekundet. Im Kloster hätte der Hinweis auf ihre Schwesternamen keinen Sinn gehabt, dort hätte sie allenfalls Sr. davor gesetzt. Sinnvoll war er dagegen ausserhalb, wo man sie mit ihrem Taufnamen Magdalena kannte.

12. Landesarchiv Appenzell 1881, 156.

13. Das aktur eingetragene Lied 43 wurde in einem aus dem Jahr 1717.

14. Fünfzigzehnzig der 200 Lieder sind handschriftliche Huldigung und Dankes-Signaturen. Letztere 1740, S. 176. – 808 an 781 MC alleseitig handschriftlich. 11

## II. Geistliche Lieder mit Beziehung zum Kloster Maria der Engel

Für einige der geistlichen Lieder können ganz konkrete Verbindungen zum Kloster und zu Appenzell nachgewiesen werden. Die Lieder werden mit der Nummer in der Transkription zitiert, für einen Textvergleich möge man diese benutzen. Die beigefügten Hinweise stützen die These, dass zumindest diese Lieder aus dem Musikalienschatz des Klosters stammen.

### 1. *O Gott, ach nimb von mir* und 2.+3. *Beglückt tess Schweizerland*

In der Stiftsbibliothek Einsiedeln befindet sich folgender Textdruck<sup>11</sup> ohne Melodien:

Lob- und Ehren-Vers  
Über das soll mit beweiter Ordnung als bisher angestellt einer Mense um allein  
Wunder-volle Leben  
Des grossen und hoch-seligen  
Wunder-Manns  
Bruder Claus Von Flüe,  
Einsidlers und Landmanns  
Lobl. Cantons Underwalden,  
Geboren Anno 1417. den 21. Mertz,  
Gestorben Anno 1487. den 21. Mertz  
Letsthin abermalen glorwürdig erhoben  
von dem Päpstlichen NUNTIO  
Anno 1732. den 10. May  
Getruckt zu ZUG  
Bey Heinrich-Antoni Schäll, 1734.

Dieser Druck enthält zwei Lieder, als erstes „Beglücktes Schweizer-Land“ mit insgesamt fünfzig Strophen, von denen die Strophen 15–49 bei der Brogerin ausgelassen sind. Die Strophen 1–14 bei der Brogerin stimmen mit dem Zuger Druck überein, Brogerin Strophe 15 entspricht Strophe 50 des Zuger Druckes.

Das zweite Lied hat die Überschrift: „Kurtze, dannoch andächtige Ausführung des alltäglich-gewohnten höchste Vollkommenheit einschliessenden Gebetts des hochseligen Bruder Claus.“ Der Text entspricht dem Lied „O Gott, ach nimb von mir“ bei der Brogerin, doch fehlt hier in jeder Strophe

<sup>11</sup> Stiftsbibliothek Einsiedeln GM 187, Nr. 308.

eine Kurzzeile, die wohl dem zweiten Cantus zugeschrieben war, während der erste Pause hat:

1. Von aller Sünd / *Die deine Feind*
2. Das ich fortan / *Bleib zugethan*
3. Ach laß mich seyn / *Gantz eygen dein,*

Im Landrats-Protokoll<sup>12</sup> vom 21. Juli 1733 heisst es:

es zeigte Herr Landtaman auch vor ein heiligeß gebein Sti. Nicolai de Flüe, verehret von Löbl. standt Underwalden, welches mit schöner *authentic* undt einem Brieff begleitet ware, worüberhin erkhent, daß an Löbl. orth Underwalden ein gebührendtesß Dankschreiben solle geschrieben, Mithin für dißere heilige *Honoranz* gedanckhet werden.

Im folgenden Jahr, am 27. Juni 1734, liest man in demselben Protokoll:

Wegen dem *canonizationsgeschäft* Divi Nicolai von Flüe solle er zuerst abhorchen, wie es eine Bewantnuß, auch waß übrige Löbl. Cathol. Orth gesinet, alsdan er es *ad referendum* nemen wird.

Der Zusammenhang zwischen der Eintragung der beiden Lieder in das Liederbüchlein der Brogerin und der Reliquiensemmlung des Standes Unterwalden an Appenzell ist offenkundig. Text und Melodie müssen aber bereits vor dem Zuger Druck in einer anderen Quelle überliefert worden sein, denn sie stehen bei der Brogerin am Anfang der geistlichen Lieder und wurden sehr wahrscheinlich schon um 1720<sup>13</sup> oder früher geschrieben.

### 5. Dass 1. von dem hl. Fidel und 6. Das 2. von dem hl. Fidel

Dass die beiden Lieder, die Fidelis von Sigmaringen zum Thema haben, die Überschrift „von dem hl. Fidel“ tragen, ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Schreiberin Konventualin des Klosters Maria der Engel war. Dieses hatte schon am 29. Dezember 1626 Fidelis-Reliquien durch den Appenzeller Frater Basilius Tanner, Kapuziner-Guardian zu Baden im Aargau, erhalten<sup>14</sup>. Die Verehrung der heiligen Gebeine hat wohl die Schwestern veranlasst, schon vor der offiziellen Heiligsprechung vom „heiligen Fidel“ zu sprechen.

12 Landesarchiv Appenzell I.Rh. 155.

13 Das später eigetragene Lied 43 besingt Ereignisse aus dem Jahr 1717.

14 Festschrift anlässlich des 200jährigen Jubiläums der Heiligsprechung unseres P. Fidelis von Sigmaringen. Luzern 1946. S. 124.

8. *Von dem hertz Jesu: Kombt ihr hertzen*
9. *Hertz Jesu, vor allen*
10. *Von dem hertz Jesu: Augen fangen an*

In der Zentralbibliothek Zürich ist an den Text des Spiels „Kleines in die Stadt Zug gefallenes Liebs-Fünklein, so von dem in dem Hertz Jesu angezündten Feuerwerk entsprungen ...“ von Frantz Thadae Moos<sup>15</sup> angeheftet:

Regeln oder Satzungen / Für die Bruderschaft Der ewigen Anbettung Deß Heiligsten Hertzens Jesu So Anno 1713. bey Denen Wohl-Ehrwürdigen Reformierten Schwestern Tertiij Ordinis S. Francisci bey Mariae Praesentation in Zug Feyerlich auffgerichtet / und eingeführet worden ist. Zug / bey Frantz Leonti Schäll / 1713.

Wenn es auch keine direkten Hinweise auf die Verbindung der Zuger Schwestern zu denen in Appenzell gibt, so darf man doch vermuten, dass das Wirken einer solchen „Bruderschaft“ unter den Terziarinnen an anderen Orten lebhaftes Echo gefunden hat. Das Auftauchen gleich dreier Lieder mit dem Thema „Herz Jesu“ in der Brogerin-Liederhandschrift liesse sich jedenfalls damit erklären.

**15. O danen baum**

Das Lied vom Geistlichen Dannenbaum ist über hundert Jahre in mehreren Drucken immer wieder überliefert worden. Den ältesten Beleg aus dem Jahre 1629 erwähnt Franz Magnus Böhme<sup>16</sup> mit der Bemerkung: 21 Str[ophen]. Im RISM ist dieser Titel nicht aufgeführt, dort hingegen<sup>17</sup> „Der Geistliche Dannebaum“ in einem Druck aus dem Jahre 1642.

Ein Konvolut in der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen<sup>18</sup> enthält ein achtseitiges Liedblatt mit dem Titel

Fünff schöne geistliche Lieder: Das Erste / Der Geistlich Dannen-Baum. Das Andere / Aus traurig betrübtem Hertzen / treibt mich zu singen an. Das Dritte / Ich weiß ein ewig

15 Zentralbibliothek Zürich WD 1028. Als Verfasser des Spiels gibt sich in der „Zuschrift“ Frantz Thadae Moos zu erkennen. Carl Joseph Moos, dessen Name auf dem Titel mit grossen Lettern hervorgehoben ist, hat bei der festlichen Aufführung die Predigt gehalten.

16 Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert. Gesammelt und erläutert von Franz M. Böhme*. Leipzig 1877. S. 607.

17 RISM 1642<sup>11</sup>

18 Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen Misc Qa 11

08 Himmelreich / das ist gantz schön gebauet. Das Vierte / Der Geistlich Jäger. Das Fünfste / Laß fahren du mein freyer Sinn / laß alles Eitle fahren hin.

Die Titelvignette zeigt einen Baum, links davon einen Jäger mit Hund. Der Jäger zielt mit Pfeil und Bogen auf einen Hirsch, der rechts vom Baum davonspringt. Unter der Vignette steht: „Gedruckt ist es in disem Jahr.“

Vermutlich handelt es sich um einen Raubdruck aus einem oder mehreren Liederbüchern. Schrift und Papier weisen auf die Zeit um 1700 hin. Man darf davon ausgehen, dass beim „Geistlichen Dannenbaum“ der alte Liedtext im wesentlichen unverändert wiedergegeben ist. Das vorliegende Liedblatt enthält alle 21 Strophen wie in dem Druck von 1629. In dem Lied „O danen baum“ in der Brogerin-Liederhandschrift ist die erste Strophe wörtlich übernommen. Strophe 2–11 des Liedblattes fehlen bei der Brogerin, Strophe 12–21 entsprechen den Strophen 2–11 bei der Brogerin. Nur wenige Abweichungen sind festzustellen:

Liedblatt Str. 16:	=	Brogerin Str. 6:
ein Leib		ein lieb
Liedblatt Str. 17:	=	Brogerin Str. 7:
niemand setzt auff		niemandt macht auff
Liedblatt Str. 19:	=	Brogerin Str. 9:
der vor dem Todt umkehrt		der vor dem todt auffhört

Bemerkenswert ist, dass die Brogerin, wie bei anderen, auch bei diesem Lied aus einer grösseren Zahl von Strophen einige ausgewählt und sie mit einer Melodie aufgezeichnet hat, die in der o. a. Quelle fehlt. Der beim Lied in der Brogerin-Lhs. in der Anmerkung erwähnte Druck in der Zentralbibliothek Zürich<sup>19</sup> hat bereits die modernere Schreibweise „O Tannenbaum! O Tannenbaum!“ und enthält gegenüber dem in der Vadiana etliche verderbte Stellen, kann deshalb als jünger eingestuft werden.

## 20. Liebst seele. Von der Muotter Gottes

Das Lied besingt die Seele, die „von der welt lieb gantz geschiden in Maria günsten“ ist und deutet damit unmittelbar auf das Kloster Maria der Engel hin, in dem die Schreiberin lebte. Der Text steht mit einer anderen Melodie

19 Zentralbibliothek Zürich XVIII 1792 10,3.

als Cantilena XXVI in „Philomena Mariana“ des Mauritius von Menzingen<sup>20</sup> (Johann Peter Zehnder), Zug 1713. Dort hat das Lied 11 Strophen. Str. 1–7 wie Brogerin, Str. 8 nur im Original, Brogerin Str. 8 = Original Str. 10, Brogerin Str. 9 verderbt (1. Zeile Original Str. 9, ab 2. Zeile Original Str. 11). Dem Originaltext sind Melodien zu allen Liedern angefügt. In der Brogerin-Lhs. wurde jedoch für den Text die Melodie des Schäferliedes (Nr. 38 der Brogerin-Lhs.) gewählt. Diese Kontrafaktur könnte darauf hindeuten, dass bei der Gestaltung der Lieder im Kloster Musikerinnen am Werk waren, die sie den örtlichen Gegebenheiten anpassten.

### 21. Demüethig wir dich grüessen

Da es sich bei diesem Lied um ein Wallfahrtslied handelt, dessen Ursprung in oder bei dem Kloster Mariazell in der Steiermark vermutet werden darf – in der letzten Strophe wird der Name genannt – ist es nicht verwunderlich, wenn das Lied im Osten in Ungarn und im Westen in der Schweiz auftaucht. Der vollständige Text ist bei Konrad Scheierling<sup>21</sup> wiedergegeben. Als Quelle gibt er an<sup>22</sup>: Erzabtei Martinsberg/Heideboden. „Katholisches Gebet- und Gesangbuch für Kirche und Haus“ von Benediktinerpater Remigius Sztachovics (1812–1884). Bereits Bäumker<sup>23</sup> erwähnt das Lied in einem Wiener Druck aus dem Jahre 1722, der im RISM fehlt.

Auch bei diesem Lied hat die Brogerin aus den originalen zehn Strophen acht ausgewählt und jeweils eine Verszeile einer zweiten Stimme zugewiesen. Diese müsste dann während der mit „Echo“ bezeichneten Pausen den im Cantus primus ausgelassenen Text gesungen haben. Hier der vollständige Text nach Scheierling (bei der Brogerin Abweichendes *kursiv*):

20 Vgl. Edgar Refardt, *Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz*. Leipzig/Zürich 1928. S. 349; P. Augustin Benziger, *Beiträge zum katholischen Kirchenlied in der deutsch-katholischen Schweiz*. Sarnen 1910. S. 134 ff; P. Sebald Peterhans O.F.M.Cap., *Die „Philomena Mariana“ oder „Marianische Nachtigall“ des P. Mauritius von Menzingen, O.M.Cap. (1654–1713). Ein Beitrag zur Erforschung des deutschen Literaturbarock*. Sr. Maurice 1944.

21 Konrad Scheierling, *Geistliche Lieder der Deutschen aus Südosteuropa*. Esther Gerhan Musikverlag Kludenbach 1987. Bd. V Nr. 1675a.

22 Ebd. Bd. VI, S. 419.

23 Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau. Vier Bände 1883–1911. Bd. IV Nr. 51. Die dort angegebenen Strophen- und Zeilenzahlen stimmen mit Scheierling überein.

1. Demütig wir dich grüssen / Maria Gnadenthron.  
*dir fallen wir zu Füssen, / rufen dich herzlich an.*  
 Bitt für uns Menschenkinder, / betrübte arme Sünder,  
*Maria, Maria, / dein allerliebsten Sohn!*
2. O Spiegel ohne Makel, / o Jungfrau auserwählt,  
*o sonnenklare Fackel, / o Zierd der ganzen Welt!*  
 Die Schönheit hat gefallen / dem Schönsten unter allen,  
*Maria, Maria, / holdseliges Gnadenfeld!*
3. Alles, was du tust begehrn / von deinem liebsten Kind,  
*das tut er dir gewähren. / Fiat! Ist alles geschwind.*  
 Wer hat jemals gelesen, / dass jemand sei gewesen,  
*Maria, Maria, / so Gnad durch dich nicht findet?*
4. Der als ein kleines Kindlein / in deinen Armen ruht,  
*mit zuckersüssem Mündlein / dich lieblich küssen tut;*  
 ist Gott vom Himmel kommen, / hat aus dir angenommen,  
*Maria, Maria, / aus Liebe Fleisch und Blut*
5. Du *tust* ja billig prangen, / o Mutter keusch und rein;  
*an deiner Brust hast hangen / das edelst Edelgestein.*  
 O lass uns doch anschauen, / o Jungfrau der Jungfrauen,  
*Maria, Maria, / zeig uns dein Jesulein!*
6. O Maria, göttlichs Wunder, / o goldne Himmelspfort,  
*wir sämtlich tun jetzunder / an diesem Gnadenort*  
 uns deinem Dienst verpflichten, / ein Liebesbund aufrichten,  
*Maria, Maria, / soll bleiben immerfort.*
7. In *dein* liebreichen Händen / hast du das höchste Gut,  
*wend dich zu unsren Landen, / gib Stärke, Macht und Mut;*  
 tu unsre Feind verjagen, / den Frieden uns zusagen,  
*Maria, Maria, / errett das Christenblut!*
8. Der Himmel und *Erd* erschaffen, dem alles untertan,  
*der ohne Wehr und Waffen / alles vertilgen kann,*  
 den hast du *in* den Armen; / ach tu dich doch erbarmen,  
*Maria, Maria, / und nimm dich unser an!*
9. Wann wir in Schmerzen liegen, / herzu sich naht der Tod,  
*bereits schon in den Zügen, / der Teufel schreckt und droht;*  
 Maria, bei uns bleibe, / als Übel von uns treibe,  
*Maria, Maria, / versöhne uns mit Gott!*
10. So bringt's mit sich dein Name, / *Maria Zell* genannt,  
*die Pilgerschaft allsammen / gibt sich dir dar zum Pfand.*  
 Wollst uns niemals verlassen, / führen durch sichre Strassen,  
*Maria, Maria, / ins himmlisch Vaterland!*

### III. Bemerkungen zu den weltlichen Liedern

Das „ander büchlein“ enthält nach den geistlichen Liedern einige mit „moralischem“ Inhalt (Nr. 22–29), auf die bis zum Ende des „andern büchleins“ sowie im „triten büechlein“ ausgesprochen weltliche mit z. T. recht deftigem Inhalt (Nr. 41 und 45) folgen. Ausnahmen sind Lied 39, das zur ersten und Lied [55], das zur zweiten Gruppe gehört. Dieser Bruch in der Thematik lässt vermuten, dass der Brogerin verschiedene Quellen als Vorlage für ihre Abschrift dienten. Aber auch für einige Lieder mit weltlichem Thema führen Spuren zum Kloster Maria der Engel oder zur Schreiberin.

#### 33. Hier setzet eüch nider

Das Lied steht zuerst in einem Volksschauspiel, das erstmals am 14. und 15. September 1672 in Zug aufgeführt wurde und folgenden Titel trägt:

Eydgnößisches CONTRAFETH Auff- und Abnemmender Jungfrauen HELVETIÆ. Von den Edlen Ehrenvesten Vornehmen / Vorsichtigen unnd Weisen Herren / Herren gesambter Burgerschafft Löbl. Statt ZUG / Durch öffentliche Exhibition den 14. vnd 15. Sept. Anno 1672 vorgestellt. Zu Zug getruckt / Bey Jacob Ammon / Im Jahr 1673.<sup>24</sup>

Auf dem Theaterzettel,<sup>25</sup> der eine Inhaltsangabe und die Namen der Mitwirkenden enthält, ist der Vefasser angegeben: „Dediciert und Componiert Durch JOHANN CASPAR WEISSENBACH“ Das Lied steht in „Actus II, Scena V. Die in Armeniger Krieg zu Basel übergeblibne Eydgnossen wollen lieber sterben / als leben. Begeben sich in Burgundischen Krieg.“ mit der Überschrift „Saufflied“.

Im Liederbüchlein der Brogerin ist die Melodie gegenüber dem Original leicht verändert, so dass sie geschmeidiger daherkommt und den Charakter des Tripudium Militare, eines derb stampfenden Männertanzes, verliert<sup>26</sup>. Der Text ist ebenfalls geglättet (statt „sauffen“ steht immer „trinckhen“):

Original:

Und sauffen doch wider  
Gesoffen muß seyn.

Brogerin:

und trinckhet doch wider,  
getrunckhen muess sein.

24 Exemplar in der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen Qa 3807.

25 Stiftsbibliothek St. Gallen Codex 1375 S. 805.

26 Vgl. die synoptische Darstellung Brogerin S. 230.

Ihr liebliche Gspannen	Ihr liebe gespanen
Weil lauffet der Hannen	jetz lauffet wie hanen
Kehrt zinner für usen	kehrt's underst hinauffen,
Gesoffen muß seyn.	getrunckhen mues sein.
Der Seckel vßkehret	Die gleslin auslehret
so lange s'Gelt wehret	so lang der tag wehret
Der Wirthe vns scheret	wir unss nicht drum scheret
Gesoffen muß seyn.	getrunckhen muess sein.

Man bekommt auch bei diesem Lied den Eindruck, dass an der Gestaltung der Brogerin-Lieder eine formende Hand beteiligt war. Entweder wurde das Lied, herausgelöst aus dem ursprünglichen Zusammenhang, einfach als Trinklied gesungen, oder die Schwestern haben an einer Aufführung des Theaterstücks oder einem Teil daraus mitgewirkt. Das „Theaterspielen vor Weltlichen“ wurde ja nach der Mitteilung von Schwester Maria Franziska aus dem Kloster Maria der Engel in Appenzell bei der Visitation durch den hochwürdigen Herrn Nuntius im Jahre 1753 ausdrücklich verboten.

## 42. Der Schwab

Das Lied steht bei der Brogerin im Tenorschlüssel (c-Schlüssel auf der vierten Linie) ohne Vorzeichen in C-Dur und wurde bei der Transkription eine Quinte tiefer nach F-Dur gesetzt, was dem heutigen Musizieren sicher eher entspricht, jedoch den eifernden Stimmklang der Streithähne etwas mildert. Bei der Brogerin ist aber nur Melodie und Text des einen Kontrahenten aufgezeichnet, während die Antworten des anderen in einem verschollenen zweiten Stimmbuch gestanden haben dürften. Ein bedeutsamer Fund in der Kantonsbibliothek Trogen führte nun zur Ergänzung des nur fragmentarisch überlieferten Liedes.

Der Togener Historiker Johann Caspar Zellweger war im April 1819 in Bern gewesen, hatte dort im Archiv Urkunden kopiert und während seines Aufenthaltes auch Prof. J. R. Wyss, den Herausgeber der „Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volkslieder“, Bern 1826, kennengelernt. Wyss besuchte Zellweger im Oktober 1819<sup>27</sup> in Trogen und erhielt von ihm bei dieser Gelegenheit einen Liedertext mit der Überschrift „Wort-Streit zwischen einem Appenzeller und einem Schwaben“.

27 Kantonsbibliothek Trogen Ms 321 Bd. III, S. 513 Brief von Wyss an J.C.Zellweger vom 15.12.1820: „Mir sind vor Allem die Stunden in liebem liebem Gedächtniß, die ich im vorigen Jahre mit meinem Bruder in Ihrem verehrten Hause zugebracht“.

III. Das Textblatt, das Wyss erhielt, ist in der Burgerbibliothek Bern noch vorhanden<sup>28</sup>. Eine zweite Fassung, ebenfalls von Zellwegers Hand, befindet sich in dessen Nachlass in der Kantonsbibliothek Trogen<sup>29</sup>. Der nunmehr vollständige Text erlaubte eine Rekonstruktion der verlorenen Melodie-teile<sup>30</sup>, und so konnte das gesamte Lied für das praktische Musizieren wieder erschlossen werden.

### 43. Ju he ha, hob sa sa

Das Lied erzählt vom Sieg des Prinzen Eugen über die Türken bei Belgrad im Jahre 1717. Gabriel Walser berichtet in seiner „Neuen Appenzeller Chronick 1740“<sup>31</sup> unter dem Jahr 1720:

Den 16. Herbstmonat sind die Patres Missionarii auf Appenzell kommen, und bis auf den 25. Herbstmonat allda verblieben. Es waren ihrer drey, nemlich P Carolus Melliaro S.J. von Freyburg im Uechtland, P Baptista Flotto S.J. von München aus dem Bayerland, und P Franciscus Xaverius S.J. aus dem Tyrol.

Letzterer könnte der Überbringer des Liedes aus Österreich gewesen sein.

Den Siegen des genialen und beliebten österreichischen Feldherrn Eugen, Prinz von Savoyen-Carignan<sup>32</sup>, scheint man in Appenzell besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht zu haben. In den Rechnungen des Kirchenpflegamtes<sup>33</sup> findet man unter dem Jahr 1716 die Notiz: „Herren Schallmeyern und Geigern, ds sie am morgen in der Frühe uf dem Thurn wegen dem Gloriosen Victori in Ungarn, aufgespilt, zalt 1 fl. 7 bz. 2 kr.“ – Am 5. August 1716 siegte Prinz Eugen bei Peterwardein über das türkische Heer.

28 Burgerbibliothek Bern MSS. h. h. XXVI. 106.

29 Kantonsbibliothek Trogen in Ms 39 XIV.

30 Die Rekonstruktion der zweiten Stimme und der vollständige Text in *Innerrhoder Geschichtsfreund*, 39. Heft 1998, S. 204 ff.

31 Gabriel Walser, *Neue Appenzeller-Chronick oder Beschreibung des Cantons Appenzell Der Innern- und Aussern-Rooden*. St. Gallen 1740, S. 733 f.

32 Das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter“ (Erk's Deutscher Liederschatz. C. F. Peters. Leipzig o. J. Bd. I, S. 168) behandelt das gleiche Thema wie Nr. 43 bei der Brogerin aus preussischer Sicht.

33 Landesarchiv Appenzell I.Rh. P 9.

## 52. Non est in toto

Durch die Art, wie es sich dem heutigen Betrachter darbietet, ist das Lied, das die Macht der Liebe besingt, besonders interessant. Es wurde durch Übermalung unkenntlich gemacht und dann noch überklebt. Die Überklebung ist verlorengegangen. Von den übermalten lateinischen Wörtern ist aber noch so viel zu lesen, dass der ursprüngliche Text rekonstruiert werden kann. Strophe 2 handelt von der Liebe ohne Verlangen, die niemand ohne Wunde ertragen hat. Könnte das ein Hinweis auf ein Erlebnis der Schreiberin sein und sie veranlasst haben, gerade dieses Lied unkenntlich zu machen? Der rekonstruierte ursprüngliche Text lautet:

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| 1. Non est in toto maior orbe vis | <i>Nicht ist in der ganzen Welt eine Macht,</i>            |
| quamque sincerior est amoris vis. | <i>die grösser und reiner ist als die Macht der Liebe.</i> |
| 2. Dulcis est amor abs dulcedine  | <i>Süss ist Liebe ohne Verlangen,</i>                      |
| nemo sustulit sine vulnere.       | <i>niemand hat sie ertragen ohne Wunde.</i>                |
| 3. Uritur, uritur non comburitur  | <i>Sie brennt und brennt, wird doch nicht verbrannt,</i>   |
| quo magis distat magis uritur.    | <i>je ferner sie ist, desto mehr brennt sie.</i>           |
| 4. Potens est amor abs potentia   | <i>Mächtig ist die Liebe ohne Gewalt,</i>                  |
| conjungit animas sine ligula.     | <i>verbindet Seelen ohne Riemen.</i>                       |
| 5. Pondus est amor sine pondere   | <i>Last ist die Liebe ohne zu wägen,</i>                   |
| infligit vulnus sine vulnere.     | <i>schlägt Wunden ohne Verletzung.</i>                     |

Übersetzung von Albrecht Tunger

## [58.] Kue reien

Der Kuhreihen, die letzte Eintragung im Liederbüchlein der Brogerin, scheint so gar nicht in das Gesamtkonzept der Sammlung zu passen, die sonst Lieder und Wechselgesänge enthält. Allerdings gibt es auch für die Einbeziehung ländlichen Brauchtums in ein geistliches Spiel der Barockzeit einen Hinweis aus der Geschichte des Klosters Maria der Engel, über ein halbes Jahrhundert früher als die Aufzeichnung der Brogerin.

Der Codex 1826 der Stiftsbibliothek St. Gallen enthält<sup>34</sup> eine Beschreibung der Translationsfeierlichkeiten anlässlich der Überführung der Gebeine des Märtyrers St. Benedikt in das Kloster Maria der Engel in Appenzell. Die

32 Eine tragbare Concha wurde während bei der alljährlichen Wallfahrt nach Blaubeuren auf dem Gipfel des Berges aufgestellt, um dort eine novenmesse gegen Unheil abzuhalten. 33 Landeschronik Appenzell Aussig und Appenzell Innerrhoden, Band 1, Basel 1906, S. 102.

34 Stiftsbibliothek St. Gallen Codex 1826 S. 3 bis 13.

Übersetzung der lateinischen Überschrift lautet: Feier zur Überführung des römischen Märtyrers St. Benedikt, der in der Kirche der geistlichen Schwestern zu Appenzell ruht, im Jahre 1687 am ersten Sonntag nach dem Fest der heiligen [Maria] Magdalena (27. Juli).

Die Feier beginnt mit der „Naenia“, der Totenklage des heiligen Benedikt. Nachdem er, zwar unvergessen, in der Unterwelt („in Lethis Gräben“) geruht hat, darf er nun in das heilige Haus einkehren. Gestalten aus der antiken Mythologie werden aufgeboten, den lorbeerbekränzten Heiligen am Ufer der Sitter mit hellem Glanz und Klang zu empfangen. Wahrscheinlich hat dieser Teil des Festaktes noch nicht vor der Klosterkirche stattgefunden, denn erst im folgenden Teil wird die Reliquie dort begrüßt. Die „Naenia“ endet mit der vierten Strophe:

Auf auff mit Loorber-Krantz bekrönte glider,  
Zuo neuwem Ehren-Dantz erhebt Euch wider.  
Der Wald-Godt Orpheus sein Horn thudt schreyen  
Und blast mit süßem Saus den Berg-Küh-Reyen.  
Hier wurden zwey Alphorn geplaßen (von Wilden Männern).

Bemerkenswert ist der Hinweis auf den „Berg-Kühreihen“, den zwei Alphörner, von „wilden Männern“ geblasen, am Schluss des Trauergesanges intonieren. Während der Kühreihen bei der Brogerin textiert ist, also wie alle appenzellischen Kühreihen zum Singen bestimmt war, findet sich hier der erste und vorerst einzige Hinweis auf einen in Appenzell mit zwei Alphörnern geblasenen.

Im 18. Jahrhundert muss das Alphorn in Appenzell ausgestorben sein, denn der Göttinger Professor der Medizin Johann Friedrich Blumenbach schreibt 1783<sup>35</sup> vom Appenzeller Kühreihen: „Auch wird er nicht wie die übrigen mit dem Alp-Horn geblasen – als welches überhaupt die Appenzeller Sennen nicht haben, – sondern blos gesungen.“

Ein anderes Detail der Translations-Beschreibung verdient beachtet zu werden. Am Schluss des Spiels<sup>36</sup> ist ein Lied mit Noten und Text angefügt: „S. Benedicti Mart. Wilkumb Lied in seiner Eignen Melodey zu Singen A 6 V. 2 C. 4 Instrum.“ Aufmerksamkeit weckt die Besetzungsangabe. Sie ist zu lesen „a 6 vocum: 2 Cantus, 4 Instrumenta“. Man geht sicher nicht fehl,

<sup>31</sup> Gabriel Walser, *Neue Appenzeller Chronick oder Beschreibung des Cantons Appenzell Der Landvogtei und der Stadt St. Gallen* 1710, S. 730 f.

<sup>32</sup> Das Lied ist in der *Medicinische Bibliothek* (2. Aufl. Deutscher Unterricht, C. H. Peters, Leipzig 1826) abgedruckt.

<sup>35</sup> Medicinische Bibliothek herausgegeben von D. Joh. Friedr. Blumenbach, der Medic. Prof. ord. zu Göttingen. Band I. Göttingen, bey Johann Christian Dietrich 1783.

<sup>36</sup> Stiftsbibliothek St. Gallen Codex 1826 S. 10.

wenn man bei den vier Instrumenten an zwei Violinen, Orgel<sup>37</sup> und Bass denkt. In Verbindung mit zwei Sopranstimmen könnte das eine Besetzung sein, die im Kloster Maria der Engel gebräuchlich war und auch für einige Lieder der Brogerin in Frage kommt.

Bereits zwei Jahre nach der Translation der Gebeine St. Benedikts fand in Appenzell wieder eine Translationsfeier statt. Die handschriftliche Chronik des Johann Baptist Sutter<sup>38</sup> meldet davon: „A° 1689 Den 22ten Mayen ist S. Clemens Martyr in unßer Haubt Kirchen Transferiert worden mit schöner Solemnitet, und nach vollendetem Herrlichen GottesDienst in dem Blaz in Beysyn etlicher 1000 Persohnen eine vortreffliche und überaus schöne Comoedi gehalten worden: In welcher ds Landt Appenzell, als noch under dem Joch der alten Zwingherr. und widerumb befreyt praeSENTiert wurde.“ Als Verfasser dieser „Comoedi“ gilt P. Michael Angelus Schorno, von 1686 bis 1689 Guardian des Kapuzinerklosters Appenzell, der wahrscheinlich schon der Autor des Translationsspiels von 1687 war. Dass auch in dem zweiten Spiel heimatlicher Gesang mit einem Kuhreihen vorkam, ist jedenfalls nicht auszuschliessen.

Eine späte Konkordanz zum Kuhreihen der Brogerin befindet sich ebenfalls in der Kantonsbibliothek Trogen. Dort wird ein Manuskript<sup>39</sup> aufbewahrt, das einen Appenzeller Kuhreihen enthält. Interessanterweise stimmt diese Abschrift von Noten und Text mit der ältesten bis jetzt bekannten Fassung aus dem Liederbüchlein der Brogerin überein.

Es handelt sich um zwei Blätter Büttenpapier, weiss, an der Rändern vergilbt, Format 18,9 x 47 cm, in der Mitte gefaltet und mit Faden zusammengeheftet, so dass ein Heft mit vier Blättern entsteht. Das äussere Blatt trägt unten Wasserzeichen-Buchstaben, die wohl als Gegenmarke des Bogens anzusehen sind. Im Titelblatt erscheinen die Zeichen „Z. B“, im letzten Blatt die Zeichen „K. M“. Das innere Blatt enthält kein Wasserzeichen. Die Papierstruktur ist sehr gleichmässig, ohne Rippen (Velinpapier). Der Titel „Der alte Appenzeller Kuhreihen mit Text nach dem Idioma des Landes“ ist in schöner, ebenmässiger lateinischer Zierschrift ausgeführt, der untere Strich des z und die Oberlängen bei den beiden d sind zu schwungvollen Schleifen

37 Eine tragbare Continuo-Orgel, wie sie bei der alljährlichen Wallfahrt nach Marbach mitgeführt wurde.

38 Landesarchiv Appenzell I.Rh. 61, Bd. II, S. 435.

39 Kantonsbibliothek Trogen in Ms 382.

ausgezogen. Der Text unter den Noten ist in deutscher Kurrentschrift geschrieben, die leicht nach rechts geneigt ist und grosse Ober- und Unterlängen aufweist. Sie verrät, wie auch die flüssige Notenschrift, einen geübten Schreiber.

Als Schreiber dieses Manuskripts konnte der Togener Gemeindeschreiber und Schullehrer Sebastian Rechsteiner (1776–1855) ermittelt werden, dessen Handschrift im Protokollbuch des Togener Monatgesangs<sup>40</sup> in den Jahren 1808 bis 1829 mit der des Kuhreihen-Manuskripts identisch ist. Ungeklärt bleibt jedoch vorläufig, von welcher Quelle und in wessen Auftrag Rechsteiner den Kuhreihen abgeschrieben hat. Dass er ihn selbst gesungen hat, ist unwahrscheinlich, denn mehrere Flüchtigkeitsfehler im Notentext hätte er, der jahrelang Vorsinger in der Togener Kirche und Mitglied des Monatgesangs war, sonst wohl korrigiert.

Im „Innerrhoder Geschichtsfreund“<sup>41</sup> hat Joe Manser eine synoptische Übersicht der fünf bis jetzt bekannten Aufzeichnungen des Appenzeller Kuhreihens veröffentlicht, aus der eindeutig hervorgeht, dass die Togener Fassung um 1820 mit der bei der Brogerin überlieferten übereinstimmt. Am nächsten kommt diesen beiden die Fassung von Tarenne<sup>42</sup>.

Noch ist nicht geklärt, wie der in einem Liederbuch aus Appenzell Innerrhoden überlieferte Kuhreihen in das ausserrhodische Trogen gelangen konnte. Anlass für die Aufzeichnung des Kuhreihens in der Innerrhoder Fassung könnte das grosse Sängerfest des Appenzellischen Sängervereins am 4. August 1825 in Speicher und auf Vögelinsegg gewesen sein. Nach übereinstimmender Aussage der beiden gedruckten Festberichte<sup>43</sup> hat „ein Paar Sennen den anwesenden Gästen ein Muster vom Kühreihen gegeben“. Zwei Briefe an den Togener Pfarrer Frei<sup>44</sup> bestätigen, dass die Sänger aus Innerrhoden kamen.

40 Kantonsbibliothek Trogen Ms 536, S. 68–93. „Man geht sicher nicht fehl.“

41 *Innerrhoder Geschichtsfreund*, 39. Heft 1998, S. 180 ff.

42 George Tarenne, *Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse; avec musique*. Paris 1813. Zur Kuhreihen-Problematik vgl. Albrecht Tunger, *Appenzeller Kuhreihen. Beobachtungen – Erkenntnisse – Fragen*. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 93 (1997) S. 169 ff.

43 Von Hermann Krüsi im *Appenzellischen Monatsblatt* Nr. 8. August 1825, S. 137–159. und von Dr. Gabriel Rüsch in *Schweizerische Monats-Chronik*, S. 160–163.

44 Von Johann Heinrich Tobler und dem inzwischen in Rheineck amtierenden Pfarrer Johann Rudolf Steinmüller. Kantonsbibliothek Trogen Ms 395 / 1825.

## Ausblick

Der Nachweis, dass die Schreiberin des Liederbüchleins die Konventualin Maria Josepha Barbara Broger im Kloster Maria der Engel Appenzell war, führte zur Einordnung des Büchleins in die klösterliche und gesellschaftliche Musizierpraxis um 1730. Da im katholischen Appenzell im 19. Jahrhundert die meisten Originalquellen der Barockzeit vernichtet wurden, muss hingenommen werden, dass manche Folgerungen aus den Indizien hypothetischen Charakter haben. Gleichwohl erscheint nun in Umrissen das Bild einer lebensfrohen und musizierfreudigen Epoche Appenzells, von der bisher so gut wie nichts bekannt war.

Weitere Forschungen zur Erhellung des Umkreises der Brogerin stehen noch an. Wichtig wäre, zu klären, ob das Portrait einer Sängerin mit Notenblatt die Schreiberin des Büchleins darstellt und in welcher Weise Klosterfrauen auch ausserhalb des Klosters musikalisch tätig geworden sind. Der Zugang zum Klosterarchiv wäre deshalb äusserst wünschenswert. Die Stimmbücher, aus denen das Liederbüchlein abgeschrieben wurde, müssen wohl als verloren gelten.

Vielleicht können neue Konkordanzfunde darüber Auskunft geben, inwieweit die Originale Veränderungen erfahren haben. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass viele der bis jetzt zu den geistlichen Liedern und dem „Saufflied“ aus dem „Eidgnössischen Contrafeth“ gefundenen Textkonkordanzen den Druckort Zug aufweisen.

Erst relativ spät, erst in den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts trat der Muotataler Jodel bzw. der Junz – wie ihn die Einheimischen nennen, ins Blickfeld der Forschung. Er gelangte von schnell in die Städte ausgewanderten und von den übrigen eigentümlichen Jodeln kaum stark Abweichenden, nicht zuletzt auch in musizeller Hinsicht<sup>1</sup>.

Die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen gehen auf Hermann Fritz zurück.

1. Hermann Fritz, *Analytische Studien zur Musik des Muotataler Junz*. Dissertation an der Erbringung des Magistergrades der Philosophie, eingerichtet an der Gelehrtenschule des österreichischen Kaiserhofs der Universität Wien (1895).

2. „Unter Jodel im engeren Sinne versteht man zwei verschiedene, die auf verschiedene Weise interpretiert werden und eine kontrastiv-komplementäre Gestalt aufweisen, so dass letzter ebenfalls eine Registerwechsel- und eine Tonwechsel (Locken, herzigen, schreien, etc.) im engeren Begriff des Jodels fließt.“ (Fritz, 1895, 141f.) Der Begriff „Jodel“ ist im weiteren Jodelbegriff in der einschlägigen Literatur nicht mehr zu finden.

3. „Zwar weisen die von dem bekannten Schweizer Volksliedforscher aus dem Jahr 1895 in den Dreißiger Jahren geschaffenen Karten der Jodelaufweichungen noch einige Besonderheiten auf, doch werden diese nicht zusammengefasst.“ (Fritz, 1895, 142) „Der Jodelmetrum nicht beschafft.“ (Fritz, 1895, 143) „Was sonst noch in den Jodel- und Volksmusik vom Schweizerlande“ (Fritz, 1895, 143) „Von 1961 („Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde und Volkskunst“ 1961).

1. „Von 1961 („Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde und Volkskunst“ 1961).



# Die Metrik des Muotataler „Juuz“

Hermann Fritz

Die folgenden Ausführungen sind die knapp zusammengefassten, im Zusammenhang mit meiner im Frühling 1997 an der Universität Wien abgeschlossenen Magisterarbeit<sup>1</sup> entstandenen Forschungsergebnisse. Sie müssen alle diejenigen enttäuschen, die im Muotataler Jodel etwas besonders Altartiges zu sehen gewohnt waren. Um es gleich vorwegzunehmen: Der Muotataler Jodel unterscheidet sich in metrischer und formaler Hinsicht nicht vom übrigen alpenländischen Jodel<sup>2</sup>, er weist die aus der „Ländlermusik“ bekannten periodisch gebauten acht- und sechzehntaktigen Formen mit den üblichen harmonischen Fortschreitungen auf. Und was an ihm kompliziert ist, verdankt er Anregungen aus der städtischen Tanzmusik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts; die Melodien, die für die ältesten gehalten wurden, sind in Wirklichkeit die historisch jüngste Schicht. Ich will zunächst den vor Beginn meiner Untersuchung gegebenen Forschungsstand skizzieren.

## 1. Zur Geschichte der metrischen Deutung

Erst relativ spät, erst in den Dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts trat der Muotataler Jodel bzw. der Juuz, wie ihn die Einheimischen nennen, ins Blickfeld der Forschung. Er gelangte dann schnell in den Ruf des Aussergewöhnlichen und von den übrigen alpenländischen Jodeldialekten stark Abweichenden, nicht zuletzt auch in metrischer Hinsicht<sup>3</sup>.

1 Hermann Fritz, *Analytische Studien zur Metrik des Muotataler Juuz. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien (1997)*.

2 Unter *Jodel* im engeren Sinne versteht man Gesangsstücke, die mit Registerwechsel interpretiert werden und eine komplexere musikalische Gestalt aufweisen als die mitunter ebenfalls mit Registerwechsel interpretierten *Rufe* (Löckler, Juchzer, Jodelrufe). Dieser engere Begriff des Jodels findet sich – meist undefiniert – neben dem definierten weiteren Jodelbegriff in der einschlägigen Literatur.

3 Zwar weisen die von dem bekannten Schweizer Volksliedforscher A. Leonz Gassmann in den Dreissiger Jahren gemachten Muotataler Jodelaufzeichnungen keinerlei metrische Besonderheiten auf, doch wurden sie in den Auseinandersetzungen um das Muotataler Jodelmetrum nicht beachtet: Alfred Leonz Gassmann, *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch*, Basel 1961 (= *Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* Bd. 42), S. 179–182.

Der deutsche Musikethnologe und Pionier der Tonband-Feldforschung<sup>4</sup> Wolfgang Sichardt vertrat 1939 die Auffassung, dass für den Muotataler Juuz ein „pointierter Taktwechsel“ und ein „gleichmässig („metronomartig“) pulsierender Rhythmus“ charakteristisch ist<sup>5</sup>. Der Nidwaldener Jodlerchordirigent und Naturjodelforscher Heinrich J. Leuthold kritisierte 1981 diese Auffassung und behauptete, dass dem typischen Muotataler Juuz „überhaupt jedes Metrum fehlt“<sup>6</sup> und dass zudem ein Rubatostil vorliege<sup>7</sup>.

Heinrich J. Leutholds Einschätzung bewegte sich durchaus im Rahmen einer in der damaligen Musikethnologie gängigen Auffassung<sup>8</sup>: Max Peter Baumann hatte 1976 über den Jodel in der Schweiz die allgemeine Ansicht geäusserst, dass „der nicht stilisierte, freie Jodel in den meisten Fällen in keinen Takt eingepasst werden kann“ und dass „alle Aufzeichnungen, mit Ausnahme jener von Sichardt, in ein starres Taktschema gedrängt wurden, was in Wirklichkeit selten auf den Jodel zutrifft“<sup>9</sup>. (– In Wirklichkeit hatte Sichardt, wie ich zeigen konnte, zahlreiche Jodel als taktwechselnd missverstanden<sup>10</sup>). Weiters hatte

4 Wolfgang Sichardts Forschungsreise 1936 durch die alpine Schweiz war die erste Feldforschung, die mit dem damals erfundenen Tonbandgerät durchgeführt wurde.

5 Wolfgang Sichardt, *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, Berlin 1939 (= *Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft* Bd. II, hrsg. von Werner Danckert), S. 130.

6 Heinrich J. Leuthold, *Der Naturjodel in der Schweiz*, Zürich 1981, S. 58.

7 „Diese Melodie fliesst in einem absolut freien Rhythmus [...] Eine Viertelnote ist hier nicht einfach eine Viertelnote. Sie wird, je nach Lust und Laune des Sängers, bald etwas länger gehalten, bald verkürzt.“ (Leuthold, S. 58; vgl. ferner S. 100 und S. 102.)

8 Diese ist freilich bis heute wirksam geblieben, siehe z. B. den jüngst erschienen Beitrag von Johannes Loretan, *Volksmusiklandschaft Muotatal*, in: *Das Muotatal. Ein Kulturprofil*, Zürich 1997, S. 89–103.

9 Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976, S. 160. Die Frage, ob hier nicht der Topos der Älplerfreiheit metaphorisch ins Jodelmetrum gerettet wurde, stellt sich nicht nur beim Muotataler Juuz. Mir geht es allerdings weniger um den Ideologieverdacht. Ich glaube, dass die undifferenzierte und vorschnell verallgemeinende Rede von metrischer Freiheit den wissenschaftlichen Fortschritt in diesem zwar kleinen, aber für die Metrumforschung nicht unergiebigen Teilgebiet der Musikwissenschaft mehr gelähmt als gefördert hat. Zum einen umfasst der Begriff der metrischen wie der rhythmischen Freiheit in seiner Allgemeinheit eine Vielzahl differenter Phänomene: Abweichung vom Achttaktschema, Taktwechsel, Fermate, Tempowechsel, Dehnung und Raffung von Zählzeiten, irrationale Zeitdauer-Proportionen zwischen den Zählzeiten des Taktes (z. B. Wienerwalzerrhythmus), Inégalité der kurzen Zeitwerte und anderes mehr. Zum anderen sind die landschaftlichen Interpretationsweisen sehr verschieden und es wäre verfehlt, vom Rubatostil eines Appenzeller Jodlerklubs auf die ganze Schweiz oder den ganzen Alpenraum zu verallgemeinern.

10 Von der Taktstrichsetzung abgesehen sind Sichardts Transkriptionen die genauesten, die vom Muotataler Juuz je gemacht wurden.

Baumann, wiederum auf den traditionellen Jodel in der Schweiz generell abzielend, ausser der metrischen auch die rhythmische Freiheit betont und behauptet, die Jodelaufzeichnungen „bieten im rhythmischen Bereich [...] nur stilisierte Werte.“<sup>11</sup>

An der Allgemeingültigkeit dieser These war spätestens zu zweifeln, als Hugo Zemp 1979 eine Schallplatte<sup>12</sup> herausbrachte mit Feldaufnahmen, die er im selben Jahr im Muotatal gemacht hatte. Denn diese Aufnahmen lassen bei allen Sängern und Sängerinnen durchgängig jene rhythmische Gleichmässigkeit hören<sup>13</sup>, die Sichardt zu dem Ausdruck „metronomartig“ veranlasst haben musste und die auch in der Auswertung der spektrographischen Messdaten sich zeigt (Abb. 1).

Ein Metrum, ein Takt ist allerdings in einigen Aufnahmen nicht ohne weiteres, d. h. nicht ohne Stilkenntnis, erkennbar, besonders in einstimmigen Ausführungen<sup>14</sup>. Hugo Zemp, der in Schallplatten und Filmen den Muotataler Jodel

11 Baumann, S. 84.

12 Hugo Zemp (Hrsg.), „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (Schallplatte Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme. LDX 274716), Paris 1979.

13 Um so erstaunlicher ist, dass Heinrich J. Leuthold zwei Jahre nach dem Erscheinen dieser Schallplatte einen „absolut freien Rhythmus“ behaupten konnte (siehe Anm. 7). Möglicherweise hat er sie nicht gekannt.

14 Über diese scheinbar unverständlichen, musikalisch scheinbar sinnlosen Tonfolgen ist auch in den Jodlerverbänden viel gerätselt worden, seit der Muotathaler Anton Büeler zu den Jodlerwettkämpfen angetreten ist. Aufschlussreich sind die Bewertungen seiner Darbietungen durch die Kampfrichter: „Wenn auch die Kirchentonart (Phrygisch) auf die eine Entstehungsquelle hinweist, [...]“ (Festbericht vom Zentralschweizerischen Jodlerfest 1964 in Schwyz). „Der Jodler beginnt mit ‚fis‘ und es dauert fast bis zum Schluss, bis sich eine eindeutige Tonart (C-Dur) herausschält.“ (Festbericht vom Zentralschweizerischen Jodlerfest 1972 in Luzern). „Mit seinen wilden und linear melodischen Motiven ist der Muotathaler Naturjodel für viele etwas Fremdes. Die ungewohnten Tonsprünge und die ungesetzmässigen Teilschlüsse durchbrechen oft unser musikalisches Empfinden. Der Muotathaler Naturjodel entspricht aber ganz offensichtlich überliefernten Werten und darf sich ohne Bedenken neben seine Brüder aus der Innerschweiz stellen.“ (Festbericht vom Eidgenössischen Jodlerfest 1981 in Burgdorf). „Dieses eigenartige Gebilde mit den wilden Tonsprüngen stellt für jeden Kampfrichter, der nicht aus der Gegend stammt, gewisse Probleme.“ (Festbericht vom Eidgenössischen Jodlerfest 1984 in St. Gallen). Dieses ehrliche Eingeständnis findet sich in den wissenschaftlichen Arbeiten nirgends, obwohl es den wissenschaftlichen Beobachtern nachweislich nicht besser erging, siehe Anm. 27. Auch stünde es der Musikwissenschaft schlecht an, die Erklärungsversuche der Kampfrichter zu belächeln, denn diese Erklärungsversuche sind ursprünglich Schöpfungen der Musikwissenschaft: Siehe abermals Anm. 27.

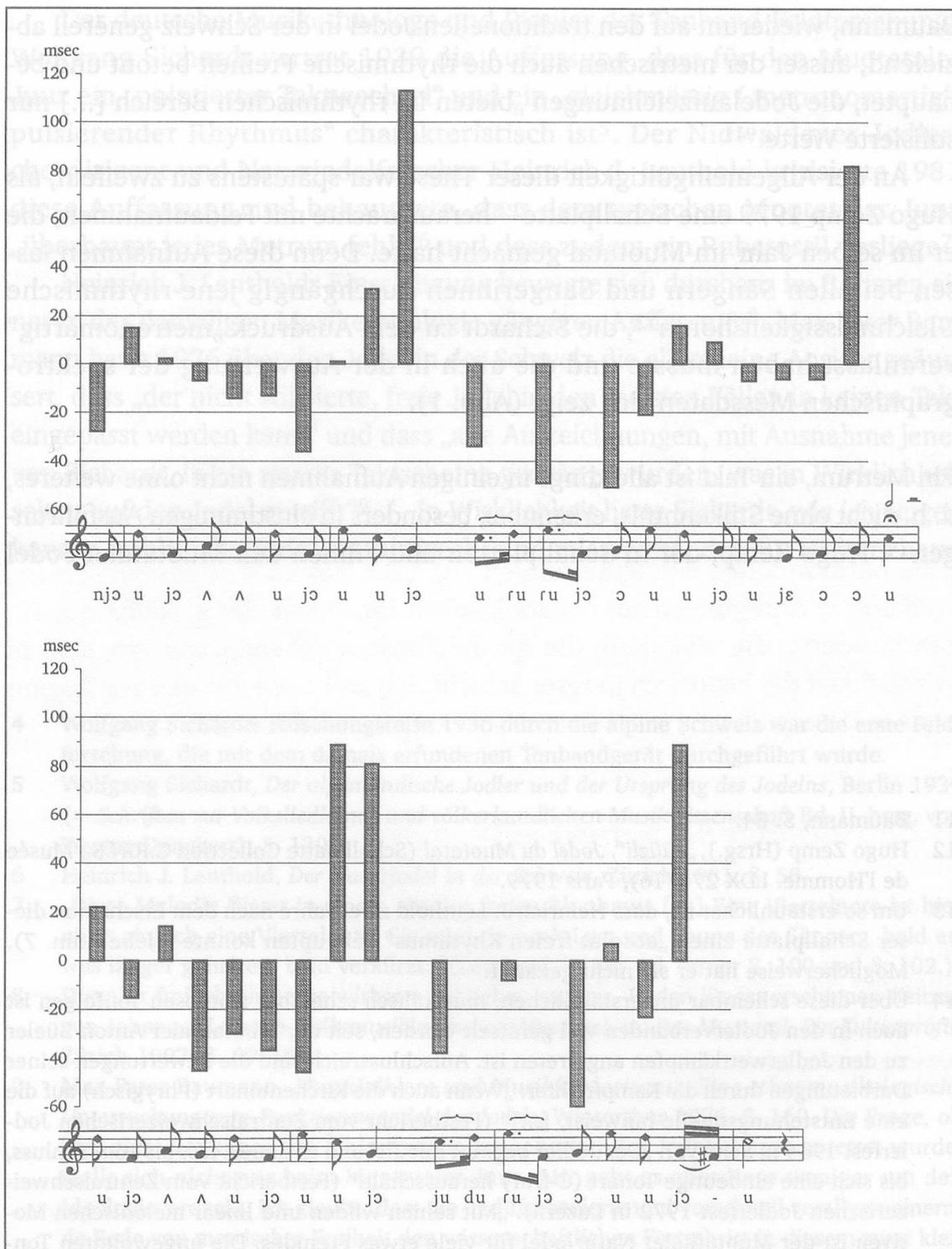


Abb. 1: Ausführungsprofil: Drittes und vierter Segment (= Vorder- und Nachsatz des zweiten Teils) eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder 1979; Tonaufnahme: Hugo Zemp, CD „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal*, Nr. 3a; Transkription: Hermann Fritz. Falsettregister mit quadratischen Noten. Das Ausführungsprofil gibt die Abweichungen der tatsächlichen Tondauern von den errechneten Normdauern (Durchschnittsdauern) wieder. Die Abweichungen überschreiten an keiner Stelle die Hälfte des kleinsten Notenwertes (Normzweiunddreissigstel = 118msec), was auditiv einer Nonrubato-Interpretation entspricht. Zur Methode und Darstellungsform siehe bei Ingmar Bengtsson, „Rhythm Research in Uppsala“, in: *Music, Room, and Acoustics*, Stockholm 1977 (= *Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music* 17), S. 19–56.

dokumentiert hat<sup>15</sup>, geht auf die Frage des Metrums kaum ein. Er lässt die Ton- aufnahmen für sich sprechen.

Baumanns Ausführungen zufolge hätte erst die Stilisierung durch die Jodlerverbände und Jodelliiedkomponisten einem traditionell metrorhythmischem freien Jodel diese Freiheit genommen und ihn in ein Schema gedrängt. Am Muotataler Material lässt sich jedoch die umgekehrte Entwicklung feststellen: Die traditionelle Interpretation weist eine dehnungsfreie Rhythmisierung auf. Der rhythmische Gleichlauf wird nur durch die Fermate am Schluss des Vorder- und des Nachsatzes eines periodisch gebauten Teils unterbrochen (und nur dort wird geatmet). Erst im Umkreis des 1962 gegründeten Jodlerklubs Muotathal ist eine neue Interpretationsweise aufgekommen mit breit ausladenden Schlussritardandi und fallweisen Dehnungen bei den zusätzlich eingeschobenen Atemungen.

## 2. Zur Methode

Das Material meiner Untersuchung sind Feldforschungsaufnahmen von Hugo Zemp und Peter Betschart, Schellack- und Langspielplatten sowie Ton- aufnahmen, die 1993 bei einer von Brigitte Bachmann-Geiser und Franz Födermayr geleiteten und von *Pro Helvetia* unterstützten Exkursion des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien gemacht wurden. Auch Transkriptionen anderer Autoren erschienen geeignet, in die Untersuchung miteinbezogen zu werden. In der Analyse von dreistimmigen Jodelinterpretationen und von Tanzmusik wurden stilistische Kriterien gewonnen, die dann auf die ein- und zweistimmigen Jodelinterpretationen und auf die Büchelmusik angewendet wurden. Dieses Verfahren suchte die lokalen Hör- gewohnheiten zu rekonstruieren und das Material mit ihrer Hilfe zu verste- hen. Einige Zweifelsfälle wurden dann durch die Befragung von Muotataler Musikern geklärt. Das auf diese Weise gewonnene Verständnis wurde mittels statistischer Untersuchungen und, wie schon erwähnt, mittels spektro- graphischer Messungen untermauert.

15 Hugo Zemp produzierte über den Muotataler Juuz noch eine Serie von vier Filmen und brachte den Inhalt der Schallplatte als CD heraus: Hugo Zemp und Peter Betschart, *Juuzen und jodeln; Kopfstimme, Bruststimme; Die Hochzeit von Johanna und Joseph; Glattalp*; Koproduktion C.N.R.S. (= Centre National de la Recherche Scientifique, Paris) und Ateliers d'ethnomusicologie, Geneve, 1987. Hugo Zemp (Hrsg.), CD „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (Collection C.R.N.S./Musee de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274716), Paris 1990.

### 3. Statistische Untersuchung

Die statistische Untersuchung der Transkriptionen Wolfgang Sichardts und Heinrich J. Leutholds liess sowohl die taktwechselnde als auch die ametrische Deutung als äusserst unwahrscheinlich erscheinen. Diese Untersuchung ging wie folgt vor: Die einzelnen von den Transkribenten durch Doppelstrich oder Wiederholungszeichen gekennzeichneten Abschnitte wurden in zwei Gruppen geteilt: taktwechselnd und taktlos notierte einerseits und regulärtaktig notierte andererseits. Dann wurde die Länge der Abschnitte, die Summe der Notenwerte, festgestellt<sup>16</sup>.

Das Ergebnis zeigt Abb. 2. Bei den regulärmetrisch notierten Abschnitten ergab sich die erwartete Häufung bei 18 bis 23 Längeneinheiten; sie ist bedingt durch das Überwiegen der acht- und sechzehntaktigen Formen im 3/4-Takt. (Die Doppelgipfligkeit der Verteilung geht auf die Längendifferenz zwischen Vorder- und Nachsatz zurück<sup>17</sup>). Der übrige Bereich zwischen 12 und 17 Längeneinheiten blieb fast leer. Bei den irregularmetrischen Notationen, so die Annahme, müsste sich eine viel breitere Streuung zeigen, eine Zufallsverteilung. Erstaunlicherweise war das jedoch nicht der Fall, vielmehr ergab sich dieselbe Häufung bei 18 bis 23 Längeneinheiten wie bei den regulärtaktig notierten Abschnitten. Die Wahrscheinlichkeit, dass diese Häufung ein reiner Zufall ist, liegt bei weniger als einem Tausendstel.

Damit gewann die Hypothese, dass sich hinter den taktwechselnden und taktlosen Notationen gewöhnliche Achttakter im 3/4-Takt verborgen, höchste Plausibilität. Es galt jetzt nur noch *inhaltlich* zu zeigen, dass das auch wirklich so ist.

### 4. Der Achttakter im 3/4-Takt und seine metrischen Umdeutungen

Nun gibt es ausser der taktwechselnden und der ametrischen Missdeutung auch noch andere metrische Fehldeutungen, die in Aufzeichnungen schweizerischer und österreichischer Jodel bisweilen vorkommen und zwar immer bei achttaktigen Melodien im 3/4-Takt (Tab. 1). Die Achteln finden sich dabei oft als Vierteln geschrieben.

16) Und zwar ohne Schlussnote und darauffolgende Atempause; als Längeneinheit wurde der im jeweiligen Abschnitt am häufigsten vorkommende Notenwert genommen, das war entweder die Achtel oder die Viertel.

17) In den Transkriptionen waren Vorder- und Nachsatz meist durch einen Doppelstrich getrennt oder durch ein Wiederholungszeichen mit erstem und zweitem Schluss gekennzeichnet, wodurch sie in der Statistik als separate Abschnitte aufschienen.

taktwechselnde und taktlose Abschnitte		regulärtaktige Abschnitte
	23	••
•••••	22	••••••••
••	21	•
••	20	
•	19	••••••••
••••	18	••••
•	17	
•	16	
	15	••••
	14	•••
	13	(oo) 33 136
	12	•

Abb. 2: Abschnittslängen in Jüüzlitranskriptionen.

Sample: Sichardt, Nr. 19, 20, 21, 22, 36, 37, 38, 45, 46, 47, 48, 49 und 50,

Leuthold, S. 57 und S. 103. Entsprechend der binären Struktur unseres Notensystems wurden die Längen in die „Oktav“ zwischen 12 und 24 Längeneinheiten transformiert.

Der 3/4-taktige Achttakter	3/4 (oo)   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●● ●● ●●   ●
wird gedeutet als:	
Elftakter:	4/4 (●●)   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●
Zwölftakter:	2/4 od. 4/4   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●●   ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●● ●●   ●
22- oder 23-Takter:	2/4 (●●)   ●●   ●
Sechzehntakter:	3/8 od. 3/4 (●●)   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●●●   ●

Tab. 1: Metrische Umdeutungen des 3/4-taktigen Achttakters.

Die Umdeutung in den Sechzehntakter ist ohne profunde Stilkennnis kaum nachzuweisen, denn der Sechzehntakter stellt ja eine überaus gebräuchliche Form dar. Die Kenntnis der in der *musica alpina* üblichen rhythmischen Gepflogenheiten vermag hier Entscheidungskriterien zu liefern. Im Zweifelsfall kann nur die Befragung des Sängers Aufschluss geben<sup>18</sup>. Tritt dieser Zweifelsfall als Transkriptionsproblem auf, so kann er anschaulicher als die Frage formuliert werden: „Achttakter im 3/4- oder im 6/8-Takt?“<sup>19</sup> oder auch: „binäre oder ternäre Ordnung der Achteln?“ (Tab. 2). Diese Frage tut sich auf, wenn die Taktbeginne wegen der Harmoniewechsel klar sind, die Rekonstruktion der metrischen Binnenstruktur der Takte aber einer diffizileren Analyse bedarf.

3/4 (oo)	● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●	
	● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●   ●	?
oder 6/8 (oo)	● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●	
	● ● ● ●   ● ● ● ●   ● ● ● ●   ●	?

Tab. 2: 3/4- oder 6/8-Takt?

Bei einigen Muotataler Jüüzli ist die Erkennung des zugrundeliegenden metrisch-formalen Schemas erschwert durch die Inzipitkürzung (d. h. dass im ersten Takt des Vorder- und manchmal auch des Nachsatzes Zeitwerte fehlen, sodass dieser Takt bloss als Auftakt erscheint und im Achttakt- bzw. Sechzehntaktschema fehlt)<sup>20</sup>.

- 18 Hierbei kann dann die Frage auftauchen, ob eine solche Umdeutung nicht auch im Prozess der mündlichen Überlieferung geschehen sein kann. Meiner Einschätzung nach sind es jedoch fast immer die Aufzeichner, die die Umdeutung vollzogen, fast nie die Überlieferungsträger. Vgl. Anm. 34.
- 19 Wegen seiner doppeltaktigen Struktur ist ja auch schon einmal angeregt worden, den Walzer im 6/8-Takt zu transkribieren, siehe bei Doris Stockmann, *Aspekte des Rhythmisches am Beispiel europäischer Volksmusik*, in: Oskár Elschek, *Rhythmis und Metrik in traditionellen Musikkulturen*, Bratislava 1990, S. 38 f.
- 20 Z. B. bei den Nummern 3a (siehe Abb. 1), 10a, 10f und 11c auf der von Zemp herausgegebenen CD. Manchmal sind die fehlenden Töne dann im Nachsatz vorhanden, was den Verdacht nahelegt, sie seien ursprünglich auch am Beginn des Vordersatzes einmal dagewesen, z. B. in Nr. 11c auf dieser CD. In einigen Fällen konnte ich vollständige Varianten finden. Zwei Gründe könnte es für die Inzipitkürzung geben: den Wunsch der Vorjuuizer, möglichst schnell zum Einsatz der Mehrstimmigkeit (Beginn von Takt 2) zu kommen, und zweitens die Atemersparnis. Denn, wie bereits erwähnt, gehört es zur Muotataler Ausführungspraxis, erst nach dem Vordersatz Atem zu schöpfen oder sogar einen ganzen Teil in einem Atem durchzujuuzen.

## 5. Metrische Deutung dreistimmiger Jüüzli

„Je nach den Umständen juuzt man allein, zu zweit oder vorzugsweise dreistimmig“, dabei singt die dritte Stimme „meistens nur zwei Töne im Bassbereich, die Tonika und untere Dominante“<sup>21</sup>, ganz selten die Subdominante. Bei den dreistimmigen Interpretationen war die metrische Deutung einfach, weil die Bass- und Harmoniewechsel die Taktbeginne eindeutig erkennen liessen. Die acht- und sechzehntaktigen Harmoniemodelle sind in den dreistimmig interpretierten Muotataler Jüüzli dieselben wie im alpenländischen Jodel und in der alpenländischen Tanzmusik generell (Tab. 3).

1. ||: I | V | V | I :||
2. ||: V | I | V | I :||
3. ||: I | I | V | I :|| und ||: I-V | I | V | I :||
4. ||: IV | I | V | I :|| und ||: II | I | V | I :|| (häufig 2. Teil)
5. ||: I | IV | V | I :|| und ||: I | II | V | I :|| (im Jodel selten)
6. ||: I | I | I | V | V | V | V | I :|| (im Jodel selten)

Tab. 3: Häufige Harmoniemodelle der *musica alpina*.

Modell 1–5 sind achtaktige Formen. Bei sechzehntaktigen Formen sind die eingezeichneten Takte als Doppeltakte zu betrachten. Das 6. Modell ist von vornherein ein Sechzehntakter.

Andererseits zeigen die dreistimmigen Jüüzli-Interpretationen häufig eine Dissonanzbehandlung, die an Kompliziertheit andere alpenländische Jodelstile weit übertrifft. Vorhalte, Durchgänge und Vorausnahmen spielen eine grosse Rolle. Dabei folgt auf die Dissonanz die Auflösung oft nicht unmittelbar, sondern es ist ein Ton im anderen Stimmregister dazwischen („Zick-Zack-Melodik“). Vergleichbare Strukturen sind ja von der abendländischen Kunstmusik, vor allem von der Instrumentalmusik her bekannt. Weiters ist D<sup>6</sup> und T<sup>6</sup> häufig, wobei die 6 nicht in jedem Fall in die 5 weiterschreitet, sondern manchmal stehenbleibt (Nr. 10e in Tab. 4). In der Tabelle 4 sind die Dissonanzbehandlungen in einigen dreistimmig interpretierten Jüüzli mit funktionstheoretischen Kürzeln beschrieben.

21 Hugo Zemp, Beiheft zur CD „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal*, Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274716, Paris 1990.

Erste Stimme: Alois Schmidig, zweite Stimme: Paul Schmidig (nach Auskunft von Peter Betschart), Bass: Joseph-Maria Schelbert (Zemp, CD „Jüüzli“, Nr. 10a-f):	
10a:	3/4 ?   T   <u>D<sup>6-5</sup></u>   T :   verkürztes Inzipit ? = T oder D oder T-D   II   T   <u>D<sup>6-5</sup></u>   T :
10b:	3/4   T   T   D   T :   Bass setzt auf 6. Achtel ein   II   T   <u>D<sup>6-5</sup></u>   T :
10c:	3/4   D <sup>5</sup> <sub>7-6</sub>   T <sup>2-1</sup>   D <sup>4-, 6-5, 3</sup>   T :   Bass setzt auf 2. Viertel ein   T <sup>3</sup> <sub>4</sub> <sup>2</sup> <sub>3</sub> <sup>1</sup> <sub>3</sub>   D <sub>7</sub>   D <sup>6-5</sup>   T :
10d:	6/4   T   D <sup>7-6-</sup>   <sup>-5</sup>   T :   } Bass setzt auf 4. Viertel ein   S <sup>6</sup>   T   D <sup>7</sup>   T :   }
10e:	6/4   <u>T<sup>3</sup><sub>6</sub><sup>4-3</sup><sub>5</sub></u>   D <sup>7</sup>   D <sup>6-7-6</sup>   T :   } ohne Fermate   II   T   D <sup>5-6-5</sup>   T   S   T   D <sup>5-6-5</sup>   T    } beim Halbschluss
10f:	6/4 D   T   D <sub>6</sub> <sup>5</sup>   T :   verkürztes Inzipit   D <sub>7</sub>   <sup>6-5</sup>   T   D <sub>6</sub> <sup>5</sup>   T :     T   T   D <sup>6-5</sup>   T :
Rosa Imhof, Ida Schmidig-Imhof und Frieda Imhof-Betschart (Zemp, CD „Jüüzli“, Nr. 11b und c):	
11b:	3/4   T   <u>D<sub>7</sub></u>   D <sub>6</sub> <sup>6-5</sup>   T :     T <sup>3-2-1</sup>   <u>D<sub>7</sub></u>   D <sup>6-5</sup>   T :   Bass setzt auf 2. Viertel ein
11c:	3/4   D <sub>7</sub>   T   D <sub>5-6.</sub> <sup>8</sup> <sub>7</sub> <sup>3</sup>   T :   verkürztes Inzipit nur im Vordersatz   II   T   D <sub>5-6.</sub> <sup>8</sup> <sub>7</sub> <sup>3</sup>   T :

Tab. 4: Metrisch-harmonische Struktur dreistimmig interpretierter Jüüzli. (Tonbeispiele: Hugo Zemp, CD „Jüüzli“, Nr. 10a-f und 11b und c). Der Bass erklingt an den unterstrichenen Stellen. Bei den sechzehntaktigen Perioden Nr. 10d-f wurden Doppeltakte notiert (d.h. je zwei Takte zu einem 6/4-Takt zusammengefasst). Hochgestellte Ziffern bedeuten das obere Register (Falsett), normalgestellte das Brustregister. Wegen der Intonation der 4. Leiterstufe („Alphornfa“) wurde auf das funktionstheoretische Zeichen S<sup>6</sup> weitgehend verzichtet und statt dessen die Stufenbezeichnung II geschrieben, S<sup>6</sup> steht nur dort, wo die Subdominante im Bass erklingt.

## 6. Metrische Deutung ein- und zweistimmiger Jüüzli

Unter den einstimmigen Jüüzli waren natürlich diejenigen am leichtesten zu deuten, von denen eine dreistimmige Fassung zum Vergleich herangezogen werden konnte. Die einstimmige Interpretation brauchte dann nur im Lichte der dreistimmigen harmonisch und metrisch gedeutet zu werden, z. B. die Melodie von Abb. 1 im Lichte der ebenfalls auf der von Zemp herausgegebenen CD zu hörenden dreistimmigen Interpretation (Nr. 10a auf dieser CD), in der die Begleitstimmen einen eindeutigen 3/4-Takt erkennen lassen.

Schwerer zu deuten waren jene einstimmigen Interpretationen, zu denen mir keine dreistimmigen Varianten bekannt wurden. Hier halfen die aus der Analyse der dreistimmigen Interpretationen gewonnenen stilistischen Kriterien: die Kenntnis der harmonisch-metrischen Schemata, der rhythmischen Gepflogenheiten und der komplizierten Dissonanzbehandlung. Ich kann hier nur wenige Beispiele exemplarisch herausgreifen.

Notenbeispiel 1a: Ein einstimmig interpretierter Juuz. Ausführende: Marie Ablondi 1936. Tonaufnahme und Transkription: Wolfgang Sichardt, S. 37 f., Nr. 49.

Notenbeispiel 1b: Metrische Rekonstruktion des Juuz von Notenbeispiel 1a.

In Notenbeispiel 1a, einer taktwechselnden Notation Wolfgang Sichardts, lassen sich – ohne Veränderung der Notenwerte – die Taktstriche so versetzen, dass das Achttaktschema zum Vorschein kommt<sup>22</sup>, siehe Notenbeispiel 1b. Der Dreiertakt ist schon allein wegen der Motivwiederholungen plausibel. Das Harmoniemodell ist im zweiten Teil V–I–V–I, im ersten Teil I–II–V–I oder I–IV–V–I oder I–V–V–I. Bei den scheinbaren Septparallelen im ersten Teil und den scheinbaren Quintparallelen im zweiten Teil dürfte es sich um Sextparallelen mit Vorausnahmen handeln.



Notenbeispiel 2: Ländler aus der Sammlung Hanns in der Gand. Gespielt von Josef Stump, Schwyz, im Jahre 1917, „auf der Handorgel“. Der erste Teil ist im Muotatal als Jodel bekannt: Auf einer Schallplattenaufnahme aus dem Jahr 1984 beginnen die Begleitstimmen in Takt 3 mit C-Dur, woraus hervorgeht, dass hier keineswegs a-Moll empfunden wird (Ländlertrio Echo vom Rossbärg. Gast: Pragelchörli Muotathal. Oergelihaus LPO 8424. P+C 1984.)

Stilistisch ähnliche Melodien, was die „Zick-Zack-Melodik“, die Dissonanzbehandlung und die Sext über dem Basston betrifft, finden sich in den Tänzen der Sammlung Hanns in der Gand, darunter der Ländler Notenbeispiel 2<sup>23</sup>. Er dürfte vor der Jahrhundertwende entstanden sein. Anregungen aus der städtischen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind spürbar, in einer umfangreichen Tanzhandschrift aus Arth aus dem Jahre

22 Dank dessen, dass Sichardt die Tondauerverhältnisse exakt transkribiert hat (und dank der Muotataler Nonrubato-Interpretation!) führt diese Methode bei den allermeisten Transkriptionen Sichardts zum Ziel. Leutholds Transkriptionen hingegen sind in den Tondauerverhältnissen nicht zuverlässig, daher verzichte ich hier auf ihre Darstellung.

23 Schweizerisches Volksliedarchiv, Basel, Sammlung Hanns in der Gand, Nr. 24740.

1837<sup>24</sup> ist dieser Stil noch nicht existent. Der erste Teil dieses walzerhaften Ländlers ist heute im Muotatal und in anderen Gegenden der Innerschweiz als Jodel im Gebrauch<sup>25</sup>. Wie der Vergleich mit datierten Tanzhandschriften zeigt, gehören die melodisch komplizierteren Jodel einer sehr jungen Stilschicht an und nicht, wie Sichardt und Leuthold glaubten, einer uralten, „vorgregorianischen“ Schicht<sup>26</sup>. Nicht wenige Fehldeutungen beruhen einfach darauf, dass die Forscher eine solche stilistische Modernität von vornherein gar nicht annahmen und daher mit inadäquaten Deutungsmustern (Pentatonik, phrygische Kirchentonart, nicht harmonisch gebundene Melodieführung, Bordun) zur Analyse schritten<sup>27</sup>. Dazu kommt, dass Sichardt lediglich ein- und zweistimmige Ausführungen kannte, Leuthold wahrscheinlich überhaupt nur einstimmige, so dass es nicht verwunderlich ist, dass die beiden Transkribenten wegen der Kompliziertheit der Muotataler Melodik die zugrundeliegenden Harmoniefortschreitungen nicht erkannten und damit auch nicht die Schwerzeiten und das achttaktige Schema. Erst die von Hugo Zemp publizierten dreistimmigen Tonaufnahmen haben hier Klarheit geschaffen.

24 Abschrift im Schweizerischen Volksliedarchiv (Sammlung Hanns in der Gand, Nr. 24638–24701).

25 In der Sammlung Hanns in der Gand findet sich noch eine weitere Tanzmelodie, die im Muotatal heute als Juuz gebräuchlich ist: Der 2. Teil der „Mazurka“ Nr. 24744 kommt auf der von Hugo Zemp herausgegebenen CD mehrmals als Juuz vor (in Nr. 9b, im zweiten Teil von Nr. 3d und im ersten Teil von Nr. 11b) und bei H. J. Leuthold, S. 101 findet er sich metrisch fehlgedeutet als zweiter Teil eines Jodels aus Emmetten (Nidwalden). Ferner entspricht der naturtrompetenhafte Beginn des „Ländler[s]“ Nr. 24739 bei Hanns in der Gand dem Juuz bei Sichardt, S. 36, Nr. 45, doch dürfte es sich hier um das Einfließen eines Motivs aus dem Büchelrepertoire handeln. Nicht uninteressant ist, dass der erste Teil des Schottisch *Im Heuet* (Schellackplatte Columbia [CZ 538] ZZ 145: Stimmungskapelle Lott & Schmidig, Ibach, Schwyz), als dessen Komponist der Ibacher Tanzmusiker Hermann Lott (1904–1992) gilt, im Muotatal als Juuz bekannt ist: Sichardt hat ihn zweimal aufgenommen und transkribiert (Sichardt, S. 28, Nr. 37 und S. 37, Nr. 47). Die älteste Quelle zu dieser Melodie ist allerdings ein 1923 von Gassmann in Seewen aufgezeichneter Walzer (Gassmann, S. 221, „Der Röter“).

26 Sichardt, S. 30 ff.; Leuthold, S. 100.

27 Das gilt nicht nur für den Muotataler Juuz, sondern für den alpenländischen Jodel schlechthin. So z. B. interpretiert Heinrich J. Leuthold ein „vermehrtes Anwenden von „la“ (VI. Stufe)“ nicht als eine Einwirkung der städtischen Tanzmusik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern als eine „Annäherung an die Pentatonik“ und als ein „auf frühere musikalische Zeitepochen hinweisendes Stilelement“ (Leuthold, S. 100). Schon Max Peter Baumann hatte hinter dem „pentatonisch“, resp. „pentachordisch“ anmutenden Charakter“ von Jodeln, in deren Materialleiter die 2., 6. oder 7. Stufe ausgespart bleibt, ein „älteres Tonreihen-Substrat“ vermutet (Baumann, S. 159). Ein anderes Deutungsmuster ist das nichtharmonisch-lineare: „Die grossen Sprungintervalle, namentlich Sexten und Septen, haben hier keine harmoniegezeigte, sondern eine lineare Funktion“, schreibt Wolfgang Sichardt über den „Altstil des Muotatals“ (Sichardt, S. 30) und

Die metrische Missdeutung des Achttakters als Sechzehntakter kommt bei Wolfgang Sichardt häufig vor. Eine wichtige Entscheidungshilfe gibt in derlei Fällen die Betrachtung des Halbschlusses. Der Rhythmus | zwei Achtel + Halbe | beim Halbschluss in Takt 8 in Notenbeispiel 3a ist äusserst unwahrscheinlich, denn bei einem sechzehntaktigen Jodel steht der Halbschlusston immer am Niederstreich von Takt 8<sup>28</sup>. Als Achttakter ist diese Melodie jedoch plausibel (Notenbeispiel 3b), der Halbschlusston kommt hier auf das 3. Viertel von Takt 4 zu stehen, was beim achttaktigen Jodel überaus gewöhnlich ist. Gassmann hat 1906 eine Variante aus Weggis als Achttakter notiert<sup>29</sup>.

bei Leuthold, der ja nicht nur Baumanns, sondern auch Sichardts Buch gelesen hatte, heisst es: „Die Melodieführung [...] ist immer nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden“ (Leuthold, S. 100). Diese Formulierung dürfte über die Kampfrichtertätigkeit Leutholds in den Festbericht des Eidgenössischen Joderverbandes Eingang gefunden haben (vgl. Anm. 14). Eine dritte Art, sich die harmonische Desorientiertheit beim Hören einstimmiger Jüüzli zu erklären, ist der Verweis auf den Kirchenton Phrygisch, wofür nicht nur der in Anm. 14 zitierte Jodlerfestbericht von 1964 ein Beleg ist, auch Max Peter Baumann behauptet, in den Sammlungen des Schweizerischen Volksliedarchivs vier „phrygische“ und einen „hypophrygischen“ Jodel gefunden zu haben (Baumann, S. 159). Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um Dur-Jodel mit Terzschluss bzw. um verselbständigte Überstimmen, vgl. den von Baumann abgedruckten Beleg aus Lichtensteig (ebda., S. 157). Auch bei zweistimmiger Ausführung wurde die zugrundeliegende Funktionsharmonik nicht immer erkannt, ein Deutungsmuster ist hier der „Organalstil“ (Sichardt, S. 27 f.) und der „Bordunton“ bzw. „Wechselbordun“ (Baumann, S. 186), angewandt auf die wenig bewegte Begleitstimme, die sich bei genauerer Betrachtung jedoch eindeutig als funktionsharmonisch motiviert erweist und zu der nur der Funktionsbass fehlt, um das Bild abzurunden. (Für wenig bewegte, die Melodie harmonisch ausdeutende Begleitstimmen hat Franz Eibner den treffenden Begriff „Kontinuostimmen“ eingeführt: Franz Eibner, *Vom Wert und von der Qualität der volkstümlichen Mehrstimmigkeit in Kärnten*, in: *Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Kärnten und seine Nachbarn*, Klagenfurt 1972, S. 59; vgl. auch meinen Aufsatz *Kontinuostimmen. Ein Beitrag zur Typologie volkhafter Mehrstimmigkeit in Österreich*, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* Bd. 36/37, Wien 1988, S. 30–70, der um die zahlreichen schweizerischen Beispiele zu erweitern wäre). In dem jüngst erschienenen Beitrag von Loretan findet sich nicht nur Sichardts These der „vorgregorianischen Schicht“ wieder (Loretan, S. 91), sondern auch Baumanns unglückliche Anwendung des Begriffes Bordun auf die funktionsharmonische Begleitung (ebda., S. 94) sowie die Behauptung der Existenz einer metrischen ungebundenen älteren Stilschicht: „Im Gegensatz zum älteren Muotathaler Juuz zeigt der modernere einen ausgeprägt motivisch aufgebauten Melodieverlauf und eine deutliche metrische und formale Gliederung“ (ebda., S. 93).

28 Ebenso unwahrscheinlich wäre hier der Rhythmus | Viertel + Halbe |.

29 Gassmann, S. 191.

oben: Notenbeispiel 3b: Metrische Rekonstruktion des Juuz von Notenbeispiel 3a.

unten: Notenbeispiel 3a: Ein zweistimmig interpretierter Juuz.

Ausführende: Marie Ablondi und Elisa Gwerder 1936.

Tonaufnahme und Transkription: Wolfgang Sichardt, S. 14 f., Nr. 20.

Die metrische Deutung des Achtakters als Sechzehntakter kann bei

MM  $\text{d} \approx 92$

## Notenbeispiel 4: Eine sechzehntaktige Variante.

Ausführende: 1. Stimme Alois Schmidig und 2. Stimme Paul Schmidig (laut Auskunft von Peter Betschart), 3. Stimme Joseph-Maria Schelbert. Tonaufnahme: Hugo Zemp, CD „Jüüzli“, Nr. 10d. Transkription: Hermann Fritz. Falsettregister mit quadratischen Noten. Vgl. die achttaktige Variante Notenbeispiel 3b.

Nun gibt es allerdings auch, wie die von Hugo Zemp herausgegebene CD zeigt, eine echt sechzehntaktige Variante dieser Melodie, siehe Notenbeispiel 4: Dass die metrische Struktur hier anders ist als in Notenbeispiel 3b, ist am Halbschluss zu erkennen sowie an der halben Note in Takt 4. Eine achttaktige Deutung würde an diesen Stellen stilistisch unwahrscheinliche Syncopen erzeugen. Die sechzehntaktige Deutung beinhaltet zwar ebenfalls Syncopen, doch die sind stilgemäss: Takt 5 und 6 sowie 13 und 14 sind nämlich Hemiolen, wie sie im sechzehntaktigen Walzer nicht selten vorkommen.

## 7. Ethnomethodische Verifikation

„Büchel“ heisst im Muotatal die aus Holz gefertigte Naturtrompete und „Bücheljüüzli“ nennt man Büchelstücke, die auch gejodelt werden. Der zweite, schnellere Teil des Jodels Notenbeispiel 5a ist im Muotatal ein bekannter Bücheljuuz<sup>30</sup>. Sichardts Transkription stellt eine sechzehntaktige Form dar mit einem Taktwechsel vor dem Halbschluss. Dieser Taktwechsel verschwindet, wenn man die Melodie als Achttakter deutet, ebenso verschwindet der im Dreiachteltakt unplausible Rhythmus |Achtel-Viertel|, (dem in der Dreivierteltakt-Schreibung |Viertel-Halbe| entspräche), und es entsteht die rhythmisch plausible Form Notenbeispiel 5b.

Notenbeispiel 5a: Bücheljuuz.

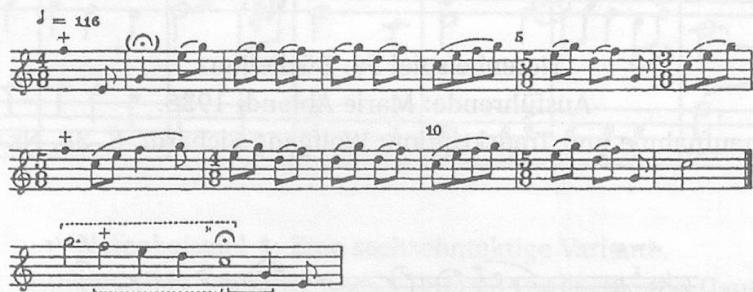
Ausführende: Marie Ablondi 1936.

Tonaufnahme und Transkription: Wolfgang Sichardt, S. 38, Nr. 48.

Notenbeispiel 5b: Metrische Rekonstruktion des Bücheljuuz.

30 Er kommt auf der von Hugo Zemp herausgegebenen CD als zweiter Teil von Nr. 3h vor, gejuuzt von Emmi Suter-Gwerder.

Sichardt ist offenbar entgangen, dass dieser Juuz eine Variante einer von ihm transkribierten Büchelmanmelodie ist, denn er hat die Büchelmanmelodie metrisch völlig anders gedeutet, siehe Notenbeispiel 6a: Im Unterschied zum Juuz hat er die Achteln hier vorwiegend binär strukturiert. Das kommt der Wirklichkeit zwar näher, allerdings hat Sichardt schwere und leichte Zeiten verwechselt<sup>31</sup>, wahrscheinlich wegen der Artikulation, (siehe die Bindebögen). Auch neigen wir Transkribenten vielleicht dazu, tiefere Töne für schwerere Zeiten zu halten. Obwohl ich mir der binären Organisation der Achteln sicher war, fragte ich im April 1996 den Muotataler Büchelbläser Christian Trütsch. Er kannte das Stück, pfiff es und wippte dabei mit dem Kopf regelmässig jede zweite Achtel nach vorn und zwar genau bei denjenigen Achteln, die ich als die schwereren vermutet hatte (Notenbeispiel 6b unten<sup>32</sup>). Es wäre zwar theoretisch nicht ganz auszuschliessen, dass nicht das Vorwippen, sondern das Zurückwippen die schwerere Zeit bedeutete, – strenggenommen war also nur die binäre Organisation der Achteln bewiesen, nicht das Betonungsverhältnis. Doch erschien mir eine umgekehrte Betonung völlig unwahrscheinlich, denn eine solche Auffassung erzeugte sowohl in der Variante von Christian Trütsch als auch in der von Marie Ablondi (Notenbeispiel 5b) stilfremde Syncopen<sup>33</sup>. Wiederum liegen keine Quartparallelen, sondern Terzparallelen mit Vorausnahmen vor.



Notenbeispiel 6a: Büchelmanmelodie. Ausführender: Franz Suter 1936.

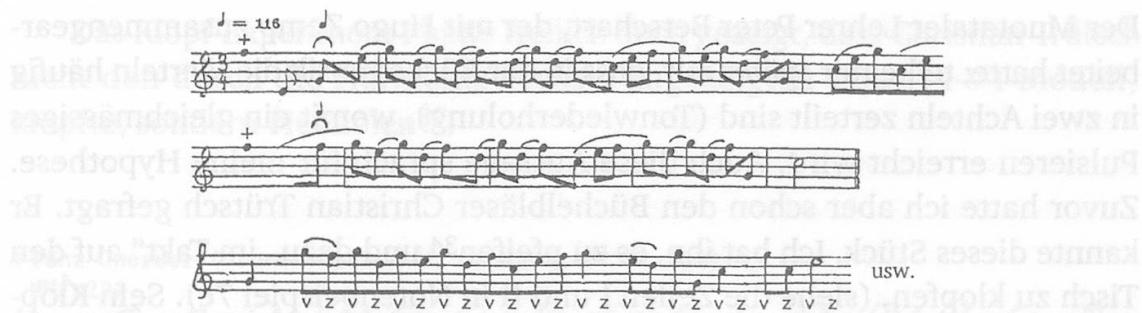
Tonaufnahme und Transkription: Wolfgang Sichardt, S. 101, Nr. 110.

Vgl. die Variante Notenbeispiel 5.

31 Leuthold hat in der von ihm transkribierten Variante (Leuthold, S. 103) die Betonungsverhältnisse ebenso aufgefasst wie Sichardt.

32 Von diesen Experimenten besitze ich keine klingende Feldaufnahme, sondern nur eine Mitschrift. Die in Notenbeispiel 6 unten notierte Variante teilte mir Christian Trütsch am 15. 10. 1997 brieflich mit.

33 Zudem hatte auch der Büchelbläser Moritz Trütsch, der Vater von Christian Trütsch, bei einem Stück, dessen Metrum schon aus musikalisch-stilistischen Gründen eindeutig zu erkennen war, die schwereren Achteln durch Vorwippen ausgedrückt. Inwieweit der körperliche Ausdruck zur Tradierung der metrischen Auffassung beiträgt, wäre untersuchenswert.



Notenbeispiel 6b:

Oben: Metrische Rekonstruktion der Büchelweise Notenbeispiel 6a.

Unten: Verifikation der binären Ordnung der Achteln durch Christian Trütsch am 13. 4. 1996.

v = vorwippen, z = zurückwippen. Aufzeichnung seiner Variante durch Christian Trütsch selbst am 15. 10. 1997.

Tatsächlich unsicher war ich mir allerdings bei dem von Sichardt transkribierten Büchelgsätzli Notenbeispiel 7a. Die Betrachtung des Halbschlusses versagt hier, weil wegen der durchgehenden Achtelbewegung kein eindeutiger Vordersatzschlusston auszumachen ist. Die abgewandelten Wiederholungen eines aus drei Achteln bestehenden Motivs scheinen zunächst auf einen 3/8-Takt hinzudeuten und damit auf die Richtigkeit von Sichardts metrischer Deutung. Auf Grund von stilistischen Erwägungen stellte ich aber dann doch die 3/4-taktige Achttakter-Hypothese auf (Notenbeispiel 7b).

Das dritte, mitlungenes Experiment (3/8-Takt) ist nicht eingezeichnet.

Übrigens kann sich ausnahmslos alle von Sichardt transkribierten Muotataler Jüuz-Weisen in 3/4-Takt spielen. Ich habe dies in den folgenden Beispielen getan.

J = 74

Notenbeispiel 7a: Büchelweise. Ausführender: Franz Suter 1936.

Tonaufnahme und Transkription: Wolfgang Sichardt, S. 101, Nr. 109.

J = 111

Notenbeispiel 7b: Metrische Rekonstruktion der Büchelweise Notenbeispiel 7a.

Der Muotataler Lehrer Peter Betschart, der mit Hugo Zemp zusammen gearbeitet hatte, teilte mir später mit, dass in der Büchelmusik die Vierteln häufig in zwei Achteln zerteilt sind (Tonwiederholung), womit ein gleichmässiges Pulsieren erreicht wird. Auch diese Aussage sprach für meine Hypothese. Zuvor hatte ich aber schon den Büchelbläser Christian Trütsch gefragt. Er kannte dieses Stück. Ich bat ihn, es zu pfeifen<sup>34</sup> und dazu „im Takt“ auf den Tisch zu klopfen, (siehe die Zeilen I und II in Notenbeispiel 7c). Sein Klopfen verifizierte meine Hypothese: Die Achteln waren binär und nicht ternär konzeptualisiert. Daraufhin bat ich ihn, auf jeden dritten Ton zu klopfen (3/8-Takt). Er versuchte es, brach nach wenigen Schlägen ab und sagte, das brächte er nicht zustande<sup>35</sup>. Damit war gezeigt, dass hier keineswegs eine metrische Zweideutigkeit, ein ambivalentes Metrum<sup>36</sup> vorlag. Diese Zweideutigkeit war allein eine Konstruktion des wissenschaftlichen Beobachters gewesen, eine reine Schreibtischkonstruktion. Solche Konstruktion von Mehrdeutigkeiten ist nichtsdestoweniger methodisch sinnvoll, weil sie konkrete Fragen produziert, die dann in der Feldarbeit geklärt werden können. Methodisch hat das Klopfen gegenüber dem Wippen oder dem Tanzen den Vorteil, dass es deutlich genug erkennbar macht, welche Zeit schwer und welche leicht ist.

34 Auf meine Anfrage, – ich schickte ihm die Rohfassung meines Vortrages samt Notenbeispielen –, schrieb mir Christian Trütsch am 15. 10. 1997, dass sein Vater Moritz Trütsch, Josef Suter (nicht zu verwechseln mit Sichardts Gewährsmann Franz Suter) und er selbst „die Variante von Thomas Imhof mit kleinen Abweichungen“ spielen, und zwar im 3. Achtel von Takt 4 „einen Naturton tiefer“, also statt dem 6. den 5. Naturton (eingestrichenes *Fis*), und im 3. Viertel von Takt 1, 2, 4, 5 und 6 statt der Zweiachtel-Tonwiederholungen Vierteln, (womit er die Beobachtung Peter Betscharts bestätigte; vgl. auch die beiden Varianten in Notenbeispiel 6b).

35 Nach den Experimenten fragte mich Christian Trütsch, ob ich es für möglich hielte, dass die metrische Auffassung eines überlieferten Büchelgsätzli sich durch das Aufkommen einer neuen Musik im Tal geändert haben könnte. Ich antwortete, dass ich es theoretisch für möglich hielte, dass im Muotatal mit dem Seltenwerden bzw. Aussterben der Mazurka das Verständnis für den Achttakter im langsameren 3/4-Takt verloren gegangen sein könnte und solche Stücke metrisch umgedeutet worden sein könnten. Allerdings ist mir bisher kein Stück bekannt geworden, bei dem ich eine Umdeutung des 3/4-Achttakters in den 3/8-Sechzehntakter nachweisen oder auch nur vermuten konnte, im Gegenteil: Das Experiment zeigte, dass nicht einmal die potentiell metrisch zweideutige Melodie Notenbeispiel 7 bei der Überlieferungsnahme durch den jungen Büchelbläser Christian Trütsch (geb. 1968) eine solche Umdeutung erfahren hat.

36 Den Begriff „ambivalenter Beat“ verdanke ich dem Afromusikologen Gerhard Kubik.

Das Klopf-Experiment I hatte freilich auch gezeigt, dass Christian Trütsch nicht den durch die Harmoniewechsel angezeigten Takt (I-I-V-I-Modell) klopfte, sondern Hemiolen<sup>37</sup>.

Franz Gwerder (Transkription W. Sichardt 1939: 100):

MM,  $\text{♩} = 222$



Thomas Imhof (Zemp 1979/90: Nr. 6. Transkription Hermann Fritz):

MMJ=219



Christian Trütsch:

I: — \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*  
II: — \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Notenbeispiel 7c: Zwei metrisch verschieden gedeutete Varianten der Büchelweise  
Notenbeispiel 7a und Verifikation des binären Betonungsverhältnisses der Achteln durch  
Christian Trütsch am 13. 4. 1996.

\* = Thomas Imhofs Variante weicht von Franz Suters Variante ab.

x = Klopfen auf den Tisch.

I = erstes Experiment.

## II = zweites Experiment.

Das dritte, misslungene Experiment (3/8-Takt) ist nicht eingezeichnet.

Übrigens lassen sich ausnahmslos alle von Sichardt transkribierten Muotataler Jüüzli und Büchelgsätzli als Achttakter deuten. Nur zwei Stücke weisen einen echten Taktwechsel auf<sup>38</sup>, der übrigens das Achttaktschema keineswegs sprengt. Ähnlich gering ist der Anteil in den von Zemp publizierten

37 Dasselbe hemiolische Klopfen zeichnete Christian Trütsch auch in seine mir am 15. 10. 1997 schriftlich mitgeteilte Variante von Notenbeispiel 6b ein. Ob in diesen Fällen wirklich eine metrische Umdeutung in den geraden Takt stattgefunden hat, müsste noch geprüft werden. Zumindest bei der Melodie Notenbeispiel 7c (Variante Imhof/Trütsch) halte ich das für unwahrscheinlich, zu deutlich sind die Harmoniewechsel.

38 Die Taktstrichsetzung ist bei diesen zwei Stücken allerdings anders als von Sichardt eingezeichnet, denn es handelt sich um vom 3/4-taktigen Achttakter abstammende Formen: ein Juuz (Sichardt, S. 39, Nr. 50) und ein Büchelstück (ebda., S. 99 f., Nr. 104–105. – Diese zwei Nummern 104 und 105 sind ein einziges Stück, ebenso wie Nr. 106 und 107, Nr. 109 und 108 sowie Nr. 110 und 111. Offenbar nicht erkennend, dass sein Gewährsmann Franz Suter zweiteilige Stücke büchelte, notierte Sichardt jeden Teil als eine eigene Nummer, während er bei den Jodeln die Zweiteiligkeit sehr wohl erkannte).

Feldaufnahmen: Taktwechselnde Jodel sind im Muotatal eine kleine Minderheit wie in den meisten anderen Jodellandschaften auch. Sie lassen das Vorbild des regulärtaktigen Acht- oder Sechzehntakters deutlich erkennen. Sie dürften aus regulärtaktigen Formen entstanden sein durch das Verschwinden von Zeitwerten<sup>39</sup>, seltener durch das Hinzufügen von Zeitwerten.

## 8. Schlussbemerkungen

Das alpenländische Jodelrepertoire scheint nach dem Vorbild der Tanzmusik geschaffen worden zu sein, wobei die Gattungen Ländler und Walzer die wichtigste Rolle spielen. Dies ist keine Theorie über die Entstehung des *Jodelns*, sondern lediglich über die Entstehung des vorfindlichen *Jodelrepertoires*<sup>40</sup>. Diese Repertoire-Entstehungstheorie wird durch Metrum und Form des Muotataler Jodels in höchstem Masse gestützt<sup>41</sup>. Bei den der Tanzfunktion enthobenen Jodelweisen ist nicht nur das Tempo langsamer, es kommt mitunter auch zu Veränderungen im rhythmischen und metrischen Bereich, die in der Tanzmusik selbst unmöglich wären. Diese Veränderungen,

39 Dieses Verschwinden ist einerseits durch Vergessen zu erklären, andererseits durch Redundanzabbau, d. h. durch das Weglassen melodisch als überflüssig empfundener Töne und Tongruppen, die lediglich den Tanztakt füllten. (Ein Spezialfall ist die im Muotatal öfter als in anderen Landschaften anzutreffende Inzipitkürzung, sie lässt das Metrum stets unverändert und verwandelt bloss den ersten Takt in einen Auftakt). In Rubatostilllandschaften entstehen metrische Varianten auch durch die Umdeutung gedehnter in gezählte Zeiten oder durch die zeitliche Ausbreitung von obligat gewordenen Verzierungstönen, vgl. Hermann Fritz, *Interpretationsweisen der Jodler im salzburgischen Ennstal*, in: *Die Volksmusik im Lande Salzburg II* (= *Schriften zur Volksmusik* Bd. 13, Wien 1990), S. 45.

40 Die diversen Theorien über die Entstehung des *Jodelns* werden also durch diese Repertoire-Entstehungstheorie in keiner Weise tangiert.

41 Diese Auffassung teilt auch Peter Betschart, *Der Muotataler Juuz*, in: *Bärgfrüeling. Musikalisch-volkskundliche Zeitschrift der Eidgenössischen Jodler-Dirigenten-Vereinigung* 12/3, S. 19. Weitere Stützung erhält diese Theorie durch die Entdeckung von heute als Jodel bekannten Melodien in alten Tanzhandschriften (siehe Anm. 25). Jedoch ist im Einzelfall auch die umgekehrte Übernahme, vom Jodel in die Tanzmusik, denkbar. Daher wiegt das allgemeine, auf Metrum und Form basierende Argument schwerer. Denn es ist wohl kaum umgekehrt anzunehmen, dass Ländler, Mazurka und Walzer ihre Form vom Jodel abgekupfert haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Übernahme des Terminus „sekundieren“ (= *Secondo-Stimme spielen*) aus der Instrumentalpraxis in die Jodelterminologie: Die zweite Stimme singen heisst im Muotatal *„abnää“* (abnehmen) oder *„sekundierä“* (sekundieren) (Zemp, Beiheft zur CD „*Jüüzli*“).

die in anderen Jodellandschaften auch den Rubatostil umfassen, beschränken sich beim traditionellen Muotataler Juuz auf die Fermate am Ende des Vorder- und des Nachsatzes sowie auf die fallweisen Inzipitkürzungen.

Diese Repertoire-Entstehungstheorie wirft nun die weiterführende Frage auf, wie die Gattungen Ländler, Walzer und Mazurka im Muotataler Jodel zu jenem von Wolfgang Sichardt, Hugo Zemp sowie von Franz Födermayr und Werner A. Deutsch<sup>42</sup> beschriebenen seltsamen Tonsystem gelangt sind, in dem sehr oft nicht nur die vierte Leiterstufe erhöht ist (zum sog. Alphornfa), sondern auch die dritte etwas tiefer intoniert wird als eine temperierte oder eine natürliche Durterz.

Und letztlich hat diese Arbeit, wie ich glaube, auch methodische Konsequenzen und zwar für die Volksmusikforschung. Der Standpunkt, das Jodelmetrum sei, da man doch in der „eigenen“ Kultur forsche, intuitivmusikalisch erkennbar und eine stilkritisch reflektierte Hypothesenbildung und die Befragung der Musiker seien nicht notwendig, hat sich als unhaltbar erwiesen. Die Musikforschung muss sich dem alpenländischen Jodel mit derselben Behutsamkeit und methodischen Redlichkeit annähern wie einer fremden, einer aussereuropäischen Musikkultur.

42 Franz Födermayr und Werner A. Deutsch, *Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns*, in: *Klanganalyse*, Bratislava 1994 (= *Systematische Musikwissenschaft II/2*), S. 255–272.

## Literatur:

- Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976.
- Ingmar Bengtsson, „Rhythm Research in Uppsala“, in: *Music, Room, and Acoustics*, Stockholm 1977 (= *Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music* 17), S. 19–56.
- Peter Betschart, „Der Muotataler Juuz“, in: *Bärgfrieling. Musikalisch-volkskundliche Zeitschrift der Eidgenössischen Jodler-Dirigenten-Vereinigung* 12/3, S. 3–27.
- Franz Eibner, „Vom Wert und von der Qualität der volkstümlichen Mehrstimmigkeit in Kärnten“, in: *Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Kärnten und seine Nachbarn*, Klagenfurt 1972, S. 39–48.
- Franz Födermayr und Werner A. Deutsch, „Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns“, in: *Klanganalyse*, Bratislava 1994 (= *Systematische Musikwissenschaft* II/2), S. 255–272.
- Hermann Fritz, *Analytische Studien zur Metrik des Muotataler Juuz. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien* (1997).
- Hermann Fritz, „Interpretationsweisen der Jodler im salzburgischen Ennstal“, in: *Die Volksmusik im Lande Salzburg II* (= *Schriften zur Volksmusik* Bd. 13, Wien 1990), S. 39–50.
- Hermann Fritz, „Kontinuostimmen. Ein Beitrag zur Typologie volkhafter Mehrstimmigkeit in Österreich“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* Bd. 36/37, Wien 1988, S. 30–70.
- Alfred Leonz Gassmann, *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch* (= *Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* Bd. 42), Basel 1961.
- Heinrich J. Leuthold, *Der Naturjodel in der Schweiz. Wesen. Entstehung. Charakteristik. Verbreitung*, Zürich 1981.
- Johannes Loretan, „Volksmusiklandschaft Muotatal“, in: *Das Muotatal. Ein Kulturprofil*, Zürich 1997, S. 89–103.
- Wolfgang Sichardt, *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, Berlin 1939 (= *Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft* Bd. II, hrsg. von Werner Danckert).
- Doris Stockmann, „Aspekte des Rhythmischen am Beispiel europäischer Volksmusik“, in: Oskár Elschek, *Rhythmisik und Metrik in traditionellen Musikkulturen*, Bratislava 1990, S. 31–42.
- Hugo Zemp, „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (Beiheft zur gleichnamigen CD *Le Chant du Monde* LDX 274716), Paris 1990.

## Discographie:

Hugo Zemp (Hrsg), „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (Schallplatte Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme. LDX 274716, Paris 1979).

Hugo Zemp (Hrsg), „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (CD Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274716), Paris 1990.

Ländlertrio Echo vom Rossbärg. Gast: Pragelchörli Muotathal. Oergelihuus LPO 8424. P+C 1984.

## Filme:

Serie von vier Filmen: Hugo Zemp und Peter Betschart, *Juuzen und jodeln; Kopfstimme, Bruststimme; Die Hochzeit von Johanna und Joseph; Glattalp*, Koproduktion C.N.R.S. (= Centre National de la Recherche Scientifique, Paris) und Ateliers d'ethnomusicologie, Genève (1987).

## Die russische Byline Folkloristik in Russland früher und heute\*

Benedicta Aregger

In Russland stellt die Folkloristik keine eigenständige wissenschaftliche Disziplin dar. Im Allgemeinen ist sie der Ethnographie, der Literaturwissenschaft oder der Musikwissenschaft angegliedert und befasst sich hauptsächlich mit verschiedenen Kunstgattungen der Slawen.<sup>1</sup>

Das russische Heldenepos, *Byline* genannt, ist ein vielbeachtetes Genre innerhalb der russischen Folkloristik. Die Wurzeln der Byline reichen bis in die tiefen Vergangenheit der russischen Geschichte, und über ihre Entstehungsgeschichte und ursprüngliche Funktion sind sich die Wissenschaftler in Russland bis heute nicht einig. Tatsache ist, dass die verschiedenen russischen Heldenepen – seit man Ende des 19. Jahrhunderts begonnen hatte, sich wissenschaftlich mit ihnen auseinanderzusetzen – den Folkloristen und in der Sowjetunion zunehmend auch den politischen Machthabern als Projektionsfläche dienten. Man behandelte die Byline häufig wie ein historisches Dokument, indem man davon ausging, dass in einer Byline in erster Linie die ruhmhafte Vergangenheit des russischen Volkes auf kunstvolle Weise verarbeitet würde. So erstaunt es denn auch nicht, dass in der russischen Epenforschung in erster Linie über die Genesis der Bylinen spekuliert wurde, während kaum Arbeiten existieren, die sich mit der Funktion der Byline im jeweiligen Kontext befassen.

Unter Stalins Herrschaft wurden die BylinensängerInnen dazu ermutigt, in ihren Vorträgen über die russischen Helden inhaltliche Änderungen vorzunehmen. So mutierten die Bylinen, in welchen traditionsgemäss die Abenteuer mittelalterlicher Recken geschildert wurden, manchmal zu wahren Preisgesängen zu Ehren von Stalin.<sup>2</sup> Bis heute bleibt in diesem Zusammenhang die Frage nach der Verantwortung der Folkloristen teilweise ungeklärt.

\* Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der am 25. Oktober 1998 anlässlich der 79. Hauptversammlung der SMG in Ascona gehalten wurde. Im Vortrag wurde ein Aspekt aus der Lizentiatsarbeit vorgestellt. (Vgl. Benedicta Aregger, „Es lebte Svyatoslav neunzig Jahr ...“ *Betrachtungen zur russischen Byline und ihrer Rezeptionsgeschichte. Folkloristik in Russland früher und heute*. Ms., Zürich 1998.)

1 „Die Folkloristik untersucht verbale, gesungene, musikalische (instrumentale), choreographische, dramatische, sowie andere kollektive Schöpfungen der Volksmassen“ (*Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, Moskau 1977, S. 516).

2 Vgl. Frank J. Miller, *Folklore for Stalin*, Columbia University, New York 1990.

An dieser Stelle soll zunächst erörtert werden, was Bylinen überhaupt sind, um dann auf die veränderten Bylinen-Formen unter Stalin hinweisen zu können. Im Ausblick möchte ich einen kurzen Situationsbericht zu aktuellen Fragen und Problemen der russischen Folkloristik liefern. Dies nicht zuletzt deshalb, weil ich während eines Forschungsaufenthalts (1994–1995) in St. Petersburg die Möglichkeit hatte, Folkloristen, die an verschiedenen Instituten wissenschaftlich tätig waren, kennenzulernen und sie hinsichtlich ihres Spezialgebiets und ihrer Forschungsmethoden zu befragen.

### Was sind Bylinen?

Die russische Byline<sup>3</sup> findet man heute noch sporadisch im Norden Russlands, wo sie in mündlicher Überlieferung von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Die Lesekundigen unter den Bylinenerzählern – oder Bylinensängern, je nachdem, ob die Byline zu einer Melodie vorgetragen wird – haben sich allerdings nicht selten von schriftlichen Vorlagen (Publikationen von Bylinensammlungen) inspirieren lassen. Es sind in der Mehrzahl einfache Männer und Frauen, Fischer und Bauern, welche sie auch heute noch vorzutragen wissen. Eine Byline kann allerdings bis zu tausend Strophen aufweisen; es versteht sich, dass heute praktisch niemand mehr eine Erzählung vollständig wiedergeben kann und dass diejenigen, die noch Bylinen rezitieren, in der Regel nur noch Fragmente auswendig kennen.

Bylinen schildern in der Regel das gesellschaftliche und kulturelle Leben aus den Zeiten der Kiever Rus' (11. Jahrhundert) und die Gepflogenheiten am Zarenhof. Ihre Haupthandlungsfiguren sind die *Bogatyren*<sup>4</sup>, russische Recken von hünenhafter Gestalt, übermenschlicher physischer und moralischer Kraft, die ihr Leben der Verteidigung der heimatlichen Erde – der Kiever Rus' – gegen fremde Eindringlinge widmen.

In früheren Jahrhunderten begleiteten sich die Bylinensänger höchstwahrscheinlich selber auf der Gusli, einem russischen Volksmusikinstrument

3 Byline ist ein akademischer Begriff, der 1839 zum erstenmal von I. P. Sacharov als Bezeichnung für epische Heldenlieder verwendet wurde. Im einfachen Volk wurden diese *Starinen* (russ.: *staryj* = alt) genannt, weil in den Heldenepen generell Geschichten aus alter Zeit erzählt wurden.

4 Der russische Begriff Bogatyr stammt ursprünglich aus dem Alttürkischen, wo er bis zum 13. Jahrhundert auch in Chroniken anzutreffen ist. Bogatyr war bei den Türken und Mongolen auch ein Adelstitel. Der Bogatyr ist der klassische Held der russischen Bylinen, ein tapferer Krieger und Beschützer der russischen Erde, der sich durch besondere, übernatürliche Kräfte, Begabung, Verstand und Selbstbeherrschung auszeichnet (vgl. *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, Moskau 1970, S. 442).

mit bis zu 14 Saiten, während sie in jüngeren Zeiten ihre Byline ohne musikalische Begleitung vorzutragen pflegten.

Der Bylinenvers ist der älteste in der epischen Dichtkunst der Russen, und die Bylinenmelodie korrespondiert meistens mit jeweils einer Strophe der Erzählung; die einzeilige Melodieform ist also die häufigste. Sie bewegt sich in der Regel innerhalb des Tonumfangs einer Quarte bis Sexte.

Das Rezitieren eines Heldenepos' ist immer auch ein kreativer Akt.<sup>5</sup> Zwar ist der jeweilige *Skazitel'* (wie man in Russland die BylinensängerInnen gemeinhin nennt – vom Russischen *skazat'*: sagen, sprechen) den für die epische Dichtkunst charakteristischen Konventionen verpflichtet, aber zu einem grossen Teil bleibt es ihm oder ihr selber überlassen, auf welche Art die Erzählung dem Publikum vorgetragen werden soll.

Die Byline selber galt schon zu Beginn unseres Jahrhunderts als veraltete, wenig wandelbare FolkloreGattung. Wie gesagt, wurde sie in der Regel als historischer Tatsachenbericht aus dem Mittelalter verstanden, als ein Relikt aus alten Zeiten.

Im Zusammenhang mit der Gründung der Sowjetunion wurden aber dringend neue Bilder bzw. Vorbilder für den „neuen Sowjetmenschen“ gebraucht. Der Ideologie des sozialistischen Realismus zufolge widerspiegelt die Kunst die Realität. Für die verschiedenen Genres der russischen Folklore hiess das, dass sie generell positive, patriotische und optimistische Züge aufweisen sollten.

Als Resultat der massiven ideologischen Propaganda wurde in den 30er Jahren das altertümliche Heldenepos, die Byline oder eben Starine (staryj=alt), in einer inhaltlich adaptierten Form wiederbelebt. Die *Novine* (novyj=neu) ist also nichts anderes als eine „frisierte“ Byline, wobei die Neuerungen hauptsächlich inhaltlicher Natur waren, wohingegen an ihrer Versform möglichst wenig verändert wurde.<sup>6</sup>

Anhand von Ausschnitten von Novinen einer ehemals sehr begabten Bylinensängerin (und Märchenerzählerin), *Marfa Krjukova* (1876–1954),

5 Zu diesem Thema siehe auch: Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge 1960.

6 Im Nachhinein spricht man im Zusammenhang mit den Novinen, wie sie unter Stalin populär wurden, vielfach von *Pseudofolklore* (siehe dazu F. Miller). Offenbar wurden bereits in den 20er Jahren inhaltliche Änderungen bei diversen folkloristischen Genres vorgenommen (vgl. Tatjana Ivanova, „Russkaja fol'kloristika v načale XX veka“, in: *Živaja starina* 3 (1994), S. 27–30).

deren Novinen in der Sowjetunion grosse Popularität genossen haben, sollen hier einige Unterschiede zwischen der traditionellen Byline und der überarbeiteten Variante (Novine) dokumentiert werden.

Die damaligen sowjetischen Forscher waren sich einig, dass es sich bei Frau Krjukova um eine äusserst talentierte Interpretin gehandelt haben musste, da sie problemlos Novinen im traditionellen Bylinenvers rezitieren konnte. Krjukova hatte den Grossteil ihres Repertoires wohl von ihrer Mutter übernommen, die ihrerseits ebenfalls eine bekannte Starinensängerin gewesen war.

Der Inhalt der neuen Heldenepen wurde den Anforderungen der damaligen Zeit angepasst. Dementsprechend besang Krjukova in ihren Novinen die Heldenaten Lenins, Stalins oder anderer Führergestalten der Sowjetunion. Ausserdem wurden die technischen Errungenschaften unter dem Kommunismus lobend erwähnt: Es existiert tatsächlich eine Novine, die Moskaus Rolltreppen, welche die Passagiere in den Untergrund zu den U-Bahnen befördern, zum Thema hat.

### Beobachtungen zur Form der Novinen

Wie die Bylinen bestehen auch die Novinen aus Einleitung, Exposition und Epilog, sowie aus für die Byline charakteristischen stereotypen Redewendungen.

In Krjukovas Novinen erinnern die Helden der Sowjetunion an die Helden der traditionellen Bylinen. Zudem wurde bei ihr der charakteristische Bylinenvers und typische Merkmale der epischen Dichtkunst (12–13 Silben pro Zeile mit den üblichen vier Betonungen) beibehalten.

In ihrer Geschichte über Lenin verwendet sie für Bylinen typische, negative Analogien:

It was not a bright falcon flying,  
Our dear leader was arriving (Miller 1990, S. 44).

Um die Ähnlichkeit zwischen Krjukovas Bylinen und ihren Novinen zu verdeutlichen, stellt Miller in seiner Arbeit *Folklore for Stalin* (1990), in welcher er die Auswüchse der politischen Folklore untersucht, die beiden einander direkt gegenüber:

It was not a bright falcon flying,  
Our dear leader was arriving (Miller 1990, S. 44).

## Novine

Not two bright falcons have met  
in the air,  
Not two morning dawns  
have met,  
Not two steep mountains  
have joined,  
Not red gold with gold has melted,  
Not pure silver with silver has  
been sprinkled,  
At that time, that time long ago,  
The glorious leader Lenin met  
with Stalin.

## Byline

Not two bright falcons have met  
in the air,  
Not two steep mountains  
have joined,  
Red gold has not been  
scattered  
Nor has pure silver been blended.  
Two heroes have met in the field.

„Volga“ No. 40. (Miller 1990, S. 45).

Das Bild des Goldes, welches sich mit Gold vermischt (oder Silber mit Silber), tritt offenbar in unzähligen Bylinen Krjukovas auf. Der negative Vergleich (z. B. „not two bright falcons ...“) dient in der Byline generell zur Ankündigung und Hervorhebung eines wichtigen Moments und leitet meistens das Zusammentreffen zweier oder mehrerer Helden gestalten ein.

Die Kombination von Hauptwort und Beiwort (Epitheton) ist ein weiteres Spezifikum der Byline. So umschreibt Krjukova in ihrer *Erzählung über Lenin*, einer ihrer bekanntesten Novinen, Lenin mit „rote Sonne“, wobei die ursprüngliche Bedeutung von „rot“ (krasnyj) auch „schön“ war. Lenins Frau Krupskaja taucht in der Novine als seine „treu ergebene Frau und Freundin“ auf, Stalin wird mit „klarem (helle) Falken“ wiedergegeben. Dies sind alles typische Epitheta für die traditionellen Bylinenhelden.

Aber Marfa Krjukova erfand auch neue Kombinationen von Haupt- und Beiworten in ihren Novinen, vor allem, um die unterschiedlichen Zustände vor und nach der Oktoberrevolution zu schildern: Den Zaren betitelt Krjukova dementsprechend als „Zar-Blutsauger“, Petrograd wird zur „Stadt Lenins“, Stalin und Lenin zu „einander treu ergebenen Freunden und Kameraden“, Stalin generell zu einem „weisen Helden.“ Flugzeuge werden in ihren Novinen mit „fliegende Vögel“, Moskaus Metro mit „unterirdische, selbstbetriebene Maschinen“ umschrieben.

Ein weiteres bylinentypisches Stilmittel sind Wiederholungen, die man auch in Krjukovas Novinen findet, wie der folgende Ausschnitt über die Verfolgung der Generäle der Weissen Armee zeigt:

They began to chase the White force,  
 They chased and chased from morn till eve,  
 They chased and chased from eve till night,  
 And from night till morn.  
 They fought and slashed it as well as they could,  
 They tossed all the generals into the blue seas:  
 One general and his men into our White Sea,  
 Another general and his men into the Black Sea,  
 A third general and his men into the West Sea,  
 The fourth general and his men into the Far East Sea.

„Tale of Lenin“ (Miller 1990, S. 48).

Sogar Wiederholungen ein und desselben Wortes, wie man sie vor allem im mündlichen Sprachgebrauch der russischen Sprache kennt, lassen sich in ihren Novinen finden.

*Take, take, yes accept the keys,  
 The golden keys to the whole land,  
 Who, who indeed can take things over.*

„Tale of Lenin“ (Miller 1990, S. 49).

Das Bestreben, die für die epische Sprache typischen formelhaften Elemente und die bestehenden stereotypen Redewendungen beizubehalten, führte schliesslich dazu, dass Krjukovas Novinen ein Zuviel an Stilmitteln aus der russischen Volksdichtkunst aufwiesen. Krjukovas Epitheta und ihre zum Teil propagandistisch gefärbten Redewendungen („Volkswille“, „florierendes Leben“) zeugen hingegen davon, dass sie sich auch von schriftlichen Quellen inspirieren liess.

In diesem Sinne hat der Versuch, die kommunistische Ideologie des 20. Jahrhunderts in Form und Sprache des traditionellen Bylinenverses wiederzugeben, zu gewissen stilistischen Unzulänglichkeiten geführt. Daran lässt sich auch die Künstlichkeit (hinsichtlich ihrer Entstehungsbedingungen) der Novine nachweisen.

### Die Vergangenheitsbewältigung der russischen Folkloristen

Wesentliche Veränderungen hat eigentlich erst der XX. Parteitag der kommunistischen Partei von 1956 mit sich gebracht. Im Hinblick auf die Volkskunst oder Folklore konnte man erstmals öffentlich über die Entgleisungen unter Stalin sprechen und überhaupt dessen Personenkult in Frage stellen. In der

Folge verschwanden die Novinen aber nicht durchwegs aus den Lehrbüchern der Sowjetunion, viel häufiger wurde im Nachhinein Stalin einfach durch Lenin ersetzt.

In späteren Jahren versuchten sich sowjetische Folkloristen auch immer wieder dadurch zu rechtfertigen, dass die Byline durchaus nicht das einzige Genre der russischen Folklore gewesen sei, das vor allem während Stalins Regierungszeit bewusst inhaltlichen Veränderungen unterzogen worden war.

Die offizielle Diskussion innerhalb der Folkloristik konzentrierte sich nach der Entstalinisierung vor allem auf die ästhetischen Mängel der Novinen; man versuchte also, die Novine fast ausschliesslich von diesem Standpunkt aus zu kritisieren. Einige Folkloristen machten sich aber auch umgehend daran, im Zusammenhang mit den Novinen von Pseudofolklore und Falsifikationen zu reden. „Die Wissenschaft ist sich dessen längst bewusst, dass Novinen und sowjetische Märchen in keinerlei Beziehung zur Geschichte der mündlichen Volkskultur stehen. Diese Genres sind künstliche, durch die Forscher inspirierte.“ (Ivanova 1994.)<sup>7</sup>

Meines Erachtens sind es jedoch gerade nicht die stilistischen Unzulänglichkeiten, welche den grössten Mangel der Novinen bilden. Indem ich den *sozialen Kontext* zu thematisieren begann, welcher in der sowjetischen Folkloreforschung kaum Erwähnung gefunden hat, habe ich in meiner Lizentiatsarbeit aufzuzeigen versucht, dass es sich bei den Novinen in keinem Sinne um authentisch gewachsene Folklore handelte.

Die Verbreitung der russischen Folklore durch die neuen Massenmedien trug ebenfalls dazu bei, dass die eigentliche *Funktionalität* der epischen Dichtung vollkommen verändert werden konnte.

Denn die Umgebung, in der die Novine existierte, war eine durch und durch künstliche, bzw. eine erschaffene. Der konkrete Bezug zum lebendigen Alltag, wie wir ihn bei der Byline stets vorfinden, fehlte der Novine von Anfang an. Im Gegensatz zur Byline diente nämlich die Novine nicht länger dem einfachen Bauern als Zeitvertreib und Unterhaltung. Das Wechselspiel zwischen Erzähler und Publikum, das beim Bylinenrezitieren nicht unwe sentlich zum Tragen gekommen war, fiel gänzlich dahin.

Die Folkloristen, die damit beschäftigt waren, Novinen zu sammeln und zu dokumentieren, wurden ihrerseits zu Mitinterpretiern, wenn sie „vergesslichen“ Interpretiern auf die Sprünge halfen, indem sie ihnen zum Teil vorschlugen, wie sie ihre Erzählungen ausschmücken sollten. Novinen wurden nicht

7 Zitat aus *Živaja starina*, vgl. Anm. 6, Heft 2 (1994), S. 60.

selten zuerst sorgfältig zu Papier gebracht, um dann quasi druckreif vorgelesen werden zu können.

Bei der Novine handelte es sich um „von Oben verordnete“ Folklore (wie einer meiner Informanten, Boris Putilov, sie genannt hatte)<sup>8</sup>, bei der die für die traditionelle Folklore charakteristische Spontaneität gänzlich fehlte. Zudem kann in ihrem Fall von *mündlicher Überlieferung* nicht die Rede sein, einer ursprünglichen Voraussetzung für Folklore.

Was die Form betrifft, so mögen sich Novinen tatsächlich nicht allzu stark von den Bylinen unterschieden haben. Gute Skaziteli beherrschen das epische Versmass ohnehin so, dass sie auch Lieder anderer Gattungen im epischen Versmass singen oder aufsagen können. Denn die Ausgewogenheit zwischen einer fundierten Kenntnis der gattungsbedingten Erzählkonventionen und der Fähigkeit, innerhalb dieses bestehenden Rahmens durch Improvisation der Erzählung eine persönliche Note zu verleihen, macht ja erst den wahrlich talentierten Interpreten aus. Ein Interpret würde ein und dieselbe Byline nie zweimal genau gleich vortragen können oder wollen, da es sich (mindestens ursprünglich) dabei nicht um Strophe für Strophe auswendig gelernte Erzählungen gehandelt hat, zumal der traditionelle Skazitel früher sowieso weder lesen noch schreiben konnte und also gar nicht in solchen Kategorien gedacht hat.

Marfa Krjukova konnte ihrerseits auf einen reichen Erfahrungsschatz der russischen Volkspoesie zurückgreifen.

Was aber auch ihren Novinen stilistisch geschadet hatte, waren – wie bereits erwähnt – zahlreiche Anleihen aus der Schriftsprache, propagandistisch geprägte Begriffe und Redewendungen aus Zeitungen, auch wenn sie diese wiederum durch Wiederholungen, wie sie für die gesprochene Sprache typisch sind, zu kaschieren versuchte.

## Der heutige Stand der russischen Folkloristik

In meiner Lizentiatsarbeit, in der die Rezeptionsgeschichte der russischen Byline eingehend behandelt wurde, bin ich auch auf die Problematik der Novine eingegangen. Dabei wurde der Versuch unternommen, die zwielichtige Rolle damaliger Folkloristen zu thematisieren, ohne deren tatkräftiges Mitwirken die Novine keinen derartigen Aufschwung hätte erleben können.

8 Boris N. Putilov, „Russkaja fol'kloristika u vrat svobody“, in: *Živaja starina* 1 (1994) S. 5.

Der russische Folkloreforscher Izaly Zemtsovsky, langjähriger Vorsitzende der Folkloreabteilung am Institut der Geschichte der Kunswissenschaften, deren Mitarbeiter ich im Verlaufe meines Aufenthaltes in St. Petersburg kennengelernt habe, vertritt rückblickend folgende Meinung zur ideologisch überarbeiteten Folklore:

There actually existed a system of made-to-order folklore, under which obedient scholars and frightened performers produced folklore on command, sometimes under the threat of immediate physical violence (imagine being ordered at gunpoint to create a folksong!). It was this fabricated folklore that began to take the place of genuine folk art. (Zemtsovsky 1992, S. 98.)<sup>9</sup>

In der Auseinandersetzung mit der russischen Byline hingegen sprangen vor allem zwei Dinge ins Auge: zum einen beschäftigten sich Bylinenforscher vornehmlich mit der Entstehungsgeschichte der Byline, indem sie versuchten, ihre historischen Wurzeln zu rekonstruieren. Darüber vergasssen sie beinahe den aktuellen Kontext, in welchem die Byline bis heute zum Teil existiert, in ihre Forschungen miteinzubeziehen.

Der individuelle *Skazitel'* fand hauptsächlich als integre Persönlichkeit, als Vertreter der Stimme des Volkes, Eingang in ihre Forschungen. Zum anderen wurde bei der Byline insbesondere der musikalische Aspekt zugunsten sprachwissenschaftlicher Studien vernachlässigt.<sup>10</sup>

## Zukunftsperspektiven

Aus persönlichen Gesprächen und Interviews, die ich während meines Aufenthaltes in St. Petersburg mit verschiedenen Folkloristen gemacht hatte, ging hervor, dass die meisten von ihnen die Meinungsäusserungsfreiheit begrüssten, welche die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen der späten 80er Jahre mit sich gebracht haben.

Auch wenn dies in vielen Fällen bedeutete, dass aufgrund finanzieller Engpässe staatliche Forschungsgelder weitgehend gestrichen werden mussten, was wiederum die Forschungsarbeit der Betreffenden gefährdete, so erachteten es meine Informanten und Informantinnen dennoch als Glück,

9 Izaly Zemtsovsky, „World Musics: Phenomenon and Object of Modern Science“, in: *Intercultural Music Studies* 3 (1992), S. 89–105.

10 Publikationen, die die musikalischen Aspekte der Byline zum Thema haben sind bedeutend seltener als die sprachwissenschaftlichen Untersuchungen zum russischen Heldenepos. Siehe dazu Aleksandr Maslov, „Byliny, ich proischoždenie, ritmičeskij i melodičeskij sklad“, in: *Russkaja mysl' o muzykal'nom fol'klore: Materialy i dokumenty*. Moskva 1979, S. 292–319.

dass sie von nun an in der Wahl ihrer Themen und der Methoden völlig frei sein würden. Ich glaube diesbezüglich sogar eine gewisse Euphorie gespürt zu haben.

Auf meine Frage, ob sich die Arbeitssituation in den letzten zehn Jahren stark verändert habe, antwortete mir Boris Putilov, als Schüler von Vladimir Propp ein auch im Westen bekannter Epenforscher: „Natürlich! Ich kann schreiben, was ich will. Das einzige Problem heute ist es, einen Ort zu finden, wo man publizieren kann.“ An Neuerscheinungen fehlt es indes auch in Russland nicht; um ein Beispiel zur Folkloreforschung zu nennen, sei hier auf die Zeitschrift *Zivaja starina* („lebendiges Altertum“) verwiesen, die von 1890–1917 regelmäßig erschienen ist, deren Publikation mit der Oktoberrevolution eingestellt worden war und die seit 1994 wieder viermal jährlich publiziert wird und eine breite Palette an Aufsätzen zur russischen Volkskunst enthält.<sup>11</sup> Es sind meistens fehlende finanzielle Mittel, die dazu beitragen, dass wissenschaftliche Publikationen versanden.

Ausserdem werden auch in akademischen Betrieben Eigeninitiative und selbstständiges Arbeiten in einem ganz anderen Masse gefordert als zu Zeiten der Sowjetunion, als es vielmehr darum ging, ein gewisses Plansoll zu erfüllen. Dies sind neue Anforderungsprofile, denen kaum von heute auf morgen entsprochen werden kann; der Einzelne muss sich zuerst damit vertraut machen.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit ist sicher etwas, was für die heutigen russischen Wissenschaftler von grosser Wichtigkeit ist. Aber der Blick darf trotz (oder vielleicht gerade wegen) Verfehlungen nicht ausschliesslich rückwärts gerichtet werden. Insbesondere für die Byline gilt, dass man sich umgehend daran machen muss, vereinzelt noch existierende Fragmente des grossen russischen Heldenepos zusammenzutragen, bevor es für die Nachwelt ganz verloren ist.

So beantwortete mir ein Mitarbeiter des Institutes der Geschichte der Kunsthistorischen (Abteilung für Folklore) die Frage nach den dringendsten Aufgaben der zeitgenössischen Folklorespezialisten: „Sammeln, Studieren, Aufführen und Verbreiten der authentischen Folklore. Bekämpfung der Pseudofolklore im Sinne einer Gegenpropaganda.“ (Juri Bojko)<sup>12</sup>. *Sammeln, Veröffentlichen und Erforschen* authentischer Folklore ist auch die meistgenannte Antwort auf diese Frage. Denn die St. Petersburger Folkloristen sind sich bewusst, dass man in der Sowjetunion eine Vorliebe dafür hatte, dem Westen eine Art standardisierte Vorzeigefolklore zu präsentieren.

11 *Živaja starina*, Moskau 1994, Ivan Tolstoj (Hrsg.).

12 Aregger 1998, S. 81.

Wir erinnern uns an Volksinstrumentenensembles, die die Grösse eines Sinfonieorchesters hatten und mit einer an der westlichen Kunstmusik orientierten Perfektion intonierten. Oder man denke an die Volkstanztruppen, welche ballettähnliche Vorführungen zum Besten gaben, an Opernsänger, die Volkslieder interpretierten und so fort. Wiederum sei festgehalten, dass dieses Phänomen nicht einzig in der Sowjetunion beobachtet werden konnte.

Eine weitere Tendenz, die ich unter den zeitgenössischen Folkloristen glaubte ausmachen zu können, ist die, dass mehr und mehr Theoretiker auch dazu übergegangen sind, Volksmusik als Musiker – also von der praktischen Seite her – zu erleben (bzw. sie dadurch wiederzubeleben), um sie dem städtischen oder ausländischen Publikum vorzutragen. Überhaupt ist ein starker Wunsch nach internationaler Zusammenarbeit mit Fachkollegen zu spüren.

Die wesentlichen Probleme der russischen Kollegen sind aber sicher finanzieller Art. Darüberhinaus fehlt nicht selten eine geeignete Infrastruktur; entlegene Gebiete leiden generell unter einem Informationsdefizit.

Nachdem die früher verschlossenen Grenzen geöffnet wurden, drängte mich meine Neugierde, die Folkloristen der ehemaligen Sowjetunion zu fragen, ob sie nicht möglicherweise so schnell wie möglich in exotische Gegenden reisen möchten, um dort Forschung zu betreiben, wohin sie noch vor zehn Jahren nicht hätten reisen dürfen. Zu meiner nur anfänglichen Überraschung gaben aber die meisten meiner Informanten *slawische* Völker und von Slawen bewohnte Regionen der ehemaligen UdSSR als Wunschdestination für zukünftige Forschungen an.

Dies zeugt auch von einem starken Selbstbewusstsein in Bezug auf die Reichtümer der eigenen folkloristischen Kultur – eine Eigenschaft, die zum Beispiel gerade uns Schweizern so häufig fehlt.

Dieser analytische Vorgang lässt sich auch als Erkennen von Regeln, Ausnahmen und Versuchen oder als Identifizieren von Modellen, Varianten und Variationenraden beschreiben. Er ist nicht nur für die erläuterten Zieldisziplinen von Interesse, sondern auch für die gesamte musikalische Repertoireforschung.

### Weiterführende Literatur

- Ivanova, T. G., „Russkaja fol'kloristika v načale XX veka“, in: *Živaja starina* 3 (1994), S. 27–30.  
Kosacheva, Rimma, „Traditional Music in the Context of the Socio-Political Development in the USSR“, in: *Yearbook for Traditional Music* 22 (1990), S. 17–19.  
Lobanov, Michail A, *Ekspedicionnye otkrytija poslednich let: narodnaja muzyka, slovesnost', obrjady v zapisjach 1970-ch – 1990 ch godov / Eröffnungen der Expeditionen der letzten Jahre*, hrsg. v. M. Lobanov, Sankt-Peterburg 1996, Izdatel'stvo Dmitrij Bulanin.  
Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge 1960.  
Mayer, Georg, „Die russischen Bylinen im Spiegel der Forschungsgeschichte“, in: *Beiträge zur russischen Volksdichtung*, hrsg. v. K. Seemann, Berlin 1987, Otto Harrassowitz, S. 112–123.  
Miller, Frank J., *Folklore for Stalin*, Columbia University, New York 1990.

- Prescott-Howell, Dana, *The Development of Soviet Folkloristics*, Garland Publishing, New York & London 1992.

Propp, Vladimir, *Theory and History of Folklore*, University Press, Manchester 1984.

Putilov, Boris N., „Russkaja fol'kloristika u vrat svobody“, in: *Živaja starina* 1 (1994), S. 4–6.

Skaftymov, A. P., „The Structure of the Byliny“, in: *The Study of Russian Folklore*, hrsg. v. F. Oinas, The Hague 1975, Mouton, S. 137–154.

Zemtsovsky, Izaly, „World Musics: Phenomenon and Object of Modern Science“, in: *Intercultural Music Studies* 3 (1992), S. 89–105.

# Struktur und Variabilität in den Sones des Baile de la Conquista de Guatemala\*

Matthias Stöckli

## 1. Einleitung

Die Frage von Struktur und Variabilität stellt sich in Untersuchungen von traditionellen Musikstilen spätestens in dem Moment, in dem mit der eigentlichen Analyse, das heisst mit dem systematischen Zerlegen eines musikalischen Phänomens in seine Komponenten begonnen wird. Sie bezeichnet, mit anderen Worten, ein Grundproblem der Analyse und Beschreibung eines fremden musikalischen Textes, das darin besteht, dass sich dieser Text dem fremden Hörer und Betrachter sehr oft in Formen präsentiert, die von einer Realisation zur nächsten variieren, ohne dass von Anfang an die Ursachen der Veränderung auszumachen oder ihr möglicher Verlauf im voraus zu bestimmen wären. Was fehlt, sind die Kenntnisse der generativen Regeln, die die musikalischen Konstanten und Varianten in ein spezifisches Verhältnis zueinander setzen. Diese Regeln müssen zuerst einmal entdeckt werden. Dies geschieht durch die Identifikation formaler und funktionaler Einheiten aufgrund der Struktur und individuellen Gestalt klanglicher Phänomene, ihres Ortes im musikalischen Text und der Arten ihrer gegenseitigen Verknüpfung. Die Bestimmung solcher Einheiten hängt wesentlich von der Wahrnehmung, Unterscheidung und Interpretation der Varianten in den Konstanten und der Konstanten in den Varianten ab.

Dieser analytische Vorgang lässt sich auch als Erkennen von Regeln, Ausnahmen und Versehen oder als Identifizieren von Modellen, Varianten und Variationsgraden beschreiben. Er ist nicht nur für die etische Analyse, sondern, auf andere Weise und mit teilweise anderen Zielen, auch für die Tradierung und Aneignung eines musikalischen Repertoires von primärer Bedeutung. Das Element, um das der Musiker und Traditionsträger diesen Identifikationsprozess unter Umständen ergänzt, ist die Neubestimmung und -schöpfung von Modellen, Varianten und Variationsgraden.

\* Diese Abhandlung ist Teil einer umfangreicheren Arbeit, die im Sommersemester 1998 auf Antrag von Prof. Dr. E. Lichtenhahn von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich als Dissertation angenommen wurde. Die vollständige Arbeit ist auf der Zentralbibliothek Zürich deponiert.

Analytische Erkenntnisse werden im interkulturellen „Gespräch“ gewonnen, das aus der Darlegung zweier Sichtweisen auf einen kulturellen Gegenstand besteht – der emischen „Sicht von innen“ und der etischen „Sicht von aussen“. Inhalt und Kontur dieses Gegenstands selbst sind nicht einfach objektiv gegeben, sondern werden zwischen Traditionsträger und Musikethnologe in einem Prozess der Verständigung, der von verbaler und nicht-verbaler Natur sein kann, ausgehandelt. Dieser Prozess beginnt, wenn die etische Wahrnehmung und Analyse auf die musikalischen Verhaltensweisen des kulturellen Insiders zu reagieren beginnen, setzt sich in den verbalen emischen Äusserungen zum musikalischen Tun fort, die ihrerseits auf Fragen reagieren, die aus der etischen Rezeption dieses Tuns resultieren, und schliesst vorläufig, wo die emische und etische Sichtweise auf den Gegenstand nun wieder vom Musikethnologen ins Verhältnis gebracht werden.<sup>1</sup>

In scharfem Kontrast zur Ethnologie hat Mittelamerika in der neueren internationalen Musikethnologie kaum Beachtung gefunden und grössere Studien zu zeitgenössischen Musikkulturen Guatemalas sind seit den 1970er Jahren gerade zwei erschienen: Linda L. O'Briens Studie zu einem Liedrepertoire der Tzutuhiles in Santiago Atitlán<sup>2</sup> und Glen Arvel Horspools Arbeit über das Musikleben von Momostenango.<sup>3</sup> Das einzige spezifisch instrumentalmusikalische Thema, dem ein einigermassen kontinuierliches Interesse galt, waren die Ursprünge und die Geschichte der Marimba – dies insbesondere auch in Guatemala selbst, wo das Instrument Nationalgut ist.

Anders als die Marimba fanden Chirimía und Trommel selbst in kleineren Arbeiten nur vereinzelt Erwähnung. Eine Ausnahme bildet Horspool, der in der erwähnten Studie der Musik, die zur Zeit seiner Feldforschung in einem Dorf im guatemaltekischen Hochland auf diesen zwei Instrumenten produziert wurde, auch analytisch einigen Platz einräumt. Horspool geht es dabei hauptsächlich um die Klärung von Fragen des musikalischen Stils und um den Stilvergleich mit anders besetzten Instrumentalensembles und er

1 Der Prozess durchläuft diese Stadien während einer Forschung normalerweise mehrere Male und kann sich auch komplexer gestalten. Dann etwa, wenn der Musiker in seinen musikalischen Verhaltensweisen auf die blosse Anwesenheit oder die Fragen des Musikethnologen Bezug nimmt oder die Synthese des dritten Stadiums nicht nur vom Musikethnologen, sondern auch vom Musiker hergestellt wird.

2 Linda L. O'Brien, *Songs of the Face of the Earth: Ancestor Songs of the Tzutuhil-Maya of Santiago Atitlán, Guatemala* (Diss., U. of California, Los Angeles 1975)

3 Glen Arvel Horspool, *The Music of the Quiché Maya of Momostenango in its Cultural Setting* (Diss., U. of California, Los Angeles 1982)

unternimmt kaum je den Versuch, die Resultate seiner Analyse mit den unmittelbaren Kontexten und Bedingungen der Musikproduktion in Verbindung zu bringen. Die auch für die Definition eines spezifischen (personalen, interpersonalen, lokalen, regionalen) Stils entscheidenden Fragen nach den musikalischen Prozessen, in denen sich ein solcher erst in der Form spezifischer Verhältnisse zwischen Struktur und Variabilität auf verschiedenen musikalischen Ebenen artikuliert, werden nicht gestellt. Sie sind nun Gegenstand dieses Artikels.

Der Artikel selbst ist ein Teildruck meiner Abhandlung zum Thema „Chirimía und Trommel im Hochland von Guatemala“, die 1998 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich als Dissertation angenommen wurde. Diese Abhandlung war das Resultat unter anderem von drei Feldforschungsaufenthalten in den Jahren 1993/94, 1995 und 1996. Nachdem sich im Verlauf der ersten Reise allmählich das Departement Totonicapán im westlichen Hochland Guatemalas als geographischer und die Person des Chirimía-Spielers Pedro Ajin Tecún aus San Cristóbal Totonicapán als inhaltlicher Forschungsschwerpunkt herausgebildet hatten, dienten die zwei folgenden, kürzeren Reisen einerseits dem genaueren Studium des musikalischen Repertoires dieses Musikers, seiner Person, seiner musikalischen Partner und den verschiedenen Spielkontexten von Chirimía und Trommel. Andererseits wurden weitere Ensembles derselben Region und instrumentalen Besetzung zu Vergleichs- und Kontrollzwecken in die Untersuchung einbezogen. Dabei zeigte sich schnell, dass die Stücke oder „sones“ aus einem Tanzdrama namens „baile de la conquista“ den Kern des Repertoires der meisten dieser Ensembles und überhaupt die angesehenste musikalische Gattung der zwei Instrumente bilden.<sup>4</sup>

Eingeflossen sind in die Abhandlung schliesslich auch Aussagen von Musikern und Beobachtungen von musikalischen Ereignissen aus anderen Gegenden des Hochlandes und der Verapaz.

Für diesen Teildruck wurde der Dissertation nun das Kapitel entnommen, das sich am ausführlichsten und direktesten Fragen der musikalischen Struktur und Prozesse im Repertoire der zwei Instrumente aus der traditionellen indigenen Musikkultur Guatemalas widmet. Dieses Kapitel wurde unter einen neuen Titel gestellt, diesem Titel und dem Artikelformat gemäss

4 Dies gilt im übrigen nicht nur für diese Region, sondern für weite Teile des zentralen und westlichen Hochlandes.

leicht modifiziert und, wo nötig, um Daten aus anderen Kapiteln des originalen Textes ergänzt. Von dieser Modifikation in starkem Masse betroffen war allerdings die umfassende Dokumentation der analysierten Musik in Form von Transkriptionen und Analyseschemata, deren Umfang für den Teildruck auf wenige repräsentative Beispiele reduziert wurde.

## 2. Ethnographische Daten

### 2.1. Der Baile de la Conquista

Der Baile de la Conquista ist ein Tanztheater, das sich der Ausdrucksmittel der (spanischen) Sprache, des Kostüms und der Maske, der Choreographie und der Instrumental- und Vokalmusik bedient. Inhaltlich erzählt der Baile<sup>5</sup> die Geschichte der Unterwerfung und Bekehrung der Quichés, die über das damals grösste Staatswesen im Hochland des heutigen Guatemalas herrschten,<sup>6</sup> durch die Spanier im Jahre 1524. Diese Geschichte wird mittels Textpassagen in der Form von Monologen und Dialogen, choreographischer Wege über den Tanzplatz, auf denen sich die Figuren symbolisch durch das Quiché-Gebiet bewegen, und der ebenfalls choreographierten Kampfhandlungen entwickelt. Die Aufgabe von Chirimía und Trommel ist, die Figuren und Figurengruppen auf ihren Wegen und während der Schlachtszenen musikalisch zu begleiten. Den Figuren und dramatischen Szenen sind spezifische Sones zugeordnet.

Aus den gut zwanzig Rollen, die die Besetzung dieses Baile verlangt, ragen einige besonders hervor, unter ihnen die des Tecún Umam, des legendären Heerführers der Quichés, und die des Pedro de Alvarado, des Befehlshabers der spanischen Konquistadoren.

5 Es wird in dieser Arbeit durchwegs der emische Begriff „Baile“ zur Kennzeichnung einer Gattung von traditionellen Gruppentänzen verwendet und nicht die in der ethnochoreologischen Literatur Lateinamerikas übliche Bezeichnung „Danza“.

6 Robert M. Carmack, *Historia social de los Quichés* (= Seminario de Integración Social Guatemalteca 38), Editorial „José Pineda Ibarra“, Guatemala 1979, S. 24.

Der Aufführungskontext von Tanzspielen, von denen es in Guatemala neben der Conquista einige weitere von überregionaler und viele von lokaler Bedeutung gibt, sind die Feste, die für die von einem ganzen Dorf oder einer partikularen religiösen Gemeinschaft verehrten Heiligen ausgerichtet werden. Diese Feste dauern in der Regel zwischen neun und vierzehn Tagen, während derer an den Haupttagen, nicht selten aber auch täglich, getanzt wird.

In der Organisation eines Baile stehen sich zwei Gruppen gegenüber: auf der einen Seite der oder die Sponsoren („autores“) und die Tänzer, auf der anderen Seite der „maestro“ und die Musiker. Für die eine Seite ist die Durchführung des Baile mit Kosten verbunden, für die andere mit bezahlter Arbeit. Die einen verpflichten sich gegenüber dem oder der verehrten Heiligen zur makellosen Durchführung des Tanzes, die anderen gegenüber dem oder denen, die sie bezahlen. Allerdings ist diese Opposition relativ, insbesondere was die Musiker und Tänzer betrifft. Denn erstens schliesst die Entgegennahme einer Gage nicht aus, dass sich auch die Musiker gegenüber den Heiligen verpflichten, und zweitens drohen beiden Gruppen bei Nicht- oder fehlerhafter Erfüllung ihrer Verpflichtungen dieselben Strafen: persönliches Unglück, Krankheit oder Tod.

#### Gummi,

Die Bailes, die in Guatemala hauptsächlich, aber nicht ausschliesslich kulturelle Ausserungen der indigenen Bevölkerung sind, bilden institutionell und ideologisch Teil des religiösen Systems der „costumbre“. Für die Bestimmung des musikalischen Traditionsbegriffes ist ein Aspekt des Weltbildes des „costumbrismo“ besonders wichtig, die Vorstellung nämlich, dass die Welt im allgemeinen und ihre sozialen, kulturellen und religiösen Institutionen im besonderen von prototypischen, menschlichen Wesen erschaffen worden sind. Die Aufgabe der Lebenden besteht darin, die Welt und ihre Institutionen in der Weise zu erhalten, wie sie von diesen „primeros“ geschaffen und über eine lange Ahnenreihe tradiert worden sind.<sup>7</sup> Der Baile de la Conquista, seine Musik und die beiden Instrumente Chirimía und Trommel gehören zu diesen traditionellen Dingen.

Abb. 2: Die Trommel

7 Garrett Cook, „Quichean Folk Theology and Southern Maya Supernaturalism“, in: *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas* (= *Studies on Culture and Society* 1), Institute for Mesoamerican Studies, The University of Albany, Albany 1986, S. 139.

## 2.2. Die Instrumente

### 2.2.1. Die Chirimía

Das Doppelrohrblattinstrument „chirimía“ oder „zu“<sup>8</sup> setzt sich im westlichen Hochland Guatemalas im wesentlichen aus vier Bestandteilen zusammen: dem Korpus aus Holz, einem Verbindungsröhrchen aus Blech oder Messing, einer Pirouette, die oft aus einem halbierten Fadenspülchen angefertigt ist, und dem Doppelrohrblatt, für das die getrockneten Blätter einer im Hochland wachsenden parasitären Pflanze oder einer an der Küste beheimateten Palmart verwendet werden.<sup>9</sup>

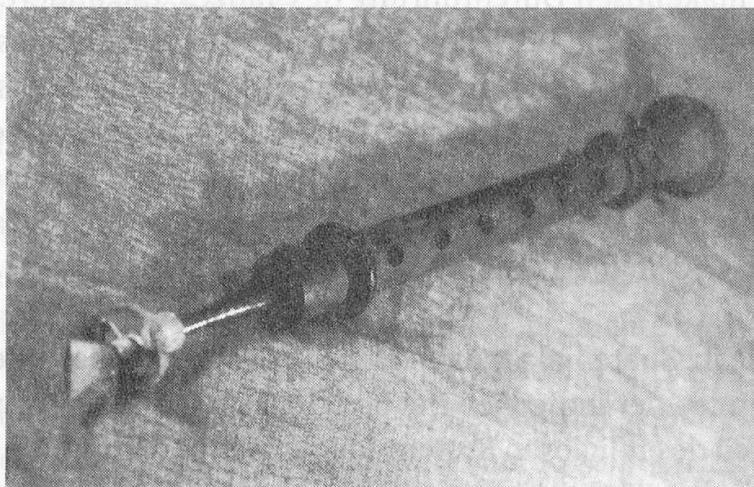


Abb. 1: Die Chirimía

Es existieren zwei Korpustypen in dieser Region. Der verbreiteterere der beiden besteht aus einem schlanken, zylindrischen, aus einem Stück gefertigten und zwischen 25 und 29 cm langen Rohr, das sich unten in einen kleinen, flachen Schalltrichter öffnet. Die Bohrung aber ist durchgängig zylindrisch, lediglich am oberen Rohrende, wo das Verbindungsröhrchen auf den Korpus gesteckt wird, verläuft sie bei den meisten Instrumenten zuerst leicht umgekehrt-konisch. Zwei Verzierungen aus je drei schmalen, eng beieinanderliegenden Ringen teilen den Korpus in drei ungleich lange Abschnitte. Auf

<sup>8</sup> Die in der Regel zweisprachigen Musiker Totonicapáns verwenden, je nachdem in welcher Sprache sie gerade reden, den Quiché-Begriff „zu“ oder den spanischen Namen „chirimía“ zur Bezeichnung des Instrumentes.

<sup>9</sup> Bei der parasitären Pflanze handelt es sich um eine Bromelien-Art, die in spanisch „pata de gallo“, in Quiché „ek“ genannt wird, bei der Palme wahrscheinlich um die Königspalme („palma real“).

dem mittleren dieser Abschnitte befinden sich die sechs vorderständigen Grifflöcher, auf dem unteren ein vorder- und zwei seitständige Stimmlöcher, die auf gleicher Höhe gebohrt sind.<sup>10</sup>

### 2.2.2. Die Trommel

Der „tambor“ oder „tun“<sup>11</sup> ist eine doppelseitig mit Fellen bespannte, in der Regel aus einem einzigen Stück Holz gefertigte Röhrentrommel mit einem Korpus von rundem bis ovalem Querschnitt. Sie misst 50–60 cm im Längs- und 30–35 cm im Querschnitt. Die Felle werden von acht bis zehn Y-förmigen Spannschnüren über den Korpusrand und einen Spannreif gezogen. Zur Regulierung der Fellspannung sind jeweils je zwei Spannschnüre mit einer beweglichen kleinen Schlaufe verbunden.

Für das Spiel im Baile de la Conquista ist die Trommel mit einer Schnur versehen, an der ein Hölzchen befestigt sein kann und die, über das Schlagfell gespannt, als Schnarrsaite dient.

Ein Tragriemen ermöglicht sowohl das Spielen im Stehen und Gehen als auch verschiedene Trommelhaltungen beim sitzenden Spielen.

Die zwei zwischen 25 und 30 cm langen Holzschlegel haben Köpfe aus Gummi.

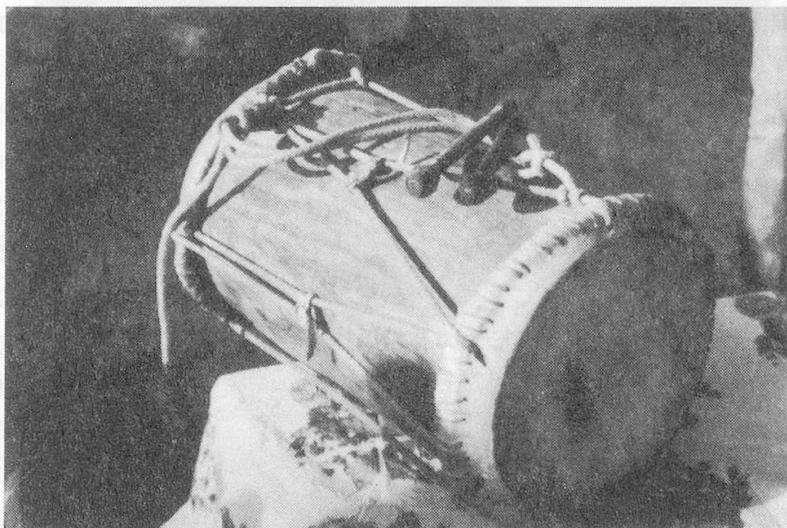


Abb. 2: Die Trommel

10 Ein Instrument dieses Typs spielt auch Pedro Ajin Tecún.

11 „Tambor“ in spanisch und „tun“ in Quiché sind die zwei geläufigen Bezeichnungen für diesen Trommeltyp. Der Begriff „tambor“ wird gelegentlich zur Präzisierung des Spielkontexts zu „tambor de chirimía“ erweitert, „tambor“ und „tun“ können aber auch von äquivalenten zu typologisierenden Begriffen werden, um verschiedene zylindrische Trommeltypen, die sich primär durch ihre Masse unterscheiden, zu kennzeichnen.

Eine Besonderheit der Schlagtechnik sind die Wechsel zwischen Fell- und Randschlägen und das Spiel mit den Schlegelenden, das mit dem Spannen der Schnarrsaite über das Schlagfell kombiniert wird und mit einer spezifischen Wirbeltechnik und Rhythmen, die sich von den mit den Schlegelköpfen geschlagenen Rhythmusfiguren unterscheiden, verbunden ist.

### 2.3. Die Musiker

Der Musiker, auf dessen musikalische Produktion und verbale Äusserungen sich diese Untersuchung weitgehend konzentriert, ist Pedro Ajin Tecún, ein um 1929 geborener Chirimía-Spieler und hauptberuflicher Weber und Bauer aus Patachaj, San Cristóbal Totonicapán. Das Spiel der Chirimía und das musikalische Repertoire des Baile de la Conquista eignete er sich als Jugendlicher an, während und nachdem er für einige Jahre in verschiedenen Rollen des Baile tanzte bzw. getanzt hatte.



Abb. 3: Pedro Ajin Tecún

In der Zeit meiner Feldforschungen spielte Don Pedro mit wechselnden Trommlern: mit seinem Bruder und jahrzehntelangen Partner Leonso Ajin Tecún, der im Frühjahr 1994 starb, mit Santos Mejía (vgl. Abb. 4), einem etwas jüngeren Mann, den er in kürzester Zeit in sein Repertoire einarbeiten musste und der ihn nach wenigen Monaten wieder verliess, und schliesslich mit Cirilo Ajijatas,



Abb. 4: Pedro Ajin Tecún mit dem Trommler Santos Mejía

einem heute fast achtzigjährigen Mann und „maestro“<sup>12</sup> in den meisten lokalen Baile de la Conquista-Traditionen, die der „conjunto“<sup>13</sup> von Don Pedro begleitet. Solche schnellen Partnerwechsel gehorchen gelegentlich der Not, das Ideal für die Zusammenarbeit in einem Conjunto ist jedoch für die meisten Musiker personelle Stabilität über Jahre hinweg.

Zwischen den zwei Musikern eines Conjunto existieren sowohl egalitäre als auch hierarchische Beziehungen, die durch ökonomische, verwandschaftliche, altersmässige, affektive oder andere Faktoren bestimmt sein können. Keine Rolle spielen darin Geschlechterdifferenzen, da es sich bei den zwei Musikern immer um Männer handelt. Bezüglich der musikalischen Kenntnisse ist es oft der Chirimía-Spieler, der über mehr Wissen verfügt als der Trommler. Nicht selten hat die Beziehung zwischen den zwei Musikern eine Zeitlang den Charakter eines informellen Lehrer-Schüler-Verhältnisses.

12 Der „maestro“ ist der Mann, der die Choreographie und in aller Regel auch den schriftlich tradierten Text des Baile kennt und mit den Tänzern einstudiert. Üblicherweise ist er der Besitzer des Textbuches.

13 Der Begriff „conjunto“ bezeichnet in diesem Fall das Instrumentalensemble aus Chirimía und Trommel.

Neben dem Baile de la Conquista und einigen Bailes von lokaler Bedeutung spielen Chirimía-und-Trommel-Ensembles in einer Reihe von Kontexten, von denen die Mehrheit ebenfalls zum „costumbre“-Komplex gehört, unter ihnen die Cofradía, Prozessionen und Bitt- und Opferrituale. In diesen Kontexten werden sowohl die Sones aus dem Baile de la Conquista als auch sogenannte „sones sencillos“, Stücke, die der Chirimía-Spieler selbst komponiert, und Sones, die aus dem Repertoire der Marimba übernommen werden, gespielt.

### 3. Das Repertoire

Don Pedros Repertoire an Musik zum Baile de la Conquista umfasst achtundzwanzig Stücke, die sich durch ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Handlungsmoment, damit durch ihren spezifischen Platz in der Reihenfolge der Stücke, ihre melodische Gestalt und in einigen Fällen durch einen charakteristischen Trommelrhythmus voneinander unterscheiden.

Neben ihrer hauptsächlich melodischen Individualität besitzen die Stücke Gemeinsamkeiten, die eine Strukturierung des Repertoires nach formalen, melodischen und rhythmischen Kriterien erlauben.

Was ist ein Son des Baile de la Conquista?

- Ein melodisch-rhythmisches Gebilde
- ein Stück Musik, das auf zwei Instrumenten mit spezifischen akustischen Eigenschaften gespielt wird
- ein Stück Musik aus einem Tanzdrama
- ein Stück Musik, zu dem getanzt wird
- ein Stück Musik, zu dem in einem bestimmten dramatischen Moment getanzt wird
- ein Stück Musik mit einem Namen, der auf einen bestimmten dramatischen Zusammenhang verweist
- ein Stück Musik, das in einem bestimmten Textzusammenhang gespielt wird, das heißt, nach und vor einem bestimmten anderen Stück Musik
- ein Stück Musik, das gehört wird
- ein Stück Musik, dessen genaue Gestalt zwischen zwei Musikern und einer Gruppe von Tänzern bei jeder Realisierung neu ausgehandelt und bestimmt wird
- eine soziale Handlung, an der sich verschiedene Personen und Personengruppen in unterschiedlicher Weise beteiligen
- ein Stück Musik, das über eine lange Ahnenreihe tradiert worden ist

Das ist eine Aufzählung nur einiger möglicher Eigenschaften des Phänomens „Son“, das als Schnittpunkt verschiedener Beziehungen zwischen Subjekten, Objekten oder Subjekten und Objekten verstanden werden kann.

13b Im Zentrum dieser Untersuchung steht die Analyse und Beschreibung des Son als ein melodisch-rhythmisches Gebilde, der formalen Eigenschaften des musicalischen Textes „Son“ also.

13c Materielle Grundlage der Analyse bildet das Son-Repertoire eines einzigen Musikers, das im Verlauf der Feldforschung als repräsentativ für die Musik des Baile de la Conquista erkannt wurde. Repräsentativ in dem Sinne, dass es eine genügend grosse Anzahl von zentralen stilistischen und strukturellen Eigenschaften mit den Repertoires anderer Musiker mindestens der gleichen Region teilt.

Für die musicalische Detailanalyse wurde ein Son gewählt, der in der Struktur und den Verfahren der Melodiebildung seinerseits repräsentativ für eine Mehrheit der Stücke dieses Repertoires ist und von dem mir Aufnahmen von fünf Realisationen vorliegen.

13d Viele Fragen zur musicalischen Produktion lassen sich nicht bloss mittels Analyse des musicalischen Textes beantworten. Im Falle der Sones des Baile de la Conquista ist es notwendig, in bestimmten Momenten als eine weitere formale Einheit die Choreographie in die Untersuchung einzubeziehen, da zwischen ihr und der Musik im Moment einer Aufführung des Baile engste formale Beziehungen bestehen.<sup>14</sup> Diese Erweiterung des analytischen Rahmens liefert Daten, ohne die eine Interpretation bestimmter musicalischer Verhaltensweisen nicht möglich wäre.

Die Frage von Konstanz und Variabilität stellt sich aber nicht nur als ein Problem der Analyse eines erweiterten musicalisch-choreographischen Textes, sondern auch vor dem Hintergrund des kulturellen Kontextes, in dem dieser Text produziert, rezipiert, interpretiert und tradiert wird. Es sind vor allem das Traditionsverständnis und die Art der Wahrnehmung des eigenen Tuns, wie sie sich in der Aussage des erwähnten Musikers widerspiegeln, die Sones so zu spielen, wie sie vor langer Zeit erfunden worden seien, ohne etwas hinzuzufügen noch wegzulassen, die der etischen Wahrnehmung und

14 „Notwendigerweise“ aus formalen und analytischen Gründen und nicht deswegen, weil die zwei Elemente „Musik“ und „Choreographie“ nicht ein Stück weit unabhängig voneinander gedacht werden können. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Ausdrucksformen, zwei unterschiedliche Traditionsstränge und, wenigstens teilweise, Tradierungsformen, zwei Gruppen von Ausführenden mit spezifischen Kenntnissen und Fähigkeiten, unterschiedliche Funktionen im Aufführungs- und ideologischen Kontext und schliesslich existieren für die Sones des Baile de la Conquista Aufführungskontexte auch ausserhalb der szenischen Realisation des Tanzspiels. Sobald aber die zwei Entitäten intentional am gleichen Ort und zur gleichen Zeit realisiert werden, nehmen sie notwendigerweise Bezug aufeinander.

Analyse auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen. Nun sind solche Belehrungen in traditionellen Musikkulturen nicht aussergewöhnlich, sondern, im Gegenteil, charakteristisch. Sie sind nicht in ihrer historischen Dimension wörtlich zu verstehen, müssen jedoch einerseits als Ausdruck der Wahrnehmung des Aneignungsprozesses und der aktuellen Musikpraxis, andererseits als ein mögliches kulturelles Regulativ derselben zur Kenntnis genommen werden. Aufgabe der Analyse ist es, die Ebenen und Elemente des musikalischen Textes zu bestimmen, auf die sich die Aussage, nichts hinzuzufügen und nichts wegzulassen, beziehen könnte.

### 3.1. Form

Alle Stücke setzen sich aus mehreren, in sich geschlossenen melodischen Abschnitten oder Formeln zusammen. Formeln werden sie hier deshalb genannt, weil es sich um melodische Gebilde handelt, die entweder im selben oder in mehreren Stücken in gleicher oder variiert, jedoch erkennbar ähnlicher Gestalt und mit wenigen Ausnahmen in gleicher Funktion wiederkehren.

Die Mehrzahl der Stücke besteht aus den folgenden vier grossformalen Einheiten:

- Anfangsformel (AF)
- A-Teil: Formel A und Formel a
- B-Teil: charakteristische melodische Formeln
- Schlussformel (SF)

Die Anfangs- und Schlussformeln und die *Formel A* sind melodische Wendungen, die in variiertem Gestalt Bestandteile all dieser Stücke bilden.

Lediglich aufgrund musikalischer Kriterien lassen sich die meisten Stücke nur mittels der charakteristischen Formeln des *B-Teils* eindeutig identifizieren.

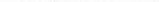
Am stärksten formalisiert sind die *Schlussformel*, die neben der Funktion, einen Son melodisch abzuschliessen, auch die Aufgabe hat, dem Trommler frühzeitig das Stückende anzuzeigen, und die *Formel A*, die jeweils den Beginn eines grösseren formalen Binnenabschnitts markiert.

Optional ist eine der *Schlussformel* ähnliche Wendung („*Sf*“), die gelegentlich mitten in einem Son und immer vor einer *Formel A* gespielt wird.<sup>15</sup>

15 Im Unterschied zur eigentlichen *Schlussformel* wird in ihr der länger ausgehaltene Grundton zu Beginn und nicht am Schluss der Wendung gespielt. Ihre Funktion ist nicht ganz klar, dieser melodische Unterschied scheint aber darauf hinzudeuten, dass sie nicht wirklich als Schluss gedacht ist. Eher wahrscheinlich ist, dass sie eine Art „Auszeit“ bildet, die der Musiker dazu benutzt, um über den Fortgang der Melodie nachzudenken.

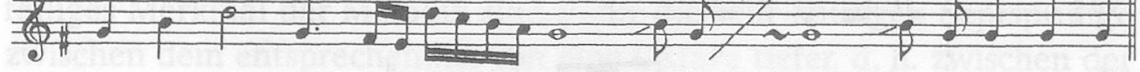
## Zeichenerklärung

 Trennt Varianten des gleichen Typs Formeln, Subformeln oder Sub-subformeln voneinander.

 Markiert das Ende einer Sammlung von Varianten des gleichen Typs Formeln, Subformeln oder Sub-subformeln.

## Schlussformel

— 8 —



"Schlussformel"



## Formel A



### Notenbeispiel 1<sup>16</sup>

Für die Realisierung der *Anfangsformel* verfügt Don Pedro über eine etwas grössere Auswahl von melodischen Varianten. In einigen Fällen sind die Anfangsformeln sogar soweit individualisiert, dass sie charakteristisch für die entsprechenden Sones werden.

## Anfangsformel



## Notenbeispiel 2<sup>17</sup>

16 Don Pedro entwickelt seine Melodien in einer Skala, die im wesentlichen von  $c'$  bis  $c''$  reicht. Sie werden in den Notenbeispielen um einen Ganzton nach oben transponiert wiedergegeben.

17 Bei diesen Beispielen handelt es sich um eine Auswahl von Varianten der Anfangsformel. Dasselbe gilt auch für die Varianten der Formel a in „Notenbeispiel 3“.

Die *Formel a* wird immer nach einer *Formel A* gespielt.<sup>18</sup> Unter ihren Varianten gibt es ebenfalls Formeln oder kleinere melodische Segmente, die charakteristisch für einen bestimmten Son sind.

(Formel A) Formel a

Notenbeispiel 3

Der *B-Teil* ist der Formteil, in dem die charakteristische melodische Substanz jedes Son exponiert wird. In der Regel handelt es sich dabei um zwei Formeln, die in variativer Weise aneinander gereiht werden. Nicht ungewöhnlich sind auch *B-Teile*, die aus der Reihung nur einer einzigen Formel bestehen. Vier Sones in diesem Repertoire werden durch drei oder vier melodische Formeln charakterisiert.

Die häufigste formale Gliederung eines Son ist:

*AF – „x“ mal (A-Teil – B-Teil) – SF*

Von diesem Formschema weicht die Gestaltung einiger weniger Stücke ab, unter ihnen vier, die nicht nur in formaler, sondern auch in rhythmischer und melodischer Hinsicht in diesem Repertoire eine Gruppe für sich bilden.<sup>19</sup>

18 Nicht immer aber folgt auf eine *Formel A* eine *Formel a*.

19 Siehe dazu Abschnitt 3.4., wo die Eigenschaften dieser vier Stücke gesondert und kurz vorgestellt werden.

### 3.2. Melodik

#### 3.2.1. Das Melodiegerüst

Die Sones von Don Pedro bewegen sich melodisch innerhalb einer diatonischen Skala im Ambitus einer Oktave. Der obere der beiden Oktavtöne ist die Oberquinte, der untere die Unterquarte unter dem melodischen Grundton. Höchst selten wird der Ganzton über der Oberquinte berührt, auffälliges Merkmal der Melodik sind dafür die sehr häufigen Septsprünge zwischen dem entsprechenden Ton eine Oktave tiefer, d. h. zwischen der Terz unter dem Grundton und der Oberquinte.

#### 3.2.2. Die Anfangsformel (AF)

Die charakteristische melodische Bewegung der Anfangsformeln ist der variierbare Aufstieg von der Unterquart zur Oberquint über die Dreiklangstöne  $d' - g' - h' - d''$ . Ein wesentliches Element dieses Aufstiegs ist der Sprung von der Unterquart zum Grundton. Dass Don Pedro diesen Quartsprung gelegentlich schon vor dem eigentlichen Beginn des Son mehrmals ausprobiert, weist auf eine einblastechnische Funktion der gesamten Anfangsformel hin.

Bezüglich der melodischen Ecktöne bewegen sich alle Varianten der Anfangsformel in einer der folgenden zwei Strukturen:

$d' - d''$  oder  $d' - d'' - g'$

#### 3.2.3. Die Formel A

Für die *Formel A* ist die schnelle melodische Bewegung über  $g' - fis' - e'$ , der Septsprung  $e' - d''$  und die langausgehaltene Oberquinte charakteristisch.<sup>20</sup> Die Oberquinte spielt Don Pedro in der Regel mit stärker werdendem Vibrato und meist bildet ein kleiner melodischer Schlenker nach oben, der durch das schnelle Auspressen der übriggebliebenen Atemluft erzeugt wird, ihren Abschluss.

Die melodischen Gerüsttöne der *Formel A* sind:

$g' - d''$

20 In der melodischen Gestaltung der *Formel A* finden sich Parallelen bei anderen Musiker der gleichen Region. Domingo Pérez de León aus Totonicapán etwa spielt sie ganz ähnlich, nur springt er die Oberquinte nicht von unten an, sondern erreicht sie in stufenweisem Abstieg von der Oktave über dem Grundton her. (Der Spielambitus dieses Musikers beschränkt sich, bei gleichem Instrumententyp, nicht auf die Oktave, sondern umfasst eine Undezime.) Für Don Pedro aber besitzt der Septsprung eine besondere expressive Qualität, die er mir einmal als „Schrei“ („grito“) und Ausdruck der Freude interpretierte.

### 3.2.4. Die Formel a

Die *Formel a* führt melodisch von der Oberquinte zum Grundton, ihre Funktion scheint der Abschluss der *Formel A* zu sein.<sup>21</sup>

Bezüglich der Ecktöne dieser beiden Formeln, die zusammen das für die Markierung der Binnengliederung eines Son wesentliche formale Element bilden, ergibt sich folgende melodische Struktur:

$$g' - d'' - g'$$

Zieht man die Anfangsformel mit in Betracht, ist die melodische Struktur des Standardanfangs eines Son (*AF – A – a*) die folgende:

$$d' - d'' - g' - d'' - g'$$

Wenn die primäre Funktion der *Formel a* der Abschluss des *A-Teils* ist, so kann diese Funktion als erfüllt betrachtet werden, sobald die Melodie den Grundton erreicht hat. In der Tat erledigen die meisten Varianten der *Formel a* diese Aufgabe verhältnismässig prompt und einige lassen es auch dabei bewenden. Andere aber brechen an diesem Punkt nicht ab. Es sind vor allem zwei, wiederum formalisierte Verfahren, mittels derer Don Pedro die Option auf eine melodische Extension der *Formel a* einlöst: die Wiederholung in varierter Form des Abstiegs von der Oberquinte zum Grundton und das Anhängen von melodischen Wendungen aus seinem Repertoire an Formelschlüssen.<sup>22</sup>

Abgesehen davon, dass sie in gewissen Sones charakteristische Züge annehmen, sind es diese erweiterten Varianten, in denen die *Formel a* eine Zwischenstellung zwischen den stärker formalisierten und formmarkierenden melodischen Einheiten *AF*, *Formel A* und *SF* und den stärker variierten charakteristischen Formeln des *B-Teils* einnimmt.

### 3.2.5. Die charakteristischen Formeln

Die charakteristischen Formeln können mit wenigen Ausnahmen auf zwei melodische Bewegungen reduziert werden:

$$\text{a) } g' - a' - g' \text{ und b) } d'' - g'$$

Zu a)

Das strukturelle Rückgrat der Melodien bilden die zwei Schritte vom Grundton zur Obersekund und von dort wieder zurück zum Grundton. Die

21 Es können auch andere, für einen bestimmten Son charakteristische Formeln unmittelbar auf die *Formel A* folgen. Auch sie können diese Funktion, die *Formel A* abzuschliessen, ausüben.

22 Zu den „Formelschlüssen“ siehe weiter unten.

zahlreichen melodischen Varianten dieser zwei Schritte lassen sich unter formalen Aspekten in zwei Gruppen zusammenfassen (Notenbeispiel 4):

a1) Melodien, die in kleingliedrigen Abschnitten zwischen den beiden Tönen hin und her wechseln.

a2) Melodien, die eine grössergliedrige, zweiteilige Struktur zwischen die Schritte  $g' - a' - g'$  spannen.

Zu b)

Das strukturelle Rückgrat der Melodien bildet hier die Tonachse zwischen dem Grundton und der Oberquinte. Zu ihr kann sich eine zweite Tonachse im unteren Ambitusbereich zwischen Unterquarte und Grundton gesellen.

Die Melodien werden hauptsächlich entlang der absteigenden Tonachse *Oberquinte – Grundton* entwickelt. Dominierendes Verfahren der Tonachsen-gliederung ist die melodische Sequenz (Notenbeispiel 4).

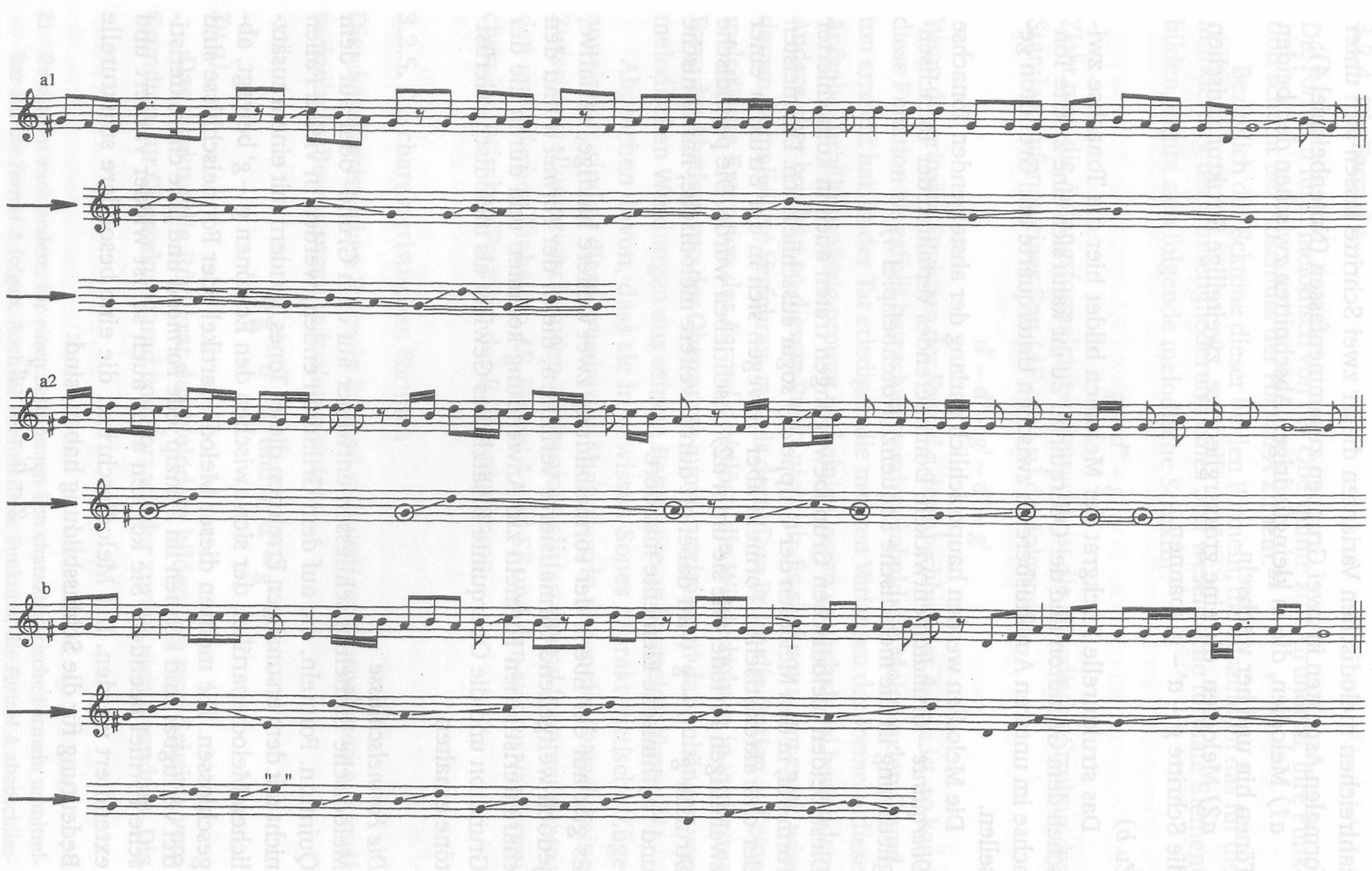
Diese beiden melodischen Grundbewegungen treten auch in kombinierter Form auf, in den Melodien der Gruppe a1) sogar ausschliesslich. Die meisten der charakteristischen Formeln aber bewegen sich in der Struktur einer zweiteiligen Periode, wie sie unter a2) beschrieben wurde. Die periodische Struktur  $g' - a' - g'$  wird dabei oft durch weitere melodische, harmonische und rhythmische Elemente markiert.

Es gibt auf der Ebene der Formelbildung zwei weitere häufige, variative, jedoch weitgehend formalisierte Verfahren, die in der *Formel a* und den charakteristischen Formeln zur Anwendung kommen und durch die der Grundton und die Oberquinte zusätzliches Gewicht als melodische Gerüst-töne erhalten.

### Die Formelschlüsse

Melodische Einheiten schliessen entweder auf dem Grund- oder auf dem Quintton. Formeln, die auf dem Grundton enden, werden in vielen Fällen nicht mit dem erstmaligen Erreichen dieses Tones, sondern mit einem zusätzlichen Melodiepartikel, der sich zwischen den Ecktonen  $g' - g''$  bewegt, abgeschlossen. Die meisten dieser Melodiepartikel oder Formelschlüsse sind frei verfügbar und können im Prinzip jede *Formel a* und jede charakteristi-sche Formel beenden. Sie können aber auch selbst wieder variiert und extendiert werden. Die Melodieschritte, die eine besondere strukturelle Bedeutung für die Schlussbildung haben, sind:

$$\begin{aligned} & g' - h' - a' - g'' \\ & g' - h' - a' - h' - g' \\ & \quad \quad \quad g' - d' - g' \end{aligned}$$



Von diesen Schrittfolgen sind die beiden ersten die für den Abschluss melodischer Einheiten wichtigen,<sup>23</sup> während die letzte optional ist und eher eine verstärkende als selbständige Funktion hat. Keine Rolle in den verschiedenen Schlussbildungstypen spielt der Halbtorschritt von *fis' – g'*.

Formelschlüsse sind in den *Formeln a* optional, während sie in den charakteristischen Formeln verbindlich zu sein scheinen und ihr Fehlen Konsequenzen für die melodische Fortführung hat. Man kann annehmen, dass hinter den unterschiedlichen Schlussverhalten – hier tendenziell „einfache“, dort tendenziell „doppelte“ oder „dreifache“ Schlüsse – ein Melodiebildungs-konzept von schwachen und starken Schlüssen steckt und dass sich in den Unterschieden seiner Anwendung der tendenziell transitive Charakter der *Formel a* bzw. die grundsätzliche formale Geschlossenheit der charakteristi-schen Formeln offenbart.

### Die Oberquinte

Es sind zwei optionale melodische Verfahren, die die strukturelle Bedeutung der Oberquinte für die Melodiebildung verstärken. Das eine ist die Bildung von Ketten von Tonwiederholungen auf der Oberquinte. Solche Ketten können prinzipiell jederzeit und in unterschiedlicher Länge aus einem in die Melodie einer Formel integrierten Quintton gebildet, aber auch unvermittelt einer ganzen Formel oder einer Subformel angehängt oder vorangestellt werden. Einige der Realisationen legen den Schluss nahe, dass Don Pedro die Zeitspanne dieser Tonwiederholungen – ähnlich wie die „Schlussformeln“ mitten in einem Son – dazu benutzt, um über die melodische Fortsetzung nachzudenken.

Das zweite, häufig mit dem ersten verknüpfte Verfahren ist, mit dem Einschub von Melodiepartikeln, die sehr oft über die Oberquinte führen, eine Formel oder Subformel zu verlängern oder ihren Schluss hinauszuzögern. Solche Melodiepartikel werden nicht nur in den melodischen Binnenverlauf einer Formel eingefügt oder dieser angehängt, sondern erscheinen gelegentlich ebenfalls als unvermittelter Einschub zwischen zwei abgeschlossenen Formeln.

Notenbeispiel 5: Oberquinte

23 Dies gilt in etwas abgewandelter Form auch für die Schlussformeln der Sones. Siehe wei-ter unten.

### 3.2.6. Die Schlussformel (SF)

Für die Schlussformel charakteristisch ist die Dreiklangsbrechung zu Beginn und die schnelle melodische Bewegung  $g' - fis' - e' -$  *Septsprung*  $e' - d'' -$  *stufenweiser Abstieg zum Grundton*, der lange ausgehalten wird und in der Regel in der Wendung  $g' - h' -$  *mehrmals*  $g'$  ausklingt.<sup>24</sup>

Ihre melodische Struktur ist:

$g' - d'' - g''$

### 3.2.7. Der Einschub „fremder“ charakteristischer Formeln

Ein Element der Melodiebildung, das, wie Don Pedros Demonstration der charakteristischen Formeln der Sones zeigte,<sup>25</sup> konzeptuell und musikpraktisch isolierbar ist, das jedoch, wie die Aufnahmen, die während der Baile-Aufführungen gemacht wurden, zeigen, sehr häufig Bestandteil der melodischen Gestaltung ist, ist der Einschub „fremder“ charakteristischer Formeln aus anderen Sones des Baile de la Conquista in den musikalischen Text eines Son.

Das primäre Motiv für dieses melodische Verfahren ist, laut Don Pedro, programmatischer Art: die „fremden“ Formeln weisen musikalisch auf die Identität von Einzelpersonen und die Zusammengehörigkeit von Personengruppen hin, markieren die Präsenz verschiedener in diesem Moment tanzender Figuren oder künden ihre Auftritte und Handlungen im voraus an. Es gibt Sones, auf die das Verfahren systematisch angewendet wird und solche, in denen nur gelegentlich eine solche Formel auftaucht. Auch Don Pedros verbale Deutung des Verfahrens scheint für einige Sones formalisierter zu sein als für andere, in denen nicht so sicher ist, ob seine programmatische Interpretation nicht nachträgliche und von der Gesprächssituation abhängige Erklärungen sind, die wenig mit dem eigentlichen Prozess der Melodiebildung zu tun haben. Sie entsprechen jedenfalls nicht immer der Logik der Handlung und des choreographischen Ablaufs.

24 Die Tatsache, dass der Septsprung Bestandteil aller formmarkierenden melodischen Einheiten ist, lässt auf eine gewisse Signalfunktion schliessen. Was Don Pedro bezüglich dieses Sprungs einmal als „llamada a las personas“ bezeichnete, versteht sich jedenfalls leichter im Zusammenhang mit der Koordination von Melodie und Trommelrhythmus und allenfalls von Musik und Choreographie als in einem dramatischen Sinne („En cada son hay momentos en que se llama a una persona.“).

25 Während eines Besuchs in seinem Haus „konstruierte“ Don Pedro auf meine Bitte hin die Sones aus seinem Baile-Repertoire (fast) ausschliesslich aus ihren charakteristischen melodischen Formeln.

Das Verfahren an sich widerspricht einer anderen Aussage Don Pedros zur melodischen Variantenbildung, er füge allenfalls Melodiefragmente, die ihm während des Spielens spontan in den Sinn kämen, nicht jedoch (charakteristische) Musik aus anderen Baile-Sones in einen Son ein. Aber abgesehen davon, dass ihm, entgegen dieser Behauptung, während des Spielens sogar sehr viel Musik aus anderen Sones in den Sinn zu kommen scheint, ist die Annahme nicht abwegig, dass ihm diese gelegentlich gerade deswegen einfällt, weil er an den dramatischen Ablauf der Geschichte und die auftretenden Personen denkt.

Es gibt ein weiteres Argument für eine wenigstens teilweise gültige programmatische Deutung des Verfahrens: der von Don Pedro und anderen Musikern verwendete Ausdruck „*contar la historia*“, wenn sie die Sones in- oder ausserhalb des Kontextes einer szenischen Baile-Aufführung in der richtigen Reihenfolge spielen. Der Ausdruck verweist primär auf die Parallelität zwischen dem Handlungsablauf und der Reihung der Sones. Diese besitzen aber offenbar auch dann die Fähigkeit, die Geschichte des Baile zu erzählen, wenn die Tänzer fehlen und der visuelle und sprachliche Konnex nur ein imaginärer ist. Diese autonome erzählerische Fähigkeit der Musik, die auf der eindeutigen Assoziation von verhältnismässig einfachen melodischen Gebilden mit Personen und Situationen des Baile beruht, müsste es umgekehrt dem Musiker auch erlauben, in einer szenischen Aufführung eine weitere Erzählebene aufzubauen, die nicht absolut parallel zum Text und zur momentanen, visuell wahrnehmbaren Handlung verläuft.<sup>26</sup>

Programmatische Überlegungen sind also durchaus ein mögliches Motiv für das Versetzen von melodischen Formeln innerhalb des Son-Repertoires – sehr viel wichtiger aber noch: programmatische Motive sind für den Musiker denk- und diskursiv auf ein bestimmtes Element der Melodiebildung anwendbar –, aber sie genügen vermutlich nicht zur vollständigen Erfassung des Verfahrens. Die Leichtigkeit, mit der Formeln von einem Son in den anderen verpflanzt werden können, beruht im wesentlichen auf ihrer strukturellen Ähnlichkeit und diese wiederum dürfte nicht bloss bei der Umsetzung programmatischer Vorstellungen hilfreich sein, sondern auch das Entstehen eines Repertoires von geläufigen und überall einsetzbaren Spielfiguren begünstigen, gelegentlichen Irrtümern Vorschub leisten und dem nicht primär programmatisch, sondern ästhetisch motivierten Wunsch

26 Besonders interessant sind die Möglichkeiten, die dieses melodische Verfahren bietet, dann, wenn die Musik eine Erzählhaltung einnimmt, die im gesprochenen Text des Baile de la Conquista von zentraler Bedeutung ist: die Prophezeiung zukünftiger Ereignisse.

nach Variabilität in der Melodiegestaltung („para que suene más bonito“) entgegenkommen.<sup>27</sup>

Man kann vermuten, dass sich dieser Wunsch nach Variabilität nicht auf die aktuelle Spielpraxis beschränkt, sondern dass die heutige melodische Gestalt und Struktur gewisser Sones und Formeln Realisierungen vergangener Wünsche darstellen. Es kommt hier noch ein weiteres hinzu: die Notwendigkeit, ein Son-Repertoire den Eigenheiten einer bestimmten Baile-Tradition anzupassen. Wahrscheinlich ist, dass Don Pedro, der nicht von Beginn seiner Karriere weg mit dem „maestro“ Cirilo Ajiatas zusammengearbeitet und sich sein Repertoire an Sones in einer anderen Tradition des Baile de la Conquista erworben hatte, dieses in irgendeiner Form an die spezifischen Regieanweisungen von Don Cirilos Textbuch angleichen musste.<sup>28</sup>

Die Notwendigkeit der Adaption und der Wunsch nach Variabilität sind auf jeden Fall denkbare Ursachen für die weitgehende Alimentierung einiger Sones mit den charakteristischen Formeln anderer Stücke und für die melodischen Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen, einer einzigen Figur oder Figurengruppe zugeordneten Sones, ohne dass deswegen die Idee einer musikalischen Programmatik aufgegeben werden müsste.

### 3.3. Rhythmus

#### 3.3.1. Die Trommelrhythmus<sup>29</sup>

Eine weitere Möglichkeit der Strukturierung dieses Repertoires von Sones des Baile de la Conquista bildet die Trommelrhythmus, in der sich mindestens fünf Rhythmustypen unterscheiden lassen. Strukturierung und Typisierung beruhen auf den folgenden zwei Kriterien:

27 Gegen den letzten Punkt lässt sich einwenden, dass, über die Realisation des ganzen Repertoires gesehen, dieses Verfahren eher zu Uniformität führt.

28 Diese Annahme beruht unter anderem auf der Beobachtung, dass die Baile-Repertoires aktiver Musiker zum Teil beträchtliche Unterschiede bezüglich Grösse und Umfang aufweisen.

29 Zur Dokumentation der Trommelrhythmus im Repertoire der Baile-Sones von Pedro Ajin Tecún liegen mir Aufnahmen von insgesamt vier Trommlern vor: eine Aufnahme der Solodemonstration aller Trommelrhythmen von Don Pedro selber von 1996, eine unvollständige Aufnahme einer Baile-Aufführung von 1993 in Totonicapán mit Leonso Ajin Tecún, zwei vollständige Aufnahmen von Baile-Aufführungen von 1994 in Tacajalvé und Patachaj und die Aufnahme eines einzelnen Son ebenfalls von 1994 in Tacajalvé mit Santos Mejía, und schliesslich eine unvollständige Aufnahme eines Baile von 1995 in Patachaj mit Cirilo Ajiatas.

- 1) Alle vier Trommler ordnen den gleichen Sones den gleichen Rhythmustyp zu.
- 2) Mit einer Ausnahme besitzen die Rhythmustypen bei allen vier Trommlern gleiche strukturelle Merkmale.<sup>30</sup>

Die Vielfalt und Variabilität der rhythmischen Muster ist weit geringer als die der melodischen Formeln und nur wenige Sones sind durch einen spezifischen Trommelrhythmus definiert.

Drei der fünf Rhythmustypen erzeugen eine relativ konstante metrische Struktur von 3 bzw.  $2 \times 3$  Pulswerten,<sup>31</sup> unterscheiden sich aber in der rhythmischen Gestalt und der Art, in der sie die formale Struktur der Sones, denen sie zugeordnet sind, markieren.

Bei einem weiteren Rhythmustyp ist es, angesichts der grossen Differenzen, die zwischen den Realisationen der vier Trommler bestehen, kaum möglich, die gehörten und aufgenommenen Varianten auf ein eindeutiges gemeinsames Modell zurückzuführen. Immerhin lassen sich aus den verschiedenen Realisationen zwei Tendenzen der rhythmischen Gestaltung ablesen: die eine ist eine an einer unregelmässig langen Abfolge von kurzen und langen Zeitdauern orientierte, additive Trommelrhythmik, die andere eine grundsätzlich an divisiven Schlagfiguren orientierte Rhythmik, in der aber der Zeitabstand zwischen dem letzten und ersten Schlag der Figur sehr variabel gestaltet wird.

In den Realisationen aller fünf Typen wird ein rhythmisches Verfahren angewendet, das die Grenzen eines einheitlichen Metrums sprengt. Dies kann auf zwei Arten geschehen: der Bezug auf einen konstanten Puls wird kurzfristig aufgegeben oder die Rhythmusmuster werden um einen oder mehrere Pulswerte erweitert oder verkürzt.

Der Rhythmustyp, der mehr als zwei Dritteln aller Sones unterlegt ist<sup>32</sup>, besteht aus den zwei *Rhythmen rA* und *rB*, die unter anderem die formale Struktur des Son markieren: *Rhythmus rA* begleitet im wesentlichen die

30 Zur Klassifizierung wurden die Repertoires der Trommelrhythmen aller vier Trommler miteinander verglichen, auch die unvollständig aufgenommenen von Leonso Ajin Tecún und Cirilo Ajitas, die, wie man aus den vorliegenden Sones schliessen kann, rhythmisch dieselben Sones zu Gruppen zusammenfassen und dieselben Rhythmustypen bilden wie die Repertoires von Don Pedro und Santos Mejía.

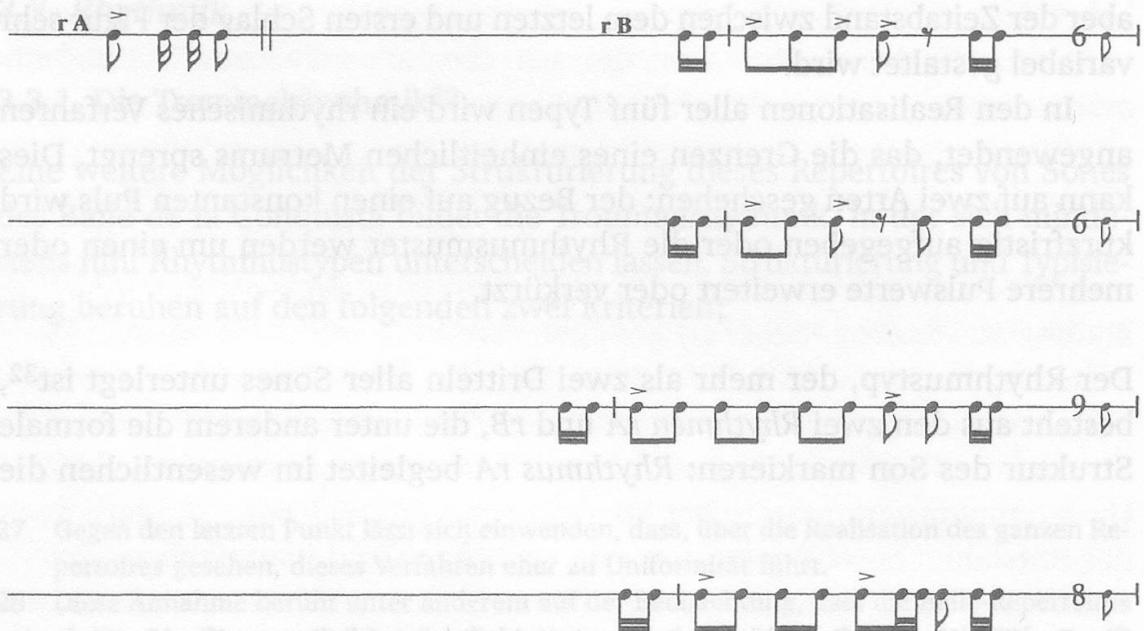
31 Als immanente Variante des Sesquialtera-Rhythmus' kann die Umkehrung der metrischen Binnenverhältnisse von  $2 \times 3$  zu  $3 \times 2$  Pulswerten verstanden werden. (Siehe dazu auch: E. Thomas Stanford, „The Mexican Son“, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 4 (1972), S. 66.)

32 Unter ihnen der *Son de Tecún*, dessen Melodik nachfolgend genauer analysiert wird.

melodische Anfangs- und Schlussformel und den *A-Teil*, *Rhythmus rB* die charakteristischen Formeln des *B-Teils*. Der Wechsel vom einen Rhythmus zum anderen findet irgendwann während der *Formel a* statt.

Die Länge der beiden Rhythmen misst bei allen vier Trommlern grundsätzlich drei bzw. sechs Pulswerte.<sup>33</sup> Beide Rhythmen werden aber in drei-erlei Hinsicht variativ behandelt: in der rhythmischen Oberflächenstruktur, der metrischen Binnenstruktur und der zeitlichen Ausweitung der metrischen Einheit. Die Variantenbreite der rhythmischen Oberflächengestaltung ist sowohl im Vergleich der vier Trommler als auch im Schlagrepertoire eines einzigen Trommlers relativ schmal, insbesondere, wenn man sie ins Verhältnis zur Häufigkeit setzt, in der dieser Rhythmustyp gespielt wird. Die rhythmische Variation auf binnentmetrischer Ebene besteht hauptsächlich in der Umkehrung der Verhältnisse von  $2 \times 3$  zu  $3 \times 2$  Achteln im *Rhythmus rB*. Die den Charakter des Zusammenspiels von Chirimía, Trommel und Choreographie wesentlich bestimmende Möglichkeit der rhythmischen Gestaltung ist die, metrische Grenzen in der unregelmässigen Weise zu behandeln, wie Don Pedros Solodemonstration dieses Rhythmustyps zeigt.

Pedro Ajin Tecún



33 Das Verhältnis zwischen Pulsmengen von sechs und drei Pulswerten bewirkt bei jeder Wiederkehr des melodischen *A-Teils* eine rhythmische Beschleunigung, die vielleicht einer kinetischen Beschleunigung in der Choreographie entspricht. (Siehe dazu weiter unten die Diskussion zur Koordination von Musik und Choreographie.)

Notenbeispiel 6: Trommelrhythmus: häufigster Rhythmustyp

Leonso Ajin Tecún

r A      r B

= Randschlag

Santos Mejia

r A      r B

= nachfedernder Schlag

Cirilo Ajitás

r A      r B

Man kann die Frage stellen, ob die Abweichungen von einer einheitlichen Metrik als Unvermögen der Trommler oder als regelkonform zu interpretieren sind. Tatsächlich lassen sich beide Fragen positiv beantworten, denn einerseits existiert ein emisches Konzept von Puls und Pulsmenge,<sup>34</sup> nach dem ein Trommler beurteilt und kritisiert werden kann,<sup>35</sup> andererseits sind die Beispiele von flexiblen Puls- und Metrumsbezügen bei allen vier Trommlern zu zahlreich, um unverträglich mit ästhetischen oder anderen, die Musikpraxis regulierenden Vorstellungen zu sein.

Ein Rhythmusmuster mit einem festen Puls- und Metrumsbezug durchzuschlagen, ist eine Form rhythmischen Spiels, die die Möglichkeit, dies in anderen Momenten nicht zu tun, offenbar nicht ausschliesst.

### 3.3.2. Die Melodierhythmik

Anders als die Trommelrhythmik eignet sich die Melodierhythmik kaum zu einer Klassifizierung der Sones, weil sie einerseits komplexer und vielfältiger, andererseits mit einigen Ausnahmen in allen Sones gleich oder ähnlich ist.

Das vielleicht einfachste Klassifikationskriterium, die Unterscheidung zwischen Sones, denen ein gerades oder ein ungerades Metrum zugrundeliegt, macht kaum Sinn, weil die Melodierhythmik nur weniger Sones sich ausschliesslich in einer der beiden metrischen Grundeinheiten von geraden zwei bzw. ungeraden drei Pulswerten bewegt. Einzelne melodische Formeln, aber nur ausnahmsweise ganze Sones liessen sich nach diesem Kriterium klassifizieren. Aber auch innerhalb einer einzigen melodischen Formel werden Wechsel zwischen den beiden Grundbewegungen häufig praktiziert.

Ein weiterer Einwand gegen dieses Klassifikationskriterium ist die alternative Bildung von Dreier- und Zweiereinheiten im Sesquialtera-Rhythmus. Aber auch metrische Einheiten von sechs Pulswerten, in denen Dreier- und Zweiereinheiten aufgehoben wären, sind in den meisten Sones sehr labile und temporäre Bezugsgrössen. In stärkerem Masse noch als die Trommelrhythmik macht die Melodik von der Möglichkeit Gebrauch, metrische Einheiten in irregulärer Weise zu durchbrechen und ihren Puls- und Tempobezug flexibel zu gestalten.

34 Die Tonaufnahme eines seiner Sones kommentierte Don Pedro zum Beispiel so, dass die Trommelfigur, die dem häufigsten Rhythmustyp entsprach, ausgezählt („contado“) sei und drei oder sechs Pulsschläge umfasse.

35 „No parte bien“ lautete etwa die Kritik sowohl der Tänzer als auch Don Pedros an Santos Mejías’ Trommelweise, den Don Pedro vor allem deshalb engagiert hatte, weil er vorher schon ein wenig Trommel gespielt habe, der aber offenbar dennoch Schwierigkeiten hatte, sich die Schlagfiguren und Regeln des Zusammenspiels eines ihm neuen Repertoires in sehr kurzer Zeit anzueignen.

### 3.4. *Cornet, Marcha, Temblor, Son de batalla*

Die vier Stücke, die sich in allen drei besprochenen Parametern von den übrigen Sones unterscheiden, sind *Cornet, Marcha, Temblor* und der *Son de batalla*.<sup>36</sup> In formaler Hinsicht besteht der Unterschied im Fehlen der typischen Anfangs- und Schlussformel<sup>37</sup> und der Binnenstrukturierung durch den melodischen *A-Teil*.

Jedes der vier Stücke setzt sich aus einer oder zwei repetierten Phrasen zusammen, die durch Pausen getrennt werden und deren Schluss jeweils mit einer spezifischen melodischen Wendung markiert wird.<sup>38</sup> Melodisch und rhythmisch bewegen sie sich alle in der Art von Trompetensignalen oder – märschen vorwiegend in der Dreiklangsbrechung  $d' - g' - h' - d''$ . Sie werden begleitet von Trommelrhythmen, die ihrerseits aus dem Schlagfigurenrepertoire europäischer Marschmusik schöpfen.<sup>39</sup>

Melodierhythmisches Unterschied besteht zwischen den vier Stücken und den meisten anderen Sones im eindeutigeren Bezug oder Nicht-Bezug<sup>40</sup> auf einen Puls und ein Metrum. Der Unterschied ist jedoch eher tendenzieller als grundsätzlicher Art.

- 36 *Cornet, Marcha* und *Temblor* sind den Figuren, die die spanischen Konquistadoren darstellen, zugeordnet, während zum *Son de batalla* die Quichés und die Spanier gegeneinander kämpfen. Es gibt in Guatemala mindestens eine Baile-Tradition, in der die choreographierten Bewegungen der beiden Heere je von einem spezifischen Instrumentalensemble mit einer eigenen Musik begleitet werden und die Schlacht so auch musikalisch ausgetragen wird. (Matthias Stöckli, „Chirimá und Trommel im Baile de la Conquista von Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala“, in: *Traditions musicales en Amérique latine* (= Société suisse des Américanistes Bulletin 61) (1997), S. 35f.
- 37 Für den Abschluss dieser vier Stücke ist allerdings wie in den übrigen Sones die Schrittfolge  $g' - h' - g'$  von besonderer Bedeutung. Mehr Gewicht in der Schlussbildung hat in ihnen der Sprung von der Unterquarte zum Grundton.
- 38 Zur Kennzeichnung ihrer grundsätzlich anderen Melodik werden hier die in sich geschlossenen melodischen Gestalten anstatt „Formeln“ „Phrasen“ genannt.
- 39 Die Trommelrhythmen dieser vier Stücke bilden einen der fünf Rhythmustypen. Klangliches Zeichen ihrer strukturellen Zusammengehörigkeit sind die Schläge mit den Schlegelenden auf das mit der Schnarrsaite bespannte Trommelfell.
- 40 Die *Cornet*, die den Anmarsch der Spanier signalisiert, bezieht sich durchwegs weder in der Melodie, die aus dem Wechsel von langausgehaltenen Tönen und kurzen schnellen Bewegungen durch die Dreiklangstöne besteht, noch in der gewirbelten Trommelbegleitung auf einen Puls.

### 3.5. Klassifikationen der Sones im Kontext des Baile de la Conquista

Wie gezeigt wurde, lässt sich das Repertoire von Sones des Baile de la Conquista unter verschiedenen musikstrukturellen Gesichtspunkten unterschiedlich gliedern. In formaler, rhythmischer und melodischer Hinsicht am stärksten unterscheidet sich dabei eine Gruppe von trumpetensignal- und marschartigen Stücken von der Mehrheit der Sones.

Don Pedro selbst trifft eine klassifikatorische Unterscheidung zwischen einzelnen Gattungen hauptsächlich aufgrund des Kriteriums des choreographischen Bezugs und nur in zweiter Linie aufgrund musikstruktureller Eigenschaften. Primär ist seine Unterscheidung zwischen den „Sones“, zu denen die Figuren tanzen, und den „Nicht-Sones“, Stücken, zu denen marschiert, gelaufen oder gekämpft, aber jedenfalls nicht getanzt wird.

Die etische und emische Klassifikation der Sones<sup>41</sup> aus Don Pedros Baile-Repertoire sind zu einem guten Teil deckungsgleich, beruhen aber auf unterschiedlichen Kriterien. Dort, wo sie nicht übereinstimmen, zeigt sich auch die Priorität, die die choreographische und funktionale Bestimmung vor dem Beifund musikstruktureller Gleich- oder Ähnlichkeit in der emischen Klassifikation geniesst: Stücke, die alle musikalischen Merkmale von Sones besitzen, zu denen aber nicht getanzt wird, werden als „Nicht-Sones“ bezeichnet, während umgekehrt Stücke „Sones“ genannt werden, zu denen trotz ihrer marschähnlichen rhythmischen und melodischen Eigenschaften getanzt wird.

### 3.6. Die Melodiebildung im Son de Tecún<sup>42</sup>

Das analytische Interesse an diesem Son aus dem Baile-Repertoire Don Pedros gilt dem formalen Prozess der Melodiebildung, wie er sich im Verhältnis zwischen der Konstanz der strukturellen Gerüste und der Varianz der individuellen Melodiebildungen widerspiegelt. Das analytische Vorgehen besteht in der Identifikation formaler Einheiten auf verschiedenen, im formalen, nicht

41 Der Begriff „Sones“ rechtfertigt sich hier trotz einer gewissen Unschärfe deshalb, weil mit ihm auch in emischer Terminologie die Stücke des Baile de la Conquista generell bezeichnet werden können. Musiker zählen, fragt man sie nach ihrem Repertoire an Baile-Sones, in der Regel zuerst einmal alle Stücke namentlich und ohne klassifikatorische Unterscheidungen auf.

42 Vom *Son de Tecún* – oder *Son de Tecún que se va con el Quiché*, eine Bezeichnung, die den dramatischen Ort dieses Son im Baile genauer angibt und ihn begrifflich von dem unmittelbar danach gespielten *Son de Tecún que regresa del Quiché* unterscheidet – liegen mir Aufnahmen von fünf Realisationen und damit für die Analyse eine breite Datenbasis vor. Vier der Aufnahmen wurden während einer szenischen Aufführung des Baile gemacht, eine im Hause Don Pedros zu Demonstrationszwecken und ohne Trommelbegleitung.

generativen Sinne hierarchischen Ebenen, die durch eine immer feinere Segmentierung des melodischen Materials geschaffen werden, und der Bestimmung der Funktion dieser formalen Einheiten anhand der Art und Weise, wie sie untereinander verknüpft und zu ganzen melodischen Formeln zusammengestellt werden.

Die melodische Detailanalyse des *Son de Tecún* beschränkt sich von einem bestimmten Punkt an auf seine zwei charakteristischen Formeln, die je einer der beiden melodischen Strukturgruppen a) und b) angehören. In einigen Realisationen der einen dieser Formeln werden die Merkmale der zwei Strukturgruppen auch kombiniert.

### 3.6.1. Erste Analyseebene

(Transkription des Tonhöhen- und Tondauernverlaufs in den fünf Versionen des *Son de Tecún* 1)

#### Son de Tecún

The musical notation example consists of five staves of music. The first four staves are in common time (indicated by a 'C') and the fifth staff is in 2/4 time (indicated by a '2/4'). The music is written in G major (indicated by a 'G' and a sharp sign). The notation includes various note heads (solid, open, and with dots) and rests. Melodic segments are labeled with letters: 'AF' (Anfangsform) at the beginning of the first staff, 'A' and 'a' appearing in the first four staves, 'b' appearing in the first three staves, 'c' appearing in the first two staves, and 'SF' (Schnellform) at the end of the fifth staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes having dots indicating they are longer than their value.

#### Notenbeispiel 7<sup>43</sup>

43 Das Notenbeispiel gibt hier lediglich eine einzige Version des Son ausschnittsweise wieder. Die Version spielte Don Pedro in der Aufführung des Baile de la Conquista vom 10. 3. 1994 in Patachaj, transkribiert wurden ein Stück des Anfangs und die vier letzten Formeln des Son. (Siehe dazu das Formschema des zweiten Beispiels „Zweite Analyseebene“)

### 3.6.2. Zweite Analyseebene

(Kriterium der Binnensegmentierung: Wiederkehr der *Formel A*. Identifikation der zwei charakteristischen Formeln aufgrund melodischer Kontraste und Repetitionen.)

Es lassen sich im *Son de Tecún* die folgenden formalen Einheiten isolieren:

AF = Anfangsformel

A) = A-Teil; besteht aus der *Formel A* und der *Formel a*.

B) = B-Teil; setzt sich aus den charakteristischen *Formeln b* und *c* zusammen.

SF = Schlussformel

Diese vier formalen Einheiten werden folgendermassen zusammengesetzt.

Zwei Beispiele:

(Aufführung des Baile de la Conquista vom 22.1.1994 in Tacajalvé, San Cristóbal Totonicapán; Musiker: Pedro Ajin Tecún und Santos Mejía; Dauer: ca. 6'10")

- AF
1. A) A,a
  - < >
  2. A) A
  - < ><sup>44</sup>
  3. A) A, a B) c, b  
„SF“
  4. A) A, a B) c, b, b, c, c
  5. A) A, a B) c, b, b
  6. A) A, a B) c, c, „x“<sup>45</sup>
  7. A) A, a B) b, c, c
  8. A) A, a B) c, c, c
- SF

44 Don Pedro unterbricht zu Beginn des Son zweimal sein Spiel, um dem Tänzer des Tecún Umam mündlich choreographische Anweisungen zu geben. Nach dem ersten Mal setzt er noch einmal mit der Anfangsformel an, nach dem zweiten Mal begnügt er sich mit der Wiederholung der *Formel A*. Während beider Unterbrüche schlägt Santos Mejía seine Rhythmusfiguren durch.

45 „x“ bezeichnet den Moment, in dem Don Pedro eine charakteristische Formel aus einem anderen Son in den *Son de Tecún* einfügte.

(Aufführung des Baile de la Conquista vom 10.3.1994 in Patachaj; Musiker: Pedro Ajin Tecún und Santos Mejía; Dauer: ca. 6'30")

AF

1. A) A, a B) b, b
2. A) A, a B) b, c, b, b  
„SF“
3. A) A, a B) c, b, b, c, b
4. A) A, a B) b, b, c, c, b  
„SF“
5. A) A, a B) c, b, b
6. A) A, a B) b, c, b
7. A) A, a B) b, c, c, b, b
8. A) A, a B) b, c, c, b  
SF

### 3.6.3. Dritte Analyseebene

(Unterteilen der charakteristischen Formeln in kleinere syntaktische Einheiten, im folgenden Subformeln genannt. Kriterien dieser Unterteilung: melodische Wendungen in gleicher formaler Umgebung mit gleichem oder variiertem Verhalten und Pausen.)

#### 3.6.3.1. Formel b

Die *Formel b* hat die Form eines Satzes. Der Vordersatz enthält die *Subformeln d1, d2, d3*, der Nachsatz die *Subformeln e1, e2, e3, e4*.

Mögliche Zusammenstellungen der Subformeln zu *Formeln b*:<sup>46</sup>

- |    |             |                |                          |
|----|-------------|----------------|--------------------------|
| 1. | d2,         | e1, e2, e3     |                          |
| 2. | d2,         | e1, e2         | anschl. 3. <sup>47</sup> |
| 3. | d1, d2,     | e1, e2, e3     |                          |
| 4. | d1, d2,     | e1, e2         | anschl. 5.               |
| 5. | d1, d2, d3, | e1, e2, e3     |                          |
| 6. | d1, d2,     | e1, e2, e3, e4 |                          |

46 Es sind die gleichen zwei Realisationen des Son wie auf der 2. Analyseebene, die hier und im folgenden als Beispiele für die Zusammensetzung der *Formeln b* und *c* aus Subformeln dienen.

47 „Anschl. <Zahl>“ meint den unmittelbaren Anschluss der gleichen charakteristischen Formel. In allen anderen, nicht mit „anschl. <Zahl>“ bezeichneten Fällen schliesst sich eine andere Formel an.

1. d1, d2, d3, e1, e2 anschl. 2.
2. d1, d2, e1, e2, e3
3. d2, e1, e2, e3
4. d2, e2 anschl. 5.
5. d1, d2, e1, e2, e3
6. d2, d3, e1, e2 anschl. 7.
7. d1, d2, e1, e2, e3
8. d1, d2, e1, e2, e3
9. d2, d3, e1, e2 anschl. 10.
10. d1, d2, d3, e1, e2, e3
11. d2, e1, e2, e3
12. d2, e2 anschl. 13.
13. d1, d2, e1, e2, e3
14. d2, e1, e2, e3
15. d2, d3, e1, e2, e3
16. d2, e1, e2, e3
17. d2, e2 anschl. 18.
18. d1, d2, e1, e2, e3
19. d2, e1, e2, e3
20. d1, d2, e2

Über alle fünf Realisationen des Son gesehen werden die folgenden neun Durchgänge durch die *Formel b* realisiert:

- 1) d1 – d2 – d3 – e1 – e2 – e3
- 2) d1 – d2 – – e1 – e2 – e3
- 3) d1 – d2 – d3 – e1 – e2
- 4) d1 – d2 – – e1 – e2
- 5) d2 – d3 – e1 – e2 – e3
- 6) d2 – – e1 – e2 – e3
- 7) d2 – d3 – e1 – e2
- 8) d2 – – e1 – e2
- 9) d2 – – – e2<sup>48</sup>

47 Den Fado unterbricht zu Beginn des Son zweimal sein Spiel, um dem Tänzer des Tecín Zeit zu geben, um sich zu dehnen. Dies ist eine traditionelle Form, die sich bis in die 1920er Jahre zurückverfolgen lässt. Sie ist eine Form, die die Tänzer des Tecín während des Tanzes ausüben. Sie besteht aus einer Reihe von kurzen Schritten, die im Takt der Musik gespielt werden. Die Tänzer des Tecín sind dabei sehr geschmeidig und flüssig. Sie bewegen sich auf dem Boden und auf den Beinen, um die Rhythmusgruppen zu begleiten. Sie sind sehr geschickt und können sehr schnell und leicht tanzen. Sie sind auch sehr elegant und schön anzusehen.

48 Weil sie selten gespielt wird, ist die Subformel *Sf e4* in dieser Auflistung nicht enthalten. Für sie gilt, dass sie im Prinzip immer auf eine Subformel *Sf e3*, den Formelschluss der *Formel b*, folgen kann.

## Durchgänge durch die Formel b

Handwritten musical notation on five staves, each representing a different rhythmic pattern for transitions through formula b. The staves are labeled 1, 2, 3, 4, and 5. A vertical dashed line is positioned between the first five staves and the last one.

## Durchgänge durch die Formel b (Fortsetzung)

Handwritten musical notation on four staves, each representing a different rhythmic pattern for transitions through formula b. The staves are labeled 6, 7, 8, and 9. A vertical dashed line is positioned between the first four staves and the last one.

Notenbeispiel 8: Neun Durchgänge durch die Formel b<sup>49</sup>

49 Zur Realisierung der einzelnen Durchgänge verwendet Don Pedro auch andere Varianten von Subformeln. Das heisst, die Transkription beschreibt hier jeweils nur eine von mehreren möglichen melodischen Gestalten eines bestimmten Durchgangs.

## 3.6.3.2. Formel c d3, e1, e2

anschl. 2.

Die *Formel c* hat eine einteilige Form (*Subformeln f1, f2, f3, f4, f5*), die optional erweitert wird. Eine der zweiteiligen Varianten ist die unmittelbare Wiederholung der *Formel c*, die andere das Anhängen eines Teils mit neuem melodischem Material (*Subformeln g1, g2, g3, g4*).

Mögliche Zusammenstellungen der Subformeln zu *Formeln c*:

- |                                    |             |
|------------------------------------|-------------|
| 1. f1, f2, f3, f4, f5              | anschl. 10. |
| 2. f1, f2, f3, f4, f5              | anschl. 4.  |
| 3. f1, f2, f3, f4                  |             |
| 4. f1, f2, f3, f4, f5, g4          |             |
| 5. f1, f2, f3                      |             |
| 6. f1, f2, f3, f4                  | anschl. 7.  |
| 7. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3, g4  |             |
| 8. f1, f2, f3, f4                  | anschl. 9.  |
| 9. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3      |             |
| 10. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3, g4 | anschl. 11. |
| 11. f1, f2, f3, f4                 | anschl. 12. |
| 12. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3     |             |
| 1. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 2. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 3. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 4. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 5. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 6. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 7. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 8. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3      | anschl. 9.  |
| 9. f1, f2, f3, f4, f5              |             |
| 10. f1, f2, f3, f4, g1, g2, g3     | anschl. 11. |
| 11. f1, f2, f3, f4, f5             |             |

Es werden die folgenden vier Durchgänge durch die *Formel c* realisiert:

- 1) f1 – f2 – f3 – f4 – f5
- 2) f1 – f2 – f3 – f4
- 3) f1 – f2 – f3 – f4 – – g1 – g2 – g3
- 4) f1 – f2 – f3 – f4 – – g1 – – g3

## Durchgänge durch die Formel c (Fortsetzung)

1.

2.

3.

4.

f1 f2 f3 f4 f5

1.

2.

3.

4.

g1 g2 g3

Notenbeispiel 9: Vier Durchgänge durch die Formel c

## 3.6.4. Vierte Analyseebene

(Unterteilung der Subformeln in Sub-subformeln und Bestimmung des melodisch-rhythmischen Variationsgrades innerhalb der Subformeln. Ein Kriterium für die Identifikation „sinnvoller“, funktionaler Sub-subformeln ist ihre Wirkung auf die melodische Umgebung, ein weiteres eine relativ grosse melodische oder rhythmische Differenz. Realisationen, die mit einer Sub-subformel die gleiche Funktion und eine genügend ähnliche Gestalt teilen, werden als Varianten derselben betrachtet.)

## 3.6.4.1. Formel b

## Sub-subformeln der Formel b

The musical example consists of six staves of music, each representing a sub-subformula of Formel b. The sub-subformulas are labeled d1 through d6. Sub-subformulas d1 and d2 are each repeated 25 times. Sub-subformulas d3, d4, d5, and d6 are each repeated 12 times. The notation is in common time with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is composed of eighth and sixteenth notes.

Notenbeispiel 10a: Sub-subformeln der Formel b<sup>50</sup>

- 50 Mit Ausnahme derjenigen des Formelschlusses (*Sf e3*) und einiger weniger „Ausnahmevarianten“ werden alle Varianten der Subformeln wiedergegeben. Mit Angaben zur Anzahl von Realisationen werden diejenigen Sub-subformeln einer Subformel versehen, die am häufigsten gespielt werden. In den fünf aufgenommenen Versionen des *Son de Tecún* wird die *Formel b* im ganzen vierundsechzig Mal realisiert.

## Sub-subformeln der Formel b (Fortsetzung)

e 1 (40x)

e 2 (23x)

(20x)

d 1 (22x)

d 2 (22x)

d 3 (22x)

e 3 (20x)

e 4 (20x)

## Sub-subformeln der Formel b (Fortsetzung)

## e 3 Formelschluss

Strukturmodelle von Formelschlüssen:

a

b

c

d

e 4

## Das strukturelle Gerüst

Die zweiteilige Satzform der *Formel b* wird durch die folgenden Elemente gebildet:

### a) melodische Elemente

Dazu gehören:

- a1) die Anfangs- und Endtöne der Subformeln
- a2) die melodischen Ecktöne
- a3) die melodisch-rhythmischen Entsprechungen in der formalen Struktur der Formel

#### Zu a1)

Das strukturelle Element, das in keiner der vorliegenden Realisationen der Formel verändert wird, ist das melodische Gerüst  $g' - a' - g'$  (Grundton – Obersekunde – Grundton).

Variabel ist die Realisierung dieses Gerüstes in der Aneinanderreihung der Subformeln.

Fünf Beispiele:

d1	–	d2	–	d3	–	e1	–	e2	–	e3	–	e4
g'	–	a'	–	a'	–	a'	–	g'	–	g'		
g'	–	a'	–			a'	–	g'				
(g')	–			a'	–			–	g'	<sup>51</sup>		
(g')	–			fis'	–		a'	–	g'			
(g')	–			a'	–	a'	–	a'	–	g'	–	g'

#### Zu a2)

Zum dreitönigen horizontalen Gerüst gesellen sich Eckpunkte der Melodiebildung in der Vertikalen. Am weitaus häufigsten ist ein symmetrischer melodischer Verlauf, der über die Ecktöne  $g' - d'' - a' - d'' - g'$  führt, eine Variante davon der Weg über  $g' - h' - a' - h' - g'$ , eine weitere der asymmetrische Verlauf über  $g' - h' - a' - d'' - g'$ .

#### Zu a3)

Zwischen den Versionen der Subformeln *Sf d1* und *e1*, *d2* und *e2* gibt es melodisch-rhythmische Entsprechungen, deren Realisierung aber optional ist. Zwingend scheinend und immer gleich sind die Entsprechungen allerdings, wenn die *Formel b* auf die beiden Subformeln *Sf d2* und *e2* reduziert wird.

51 Auch wenn die Formel mit der Subformel *Sf d2* nicht auf dem Grundton beginnt, der Schlusston der vorangehenden Formel ist in jedem Fall  $g'$ .

*b) harmonische Elemente*

Neben dem melodischen Gerüst liegt der *Formel b* ein harmonisches aus *Tonika – Dominante – Tonika* zugrunde. Die tonale Verbindung  $g' – a' – g'$  ist Teil dieses Gerüstes, zu seiner Bildung ist jedoch ein weiteres Element notwendig: die sich im wesentlichen in den Dreiklangstönen  $d' – g' – h' – d''$  und  $d' – fis' – a' – d''$  bewegende Melodik.

Variabel ist die Auswahl aus den Dreiklangstönen, die Don Pedro mittels der Subformeln trifft.

Zwei Beispiele:

d1 – d2 – d3 – e1 – e2 – e3 – e4
T-T – T-D – D-D – D-D – D-T – T-T – T-T <sup>52</sup>
(T) – T-D – D-T

*c) formale Elemente*

Die zwei Subformeln, die in allen Realisierungen der *Formel b* vorkommen, sind die Subformeln *Sf d2* und *e2*. Zusammen bilden sie eine Art formalen Kern der Formel, einzeln je den Angelpunkt des Vorder- und des Nachsatzes.

Variabel ist die Anordnung der übrigen Subformeln um diesen Kern bzw. diese Angelpunkte.

*d) rhythmische Elemente*

Das vierte Gerüst, innerhalb dessen sich die Periodizität der *Formel b* konstituiert, ist das der zeitlichen Organisation. In ihm sind einerseits den melodischen, harmonischen und rhythmischen Strukturelementen nach dem Prinzip der periodischen Entsprechung ihre Plätze im Ablauf der Formel zugewiesen und andererseits die rhythmischen Verhältnisse nach metrischen Prinzipien geordnet. Von den vier Gerüsten ist es das flexibelste oder, wenn man so will, schwächste und für strukturelle Alterationen anfälligste.

*Die Melodiebildung*

Folgende Elemente der Melodiebildung werden genauer betrachtet:

- a) Die Varianten der Subformeln und ihre Verbindungen
- b) Konstanz und Varianz der Melodiebildung in den Subformeln und ihren Verbindungen
- c) Symmetrie in der Zusammenstellung der Subformeln
- d) Rhythmus

52 Diese Variante mit allen sieben Subformeln ist theoretischer Natur. Sie wird von Don Pedro nie gespielt, dient hier aber zur Demonstration der harmonischen Verläufe aller Subformeln.

### a) Die Varianten der Subformeln und ihre Verbindungen

Die Varianten der Subformeln werden in den folgenden Strukturgerüsten, die sich aus Anfangs-, End- und Ecktönen zusammensetzen, entwickelt:

- d1:  $d' - g' - h'$

d2:  $d''/h'/g' - a'$  oder  $d'' - fis'$

d3:  $a' - d''/h' - a'$  oder  $a' - d''$

e1:  $d' - fis' - a'$

e2:  $d'' - g' - fis' - a' - (g'$  <sup>53</sup> oder  $d'' - a' - (g'$  oder  $h'/a' - h' - (g'$  oder  $h' - fis' - a' - (g'$

e3:  $g') - h' - a' - h' - g'$  oder  $g') - h' - a' - g'$  oder  $g') - h'/a' - d' - g' - h' - a' - g'$

e4:  $g' - h' - g'$

Zu den einzelnen Subformeln:

Sf d1

Die *Sf d1* besteht aus einem Modell und einigen wenigen von ihm ableitbaren Varianten. Der Variationsgrad dieser Subformel ist relativ gering, die Variierung beschränkt sich auf kleine rhythmische Veränderungen, die allerdings im Falle der Wiederholung des Modells Auswirkungen auf die metrische Einheit von sechs Pulswerten haben.

*Sf d1* →

An die  $d1$  schliesst sich immer eine  $d2$  an.

Betrachtet man die Varianten der  $d1$  als strukturell identisch, kann man davon ausgehen, dass sie im Prinzip alle mit den für einen Anschluss an  $d1$  in Frage kommenden Sub-subformeln von  $d2$  verbunden werden können, auch wenn in den vorliegenden Aufnahmen nicht alle realisiert werden.<sup>54</sup>

53 Bedeutung der Klammern: Schluss- und Anfangston der Subformeln  $Sf$  resp.  $e2$  sind identisch.

54 Das grundsätzliche Problem in diesem und ähnlichen Fällen ist die Entscheidung, ob hinter der Realisierung oder Nicht-Realisierung von Verbindungen tatsächlich ein ausschließendes Prinzip steckt, d. h. ob es sich um prinzipiell unmögliche oder um mögliche, aber nicht realisierte Verbindungen handelt. In diesem Fall wird der Entscheid anhand des Begriffs „strukturelle Identität“ getroffen und dieser wiederum beruht auf der Identität der Ecktöne. Tatsächlich sind es oft, aber nicht immer, Unterschiede in den Ecktönen, die die Weiche für eine melodische Verbindung oder Nicht-Verbindung stellen.

### Sf d2

Die *Ssf 1* bildet in melodisch-rhythmischer Hinsicht das Modell für die *Ssf 2* und *3*, in melodischer Hinsicht auch für *Ssf 4*. Zwischen den *Ssf 1* und *4* ist das Verhältnis „Modell – Variante“ möglicherweise aber auch umgekehrt, beide Sub-subformeln werden ungefähr gleich oft gespielt und haben die gleichen Konsequenzen für die melodische Fortsetzung.

Die *Ssf 3* mit ihrem Anfangston *h'* markiert immer den Formelbeginn und wird nie mit *d1* kombiniert.

In melodischer und funktioneller Hinsicht – funktionell in dem Sinne, dass sie in der Regel den Formelbeginn markieren – ist die *Ssf 5* eine Variante der *Ssf 3*. Lediglich in melodischer Hinsicht mag dies auch für die *Ssf 6* gelten.

Mittels des Kriteriums der Häufigkeit kann eine weitere Unterscheidung zwischen Modell und Variante zwischen den in den Notenbeispielen als erste aufgeführten Versionen und den übrigen Realisationen der *Ssf 5* bzw. *Ssf 6* getroffen werden.

Ein Gestaltungsprinzip hinter der relativ grossen Variationsbreite in dieser Subformel ist die melodisch-rhythmische Reduktion.

### → Sf d2

Die zwei Verbindungsmöglichkeiten zu *d2* – von *d1* oder direkt von einer vorangehenden Formel her – werden teilweise durch die Wahl der Sub-subformeln bestimmt: an *d1* schliessen sich die *Ssf 1, 2, 4, 6* an, während *Sf d2*-Formelanfänge mit den *Ssf 1, 2, 3, 5* beginnen. Das heisst, *d1* und *d2* werden in der grossen Mehrzahl über den Anfangston *d''* von *d2* und gelegentlich über *g'*, nicht aber über *h'*, eine vorangehende Formel und *d2* wiederum mehrheitlich über *d''*, nicht selten über *h'*, nie aber über *g'* miteinander verbunden.

### Sf d2 →

Von *d2* aus führt Don Pedro die *Formel b* entweder mit *d3, e1* oder *e2* weiter.

Die Verbindung zu *d3* wird nur mit den *Ssf 1* oder *4* von *d2* realisiert.

Zwischen *d2* und *e1* kommen in der vorliegenden Beispielsammlung nicht alle Kombinationen vor, was aber eher statistisch als strukturell zu begründen ist. Bezuglich dieser Anschlussmöglichkeit scheinen die Zieltöne der Subformel, *a'* oder *fis'*, gleich behandelt zu werden bzw. identisch zu sein. Ein Unterschied besteht allerdings: soll das melodische Grundgerüst der Formel tatsächlich *g' – a' – g'* sein, muss sich an die *Ssf 2* die Subformel *e1* anschliessen, während der Zielton *a'* verschiedene Anschlussmöglichkeiten bietet.

In der Verbindung zwischen *d2* und *e2* gibt es eine einzige Kombination von Sub-subformeln: *d1/1 – e2/3*. Mit dieser Kombination bildet Don Pedro die am stärksten reduzierte Variante der *Formel b*.

### *Sf d3 Varianten der Subformeln und ihre Verbindungen*

Die *Ssf 1* ist das Modell, die *Ssf 2, 3* melodische und rhythmische Varianten.

Die *Sf d3* lässt sich auf zwei Arten interpretieren: als optionale strukturelle Wiederholung von *d2* und als ebenfalls optionaler Einschub eines modellhaft über die Oberquinte führenden Melodiepartikels, ein Verfahren, das zu den allgemeinen Charakteristika der Melodik in Don Pedros Baile-Repertoire gehört.

#### → *Sf d3*

Die Subformel *d3* wird sowohl nach der Verbindung *d1 – d2* als auch nach *d2* allein gespielt.

#### *Sf d3* →

Die regelmässige Fortsetzung von *d3* aus ist die *e1*.

#### *Sf e1*

Die *Ssf 1* ist Modell sowohl für ihre Varianten als auch für die *Ssf 2*.

Die Wiederholung des Modells in einer der Varianten der *Ssf 1* ist nicht abhängig von der Anwendung des gleichen Verfahrens in *d1*. In *Ssf 2* hat eine geringfügige Veränderung, die Tonwiederholung nämlich, Konsequenzen für die melodische Fortsetzung.

#### → *Sf e1*

An die *d2* und *d3* können sich alle Sub-subformeln von *e1* anschliessen.

#### *Sf e1* →

Die einzige Verbindung von *e1* führt zu *e2*. Kombiniert werden dabei *e1/1* mit *e2/1,3,5–7* und *e1/2* mit *e2/2,4*. Das auslösende Moment für die eingeschränkten Kombinationsmöglichkeiten ist auf der Seite von *e1* die Pause am Ende der *Ssf 1* bzw. die Wiederholung des Zieltons *a'* in *Ssf 2*.

#### *Sf e2*

Modellcharakter haben in dieser Subformel wie in *d2* zwei Sub-subformeln: *Ssf 1* und *3*.

Die strukturelle Funktion von *Sf e2* ist die Umkehrung der melodischen und harmonischen Bewegung in der parallelen Subformel *d2* des Vordersatzes, das heisst, die Melodie zum Grundton bzw. vom Dominant- in den Tonika-Tonraum zurückzuführen. Von allen Sub-subformeln erfüllt die *Ssf 3* diese Funktion am direktesten. Die *Ssf 1, 2* hängen dem erstmaligen Erreichen des Grundtons eine, nimmt man das melodische Verhalten in *Ssf 3* zum Massstab, redundante Umspielung dieses Tons an, während die *Ssf 4* das Erreichen des Grundtons mittels Tonwiederholungen auf *a'* und einer Pause hinauszögern.

Wie in *d2* geht in *e2* das Verfahren der melodisch-rhythmischen Reduktion der Modelle in den Sub-subformeln *Ssf 5* und *6* von der „Stauchung“ des Tonraumes aus.

→ *Sf e2*

Die *Ssf 3* ist der einzige direkte Anschluss an *d2*.

Bezüglich des Anschlusses an *e1* bilden die *Ssf 1, 5, 6* und die *Ssf 2, 4*, die im Unterschied zu den anderen Sub-subformeln diesen Anschluss ohne Pause vollziehen, je eine Strukturgruppe.

*Sf e2* →

Nach *e2* gibt es zwei Möglichkeiten der melodischen Fortsetzung: der erneute Durchgang durch eine *Formel b* nach einem *e2/3*-Schluss oder der Anschluss mit der *e3*.

*Sf e3*

Die Subformel *e3* exponiert Varianten der zwei häufigsten Modelle von Melodieverläufen in den Formelschlüssen. Der Quartsprung  $g' - d' - g'$  bzw. sein Nicht-Spielen bilden in beiden Modellen die hauptsächlichen Möglichkeiten der variativen melodischen Gestaltung. Bezüglich der Rhythmik ist es vor allem das letzte melodische Segment, in dem Varianten realisiert werden. Einige Realisationen des einen Modells schliesslich zeigen eine weitere Möglichkeit der Variierung auf: die melodische Extension, mittels derer das Modell  $g' - h' - a' - g'$  auf  $g' - h' / a' - d' - g' - h' - a' - g'$  erweitert wird.

→ *Sf e3*

Die Varianten der Subformel *e2* können mit beiden Modellen von *e3* verbunden werden.

*Sf e3* →

Auf die *Sf e3* folgt in der Regel eine der anderen Formeln, aus denen sich der *Son de Tecún* zusammensetzt. Für das Anhängen der *Sf e4* lassen sich keine strukturellen Gründe nennen.

*Sf e4*

Die *Sf e4* ist eine Spielfigur, die den Grundton noch einmal bestätigt und deren melodische Kontur  $g' - h' - g'$  der Abschlusswendung der Schlussformel (SF) entspricht.

## Die Ausnahmen

Es lohnt sich, neben den regelhaften Realisationen auch diejenigen zu betrachten, die in dieser Beispielsammlung Ausnahmen darstellen, weil sie von den eben etablierten Regeln abweichen. Dies nicht nur deswegen, weil sie die letzteren bestätigen, sondern, weil sie weitere Einblicke in Theorie und Praxis der Melodiebildung gewähren. Die Ursachen für die Realisierung solcher Ausnahmeformeln lassen sich nicht immer bestimmen, klar ist aber, dass sie nicht alle als Versehen oder Fehler interpretiert werden können.

- In einer Version des Son ist eine stark verkürzte *Formel b* die letzte Formel vor der Schlussformel. Don Pedro beginnt mit einer regulären Variante von *d1*, reduziert dann aber schon die Subformel *d2* und schliesst die Formel unmittelbar danach mit einer kurzen *fis' – a' – g'*-Wendung ab.<sup>55</sup> Der Grund für diese Kürze lässt sich auch im nachhinein aus dieser Melodiegestaltung deutlich ablesen: Don Pedro muss, als er die Formel zu spielen begann, bemerkt haben, dass die Tänzer an ihrem choreographischen Zielort angelangt waren und es deshalb höchste Zeit war, den Son abzuschliessen. Die Formel ist ein gutes Beispiel für das melodische Verhalten unter „Stress“ und in Situationen, in denen äussere Umstände unvermittelt auf die Formelbildung einwirken. Sie ist nicht regelkonform, bewegt sich aber, darin ist sie trotz ihrer extremen Reduktion doch regelhaft, entlang des melodischen Grundgerüsts *g' – a' – g'*.
- Eine Ausnahme ist auch eine auf das einmalige kurze Spielen des Grundtons reduzierte Subformel *e3*, der eine reguläre *Ssf e2/1* vorausgeht. Diesem sehr kurzen Formelschluss folgt denn auch ein erneuter Durchgang durch die *Formel b*, ein Vorgang, der sonst dem Anschluss an die Sub-subformel *d2/3* vorbehalten ist. Regelhaft an dieser Ausnahme ist, dass auf eine „schwache“ Schlussbildung eine zweite Formelrealisation folgt. Der Vorgang gibt weiteren Aufschluss über unterschiedliche Grade von Schlussbildungen: ist das einmalige Erreichen des Grundtons in *Ssf d2/3* ein „schwacher“ Schluss, so schliesst diese Ausnahmeverbindung von *e2* und *e3* zwar stärker, aber noch immer nicht stark genug, um die Formel richtig zu beenden. Voraussetzung „starker“ Schlussbildungen ist offensichtlich eine grössere Redundanz des Grundtons.
- Es gibt zwei Versionen, die hinsichtlich des Anschlusses an die *d3* von der Regel abweichen: in der einen ist die Verbindung *d3–e4* zwar nicht regelkonform, aber die Formel wird mit einer Art Formelschluss abgeschlossen, in der anderen folgt auf die *Sf d3* unmittelbar eine Wiederholung der *Formel b*. Dass beide dieser Anschlüsse auf die *Ssf d3/3* folgen, dürfte mit deren Quintschluss zu tun haben, der an dieser Stelle möglicherweise selber nicht regelkonform oder zumindest für den Musiker ungewohnt ist. Beide Ausnahmeverisionen wurden in der gleichen Realisation des Son gespielt. Eine solche Wiederholung von Ausnahmeverisionen im gleichen Son, von der es in dieser Beispielsammlung auch eine gibt, in der ein *h'*-Anfang der Subformel *d2* nicht einen Formelanfang markiert, vermittelt einen weiteren Einblick in den Melodiebildungsprozess, hier insbesondere bezüglich der Beharrlichkeit melodischer Ideen.

55 Siehe die letzte *Formel b* im „Notenbeispiel 7“.

Nicht immer weichen Ausnahmen im strukturellen Sinne von der Regel ab, sondern exponieren lediglich an der melodischen Oberfläche Durchgänge durch die Formel, in denen sowohl einzelne Varianten von Subformeln als auch ihre Verbindungen einmalig sind. Andere Ausnahmen, die „falsch“ sein können oder auch nur etwas „unsorgfältig“, scheinen einen momentanen Konzentrationsmangel des Musikers zu widerspiegeln.

### Zusammenfassung

Zwischen den Subformeln gibt es feste und optionale Verbindungen und Nicht-Verbindungen. Generell offen sind die Verbindungen zwischen den Subformeln  $d1 - d2$ ,  $d2 - e1$ ,  $d3 - e1$ , optional ist auch das Anhängen der  $Sf e4$ ; in den Kombinationsmöglichkeiten eingeschränkter sind die Verbindungen  $d2 - d3$ ,  $d2 - e2$ ,  $e1 - e2$ ,  $e2 - e3$ .

Die Qualität der Verbindungen und Nicht-Verbindungen, die für die unterschiedlichen Durchgangsmöglichkeiten durch die Subformeln der Formel verantwortlich sind, lassen sich meist aus der individuellen melodisch-rhythmischem Struktur der Sub-subformeln erklären. Eine Ausnahme bildet die Wahl der Subformeln am Anfang und am Ende der *Formel b*, die teilweise von der Art der Verknüpfung ganzer Formeln abhängt. Für den wahlweisen Beginn der Formel mit  $d1$  oder  $d2$  finden sich zwei Kriterien. Don Pedro lässt, wenn er zwei *Formeln b* unmittelbar hintereinander spielt, die zweite immer mit  $d1$  beginnen. Weniger ausschliesslich ist das zweite Kriterium, mehrheitlich aber beginnt eine *Formel b* mit  $d2$ , wenn sie auf die Schlusswendung  $d' - g'$  einer *Formel a* oder *c* folgt, mit  $d1$ , wenn ihr ein Formelabschluss ohne diesen Quartsprung vorausgeht. Im Falle des  $d2$ -Formelbeginns scheint der Musiker die zwei aufeinanderfolgenden Formeln melodisch zu verschränken, indem er den abschliessenden Quartsprung der einen mit dem beginnenden Quartsprung der anderen gleichsetzt.

Beginnt er die *Formel b* mit  $d2$ , lässt Don Pedro ihr meistens, schliesst er sie mit  $e2$  in der Variante *Ssf 3* ab, lässt er ihr immer unmittelbar einen zweiten Formeldurchgang folgen. An den Formelschluss *Sf e3* (und allenfalls *Sf e4*) schliesst sich immer eine andere Formel an. Daraus lassen sich zwei Schlüsse bezüglich der Melodiebildung im allgemeinen und in der *Formel b* im speziellen ziehen:

Erstens, der zweite Durchgang ist nicht einfach eine variierte Wiederholung der Formel, sondern die Erweiterung des Satzprinzips auf zwei Formeldurchgänge, bei der der Vordersatz – die erste *Formel b* – mit dem „einfachen“, „schwachen“ Schluss *Ssf e2/3* endet, der Nachsatz mit dem „verdoppelnden“, „starken“ Schluss der Subformel *e3*. Auslösendes Element dieser erweiterten Satzbildung ist dabei nicht nur die Sub-subformel *e2/3*, sondern auch die Wahl des Formelanfangs.

Zweitens: während die *Sf e3* zu den standardisierten „starken“ Schlüssen gehört, mit denen Don Pedro auch die charakteristischen Formeln anderer Sones zu beenden pflegt, ist die melodische Schlusswendung *d' – g'* von *Ssf e2/3* identisch mit der vieler Varianten der *Formel a*, von der weiter oben vermutet wurde, sie habe wegen dieser Art von „einfachen“ Schlusswendungen hauptsächlich transitiven Charakter. Die Richtigkeit dieser Vermutung bestätigt sich hier.

### b) Konstanz und Varianz in den Subformeln und ihren Verbindungen

Von jeder Subformel gibt es in den insgesamt vierundsechzig Realisationen der *Formel b* Varianten, die nur einmal gespielt werden, und andere, die einen mehr oder weniger grossen Formalisierungsgrad haben, jedenfalls aber mehrmals und in verschiedenen Versionen des Son vorkommen. Das improvisatorische Element spielt in der Melodiebildung eine gewisse, aber sekundäre Rolle, da sich Don Pedro zur Realisierung der Subformeln mehrheitlich eines feststehenden Sets von melodischen Wendungen bedient und die einmaligen Versionen in der Regel aus relativ geringfügigen melodischen und rhythmischen Abweichungen gebildet werden.

Die Subformeln *d2*, *e2* und *e3* sind variantenreicher als die übrigen Subformeln. Der Grund dafür muss unter anderem in der Häufigkeit, mit der sie realisiert werden – *d2* und *e2* als obligate Melodiekerne der *Formel b*, *e3* als Formelschluss, der auch andere Formeln abschliesst – vermutet werden. Im Falle von *d2* und *e2* ist der Reichtum an Sub-subformeln zudem eine Funktion der Variationsbreite der Verbindungen zu und von diesen zwei Subformeln.

Unter den Varianten jeder Subformel gibt es jeweils eine oder zwei, die Don Pedro allen anderen vorzuziehen scheint und deutlich häufiger spielt. Man könnte annehmen, dass er diese häufigen Subformeln auch mit Vorliebe zu ganzen Formeln zusammenstellte, was jedoch nicht der Fall ist. Die Annahme, der Musiker habe eine beschränkte Anzahl ursprünglicher und dominanter Ideen der Zusammensetzung einer *Formel b* aus sechs Subformeln beruht auf falschen Voraussetzungen, weil, wie die Analyse zeigt, nur gerade eine dieser insgesamt vier theoretischen Formeldurchgänge überhaupt möglich wäre, diese einzig Mögliche nie in der Weise realisiert wird und sechsteilige Realisationen der Formel überhaupt die Minderzahl bilden. Ähnliches gilt für die drei- bis fünfteiligen Realisationen. Lediglich die zweiteilige Variante offenbart eine feste Vorstellung nicht nur davon, mit welchen Subformeln, sondern auch, mit welchen Sub-subformeln sie zu realisieren ist. Aber auch diese Variante wird unter allen Möglichkeiten, eine *Formel b* zu spielen, nicht bevorzugt.

Dass die Verbindungen dieser bevorzugten Varianten der Subformeln dennoch eine wichtige Rolle wenigstens in der Teilmelodiebildung spielen, zeigt sich daran, dass die Formeln, in denen mindestens drei dieser häufigsten Sub-subformeln in der entsprechenden Reihenfolge oder an den entsprechenden Stellen im formalen Gerüst der Formel gespielt werden, zusammen über einen Drittel aller Realisationen ausmachen. In der Bildung von Teilmelodien aus Sub-subformeln zeigt sich das Vorhandensein und die Strukturierung eines Sets von präzisen, aber partiellen Ideen der *Formel b*.

### c) Symmetrie in der Zusammenstellung der Subformeln

Die strukturelle zweiteilige Periodizität spiegelt sich nicht in jeder Realisation der *Formel b* und nicht in jedem Parameter der melodischen Gestaltung gleicherweise wider. Symmetrie ist eine der Möglichkeiten der zweiteiligen formalen Gestaltung der melodischen Oberfläche, aber offensichtlich keine, die für Don Pedro besondere Priorität geniesst. Entsprechend variabel ist das Zahlenverhältnis und die Realisierung melodischer und rhythmischer Entsprechungen zwischen den Subformeln des Vorder- und Nachsatzes der Formel.

Symmetrie scheint zwingend, wo Don Pedro die *Formel b* auf zwei Subformeln reduziert.

Bezüglich der vertikalen melodischen Eckpunkte stellt der Weg über die zwei *d''* oder, weniger häufig, über die zwei *h'* zwar den Normalfall dar; der asymmetrische Weg über *h'* und *d''* aber ist eine Möglichkeit, von der Don Pedro mehrmals Gebrauch macht.<sup>56</sup>

### d) Rhythmus

Es interessieren hier besonders die folgenden zwei rhythmischen Elemente: *d1*) Metrische Konstanz und Varianz im Vergleich der Varianten der einzelnen Subformeln.

*d2*) Metrische Konstanz und Varianz in den melodischen Varianten der *Formel b*.

Voraussetzung für die Wahrnehmung eines Metrums im engeren Sinne ist der Pulsbezug der Tondauernwerte, der in der *Formel b* in der beschriebenen, flexiblen Art gegeben ist.

56 Nie aber von der umgekehrten Möglichkeit, die Melodie in *d2* über *d''*, dann in *e2* über *h'* zu führen.

Rhythmische Periodizität wird hauptsächlich mit einer Modellfigur aus drei Pulswerten erzeugt, die in variiertener Form Bestandteil der am häufigsten gespielten Sub-subformeln ist.

#### Zu d1)<sup>57</sup>

Der Vergleich zeigt, dass die zwei Subformeln *d1* und *e1*, die den Beginn des Vorder- bzw. des Nachsatzes markieren, bezüglich der Pulsmenge relativ stabil sind, die übrigen Subformeln aber nicht nur mehrheitlich die grössere Anzahl von Sub-subformeln, die sich durch melodische und rhythmische Unterschiede auszeichnen, sondern auch eine grössere metrische Variantenbreite besitzen.

#### Zu d2)

Geht man bei der Untersuchung der Metrik der *Formel b* aus methodischen Gründen<sup>58</sup> von der auf zwei Sub-subformeln reduzierten Formelvariante aus und betrachtet sie weitgehend isoliert von ihrer melodischen Umgebung, so liegt der *Formel b* ein (virtuelles) metrisches Gerüst von zwei gleichlangen, den zwei Subformeln entsprechenden Zeiteinheiten von je sechs Pulsen zugrunde, die in sich wiederum in  $2 \times 3$  Pulse geteilt sind.<sup>59</sup> Das heisst, in der reduziertesten Formelvariante generiert die Organisation der Tondauernwerte eine Melodie von der Länge von zwei, je „auftaktigen“  $2 \times 3$ -Pulseinheiten.<sup>60</sup>

In der auf vier Subformeln erweiterten Formel gilt dasselbe für die zwei Versionen, die Don Pedro aus den Verbindungen der Sub-subformeln *d1/1* – *d2/1* – *e1/1* – *e2/3* bzw. *d1/1* – *d2/2* – *e1/1* – *e2/3* bildet.

In allen anderen Realisationen der *Formel b* wird dieses metrische Schema jedoch mindestens einmal durchbrochen. Das geschieht sowohl in den formalisierten als auch in den einmaligen melodischen Wendungen.

57 Mit „Metrik“ ist im Vergleich der Varianten der einzelnen Subformeln vorerst einmal lediglich die Gesamtzahl der Pulse, die ihren Tondauernwerten zugrunde liegen, gemeint. Sie ist ein rein quantitatives Vergleichsmoment und sagt, isoliert betrachtet, noch nichts über die rhythmisch-metrische Syntax der *Formel b* aus.

58 Die Methode besteht darin, von den einfacher zu beschreibenden metrischen Strukturen auszugehen. Es wird damit nicht gesagt, dass diese regelmässigen Strukturen Modellcharakter haben und Ausgangspunkt der Variierung seien.

59 Die metrische Grundeinheit von drei Pulsen wird durch die rhythmische Figur erzeugt, die die rhythmische Gestaltung der Melodie der *Formel b* dominiert.

60 Aus Gründen der methodischen Konsequenz wird diese etwas umständliche und dennoch nicht ganz konsequente Umschreibung dem Operieren mit dem Taktbegriff vorgezogen, auch wenn dieser an dieser Stelle zur Beschreibung genau dieses Sachverhaltes durchaus vertretbar wäre.

Die vier häufigsten Momente rhythmisch-metrischer Veränderungen sind:

1) Die Subformel *d3*, deren Sub-subformeln so konstruiert sind, dass sie in Kombination mit der vorangehenden Subformel *d2* in den möglichen Varianten *d2/1* und *d2/4* und der nachfolgenden Subformel *e1* eine Folge von unregelmässigen Pulsmengen ausbilden:

$$\begin{aligned} 6 + 5 (&= 3 + 2) + 6 \text{ Pulswerte} & (d3/1) \\ 6 + 4 (&= 2 + 2) + 6 \text{ Pulswerte} & (d3/2) \end{aligned}$$

2) Die Subformel *e2* in der häufigsten Variante *e2/1*, die in Kombination mit *e1* ebenfalls unregelmässige Pulsmengen erzeugen:

$$6 + 2 + 6 (5.5) \text{ Pulswerte}$$

Das Prinzip der metrischen Veränderung ist in beiden Fällen die unregelmässige Addition oder Subtraktion von ganzen Pulswerten.

3) Der dritte Moment im Ablauf der *Formel b*, in dem rhythmisch-metrische Veränderungen häufig sind, ist der Übergang von der Subformel *e2* zu *e3* und die Subformel *e3* selbst. Hier geschehen die Veränderungen hauptsächlich in einem kleineren Zeit- und Tempobereich als dem des Pulses und es ist oft nicht zu entscheiden, ob Tondauernwerte, die addiert oder subtrahiert werden, überhaupt auf einen Puls und damit auf ein Metrum bezogen sind.

4) Der vierte Moment schliesslich sind die Formelgrenzen, wo metrische Einheiten ebenfalls durch die Addition oder Subtraktion einzelner ganzer Pulse erweitert bzw. verkürzt sein können. Auch schliesst eine der Varianten des Formelschlusses auf dem langausgehaltenen, nicht ausgezählten Grundton.

### Zusammenfassung

Das Prinzip eines einheitlichen Metrums ist in der *Formel b* nur eine Möglichkeit der zeitlichen Organisation und keineswegs die dominierende.

Ein einheitliches metrisches Gerüst ist für die variative melodische und rhythmische Gestaltung der Formel kein fester Bezugswert.

Da die Möglichkeit zu metrischer Unregelmässigkeit schon in der Syntax der formalisierten Wendungen angelegt ist, kann sie nicht auf improvisatorisches Unvermögen zurückgeführt werden.

### 3.6.4.2. Formel c

#### Die Melodiebildung

Die folgenden Elemente der Melodiebildung in der zweiten charakteristischen Formel des *Son de Tecún* werden genauer untersucht:

- Die Sub-subformeln der *Formel c*
- Konstanz und Varianz der Melodiebildung in den Subformeln
- Die Verbindungen der Subformeln
- Periodizität in der Zusammenstellung der Subformeln
- Rhythmik

#### a) Die Sub-subformeln der *Formel c*

##### Sub-subformeln der *Formel c*

Notenbeispiel 11a: Sub-subformeln der *Formel c*<sup>61</sup>

61 Da die Sub-subformeln der *Formel c* hier etwas weniger detailliert untersucht werden, wird auch etwas weniger Wert auf die vollständige Wiedergabe aller Varianten ihrer Subformeln gelegt als in der *Formel b*. Die *Formel c* wird in den fünf Realisationen des *Son* insgesamt achtundfünfzig Mal gespielt.

## Sub-subformeln der Formel c (Fortsetzung)

Notenbeispiel 11b: Sub-subformeln der Formel c (Fortsetzung)

## b) Konstanz und Varianz der Melodiebildung in den Subformeln

In allen Subformeln der *Formel c* ist die melodische Variationsbreite im Vergleich zur *Formel b* kleiner, differenziert werden sie hauptsächlich in ihrer rhythmischen Gestalt. Bestimmte melodische Varianten sind aber dennoch von struktureller Bedeutung, d. h. sie wirken sich unterschiedlich auf ihre melodische Umgebung aus.

## c) Die Verbindungen der Subformeln

Eine Zusammenstellung realisierter und nicht-realizierter Verbindungen zwischen den Subformeln zeigt, dass den melodischen Varianten der *Formel c* nicht ein, sondern zwei Strukturmodelle zugrundeliegen, derer sich Don Pedro wahlweise bedient:

*Modell 1:* eine absteigende Sequenzfolge mit abschliessendem Formelschluss:

f1 – f2 – f3 – f4 – f5  
 c" – e"62 – h' – d" – a' – c" (g' – g')63 – h' – g' – a' – g'

62 Gespielt wird e" als e', es wird hier aber eine strukturelle Oktavidentität angenommen.

63 Die Klammern bezeichnen wiederum die Identität der beiden g' bzw. die Verschränkung der beiden Subformeln f4 und f5.

*Modell 2:* eine durchbrochene absteigende Sequenzfolge mit optionaler Fortsetzung

$f1 - f2 - f3 - f4 - (g\text{-Teil oder Formel } c)$   
 $c'' - e'' - h' - d'' - a' - d'' - (h') - g' - (\text{Fortsetzung optional})$

Den zwei Strukturmodellen gemeinsam ist der melodische Abstieg entlang der Tonachse  $c'' - g'$ . Was sie unterscheidet, ist eine melodische Wendung, die die Weiche für dieses oder jenes Modell stellt. Dies geschieht nicht erst in  $f3$ , wo die absteigende Sequenzfolge der Terzen entweder weitergeführt oder durchbrochen wird, sondern schon in  $f2$ . Das weichenstellende melodische Element ist, dass Don Pedro, will er das zweite Modell realisieren, in  $f2$  die Töne  $d''$  und  $a'$  über die Durchgangstöne  $c''$  und  $h'$  miteinander verbindet, während er zur Realisierung von *Modell 1* diese Verbindung durch den direkten Sprung von  $d''$  nach  $a'$  ersetzt.

Zur Fortführung von *Modell 2* wählt Don Pedro nach der Subformel  $f4$  entweder den *g-Teil* oder einen erneuten Durchgang durch die *Formel c*, nicht aber eine andere Formel, während er an die Subformel  $f5$ , die das *Modell 1* abschliesst, eine weitere Version der *Formel c* oder eine der anderen Formeln des Son, nicht aber einen *g-Teil* anhängt.

Wie in der *Formel b* zeigt sich in diesen Wahlmöglichkeiten das unterschiedliche Gewicht melodischer Schlüsse, etwas weniger eindeutig sind hier allerdings die Konsequenzen, die Don Pedro daraus bezüglich der Verdopplung der Formel zieht.<sup>64</sup> Dennoch lässt sich auch hier die Fortsetzung von *Modell 2* als eine melodische Erweiterung der Formel zu einem Vorder- und Nachsatz interpretieren. Im Unterschied zur *Formel b* spielt Don Pedro hier aber mit der Möglichkeit, dies entweder über die Wiederholung der Formel oder mit neuem melodischem Material, dem *g-Teil*, zu tun, das aus einer strukturellen Sequenz entlang der Tonachsen  $c'' - g'$  und  $h' - fis'$  und einem Formelschluss besteht.

#### d) Periodizität in der Zusammenstellung der Subformeln

##### *Der f-Teil*

Beide Modelle des *f-Teils* werden mittels stufenweisen Abstiegs  $c'' - g'$ , dessen Stufen den Anfangstönen jeder Subformel entspricht, und durch eine strenge oder durchbrochene Terzsequenzierung relativ kleingliedrig periodisiert. Ein weiteres Element der Periodisierung ist die Pause, durch die das

64 Direkte Anschlüsse einer zweiten *Formel c* nach *f5*- und *g3*- oder *g4*-Schlüssen sind zwar in der Minderzahl, aber doch häufig genug.

Modell 1 in  $f1 - - f2 - - f3 - f4 - f5$ , das Modell 2 in  $f1 - - f2 - f3 - - f4$  gegliedert wird.

### Der *g*-Teil

Die Subformeln des *g*-Teils bilden, berücksichtigt man die tonale Verschränkung der Subformeln  $f4$  und  $g1$ , einen Vorder- und Nachsatz. Die Mittel der Periodisierung sind das Melodiegerüst ( $g'$ ) –  $a'$  –  $g'$ , die Zweiteiligkeit der beiden Subformeln  $g1$  und  $g2$  und die melodischen und rhythmischen Entsprechungen in jeder Subformel.

Die Tonachse  $c'' - g'$  und das Melodiegerüst bleiben auch dann intakt, wenn die Subformel  $g2$  nicht gespielt und  $g1$  direkt mit dem Formelschluss  $g3$  verbunden wird.

### Der *f*- und *g*-Teil zusammen

Anders als in der Formel *b* mit ihren zahlreichen melodischen, harmonischen und rhythmischen Entsprechungen wird hier die zweiteilige Periodizität viel schwächer exponiert. Es gibt aber drei vergleichbare Momente der Periodisierung: das melodische Gerüst  $g' - a' - g'$ , das harmonische Gerüst  $T - D - T$  in den Dreiklangstönen  $d'' - h' - g'$  ( $f3 - f4$ ),  $c'' - a' - fis'$  ( $g1 - g2$ ) und  $g' - h' - g'$  ( $g3$ ) und die unterschiedlich gewichteten Schlüsse  $f4$  und  $g3$ .

### Der Anschluss der Formel *c* an die *Sff4*

Folgen zwei Formeln *c* aufeinander (Modell 2 – Modell 1), wird Periodizität durch die Identität der Melodieanfänge, die melodisch variierte, strukturell aber identische Tonachse  $c'' - g'$  und wiederum durch ein Halb- und Ganzschlussverhalten erzeugt, nicht aber, im Unterschied zur Verbindung des *f*- und *g*-Teils, durch eine Melodiebildung im melodischen Gerüst  $g' - a' - g'$ .

### e) Rhythmus

Wie in Formel *b* interessieren besonders die folgenden zwei rhythmischen Elemente:

- e1) Metrische Konstanz und Variabilität in den einzelnen Subformeln
- e2) Metrische Konstanz und Variabilität in der Zusammenstellung der Subformeln

#### Zu e1)

In ihren Varianten ist keine der Subformeln metrisch einheitlich, aber es gibt Unterschiede im Variationsgrad. Als Beispiel für eine grosse Variationsbreite mag die Subformel  $f3$  dienen, deren Realisationen sich zwischen acht Pulswerten und einem einzigen bewegen, wobei sich einzelne gleich grosse Pulsmengen noch einmal in der internen Strukturierung unterscheiden. Diese Breite rhythmisch-metrischer Möglichkeiten ist eine Funktion der beiden melodischen Modelle.

### Zu e2)

Es ist bei der Analyse der rhythmisch-metrischen Verhältnisse in der *Formel c* weniger naheliegend als in der *Formel b*, auch nur aus methodischen Gründen von einem Grundmetrum von drei Pulswerten auszugehen. Trotzdem ist die 3er-Einheit auch in dieser Formel wichtig genug. Sie erscheint mit einer gewissen Regelmässigkeit in fast allen Varianten der Subformeln – oft in der Form rhythmischer Figuren von  $3 \times 1$  oder  $1 : 2$  Pulswerten – und ist eines der Elemente der melodischen Form- und Strukturbildung. Neben diesen relativ stabilen rhythmisch-metrischen Figuren gibt es Momente im Ablauf der *Formel c*, die konstant und in gewisser Weise systematisch instabil sind. Zu ihnen gehören vor allem die Schlüsse  $f_4$ ,  $f_5$  und  $g_3$ , die Subformel  $f_3$  in *Modell 2*,  $g_1$  und  $g_2$ . Die rhythmischen Veränderungen in diesen Subformeln bestehen in der Addition und Subtraktion einzelner oder mehrerer Tondauernwerte, die die Länge einer konstanten metrischen Einheit der melodischen Umgebung haben können, aber nicht haben müssen.

Bezüglich der Analyse der der Zeitorganisation inhärenten Metrik ist das auch in der *Formel b* angewandte Verfahren des flexiblen Pulsbetrugs ein kritischer Punkt, da oft nicht genau entschieden werden kann, ob sich Tondauernwerte noch innerhalb oder schon ausserhalb dieses Bezugs bewegen.<sup>65</sup>

### 3.6.5. Zusammenfassung

Die Analyse des *Son de Tecún* zeigt, dass es auf jeder der Analyseebenen Elemente und Verbindungen zwischen Elementen gibt, die fest, und solche, die variabel sind.

#### Erste Analyseebene

Die vier Versionen des Son, die während vier Baile-Aufführungen auf teilweise unterschiedlich grossen Tanzplätzen aufgenommen wurden, weisen Differenzen in der zeitlichen Länge auf, die sich zwischen ca. 6'10" und ca. 7'40" bewegen. Genaueres zum Variationsgrad der Länge dieses Son lässt sich aufgrund des beschränkten Datenmaterials nicht sagen.

#### Zweite Analyseebene

Fest sind die Elemente:

- der Beginn und Schluss des Son mit einer Anfangs- und einer Schlussformel

<sup>65</sup> Die Transkriptionen sind deshalb in vielen Fällen als Annäherungen an tatsächliche zeitliche Verhältnisse zu lesen. Dies tut den Resultaten der Analyse keinen grundsätzlichen Abbruch.

- der Beginn jedes Binnenabschnitts mit der melodischen Verbindung *Formeln A – a*
- die mehrmalige Realisierung der beiden charakteristischen Formeln

Variabel sind:

- die Anzahl der mit *der Formel A* begonnenen Binnenabschnitte
- die Anzahl der charakteristischen *Formeln b* und *c* in einem Binnenabschnitt und ihre Reihung, bei der der Musiker keiner Permutationsregel folgt ausser der, die gleiche Formel höchstens zweimal unmittelbar hintereinander zu spielen<sup>66</sup>
- das Einfügen von melodischen Formeln aus anderen Baile-Sones
- das Einfügen der „*Schlussformel*“ in die Binnenstruktur des Son

Dritte Analyseebene

*Formel b*

Fest sind:

- die Periodisierung der Formel durch eine Vorder- und Nachsatzkonstruktion
- die minimalsten melodischen Bausteine dieser Konstruktion, die Subformeln *d2* und *e2*
- der prinzipielle Ort der Subformeln im melodischen Gerüst

Variabel ist:

- das Spielen der Subformeln *d1, d3, e1, e3, e4*

Die melodische Struktur wird aus Subformeln mit unterschiedlichen Funktionen gebildet:

- Vordersatz: *d1*: Anfang, Etablierung der Tonalität  
*d2*: Vollzug des melodischen und harmonischen Wechsels *g' – a'* bzw. *T – D*  
*d3*: strukturelle Wiederholung von *d2*, Bestätigung des tonalen Wechsels

- Nachsatz: *e1*: Anfang, Etablierung der Tonalität, Bestätigung des tonalen Wechsels  
*e2*: Vollzug des melodischen und harmonischen Wechsels *a' – g'* bzw. *D – T*  
*e3*: Bestätigung des tonalen Wechsels, Formelschluss  
*e4*: Bestätigung des Formelschlusses

Die Kernverbindung *d2 – e2* kann melodisch und harmonisch die Funktionen der anderen Subformeln weitgehend substituieren.<sup>67</sup> Dennoch ist die

66 Don Pedro beschäftigt sich in je zwei der aufgenommenen Son-Versionen signifikant stärker mit einer der beiden Formeln.

67 Das melodische Kriterium muss dabei stärker sein als das harmonische. Wenn nicht, wäre auch eine Verbindung Ssf *d2/2* (*d" – fis'*) – *e2* möglich.

Variabilität in der Anordnung von Subformeln um diesen Kern nicht eine absolute, sondern eine bedingte. Wie in der Analyse gezeigt wurde, ist jede der Subformeln eingebunden in ein unterschiedlich dichtes Netz von Verbindungen und Nicht-Verbindungen, die von der Wahl und Art der vorangehenden und nachfolgenden Sub-subformeln und Formeln abhängig sind und die eine beschränkte Anzahl von Durchgangsmöglichkeiten durch die *Formel b* generieren. Variierung auf dieser Ebene bedeutet, aus diesen Möglichkeiten eine auszuwählen.

### *Formel c*

Fest ist:

- die Folge der Subformeln  $f1 - f2 - f3 - f4$

Variabel sind:

- das Spielen der Subformel  $f5$
- die Ein- oder Zweiteiligkeit der Formel
- die Zusammenstellung der Subformeln des *g-Teils*

Auch hier haben die Subformeln teilweise unterschiedliche Funktionen:

*f-Teil*:  $f1 - f4$ : Realisierung der tonalen Achse  $c'' - g'$

$f5$ : Formelschluss

*g-Teil*:  $g1 - (g2)$ : Erneute Realisierung der tonalen Achse  $c'' - g'$

$g3$ : Formelschluss

$g4$ : Bestätigung des Formelschlusses

Was für die *Formel b* bezüglich der Bedingtheit der Variabilität in der Zusammenstellung der Subformeln gesagt wurde, gilt ohne Einschränkung auch für die *Formel c*.

Die Unterschiede und Ähnlichkeiten in den variativen Verfahren zwischen den beiden Formeln sind eine Folge der zwei unterschiedlichen melodischen Grundgerüste, ihrer Kombinierbarkeit, der Gestalt der Subformeln und der Verfahren, mittels derer sie verbunden werden.

### Vierte Analyseebene

Die melodische Oberfläche beider Formeln ist innerhalb der durch die Strukturgerüste gesetzten Grenzen variabel. Der Variationsgrad mag potentiell grösser sein als in dem für den Moment geschlossenen System der fünf aufgenommenen Son-Versionen. Die Varianten der Subformeln haben aber in jedem Fall eine starke Tendenz zur Formelbildung, was den improvisatorischen Umgang mit dem musikalischen Material nicht ganz ausschliesst. Anders gesagt: zur Realisierung der Formeln bedient sich Don Pedro primär eines Sets feststehender Sub-subformeln, gelegentlich aber auch des Mittels melodischer oder rhythmischer Neubildungen.

Eine Indifferenz gegenüber den Dreiklangstönen zeigt sich in einigen Subformeln der *Formel b* darin, dass Varianten der Subformeln *d2*, *d3* und *e2* auf verschiedenen Stufen von Tonika und Dominante anfangen und aufhören können. Die Indifferenz besteht nicht darin, dass solche Varianten nicht unterschiedliche melodische Konsequenzen hätten, sondern, dass sie als Substitute der Modellversionen der Subformeln überhaupt möglich sind. Diese Variationspraxis ist die Bestätigung dafür, dass innerhalb der als Primärstruktur erkannten melodischen Folge *g' – a' – g'* ein harmonisches Gerüst existiert.

Als „Weichensteller“ fungieren in beiden Formeln neben den melodischen Grenztönen einer Subformel auch Wechsel-, Durchgangstöne und Pausen. Die Unterschiede in der variativen Behandlung der zwei Parameter „Melodik“ und „Rhythmisik“ werden hier deutlich: es sind primär melodische Verfahren, die strukturelle Bedeutung für die Verbindungen der Subformeln haben, während rhythmische Veränderungen kaum Auswirkungen auf den formalen Verlauf einer Formel haben.

Im Fall von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden *Formeln b* oder *c* zeigt sich sowohl in der Zusammensetzung der Subformeln, als auch in der spezifischen Gestalt der Sub-subformeln, die den Abschluss der Formel bilden, dass es sich bei dieser Anordnung nicht um eine blosse variierte Wiederholung der gleichen Formel, sondern um eine zweiteilige Periodizität höheren Grades handelt.

Zwischen den vier Analyseebenen gibt es ein Netz von konstanten und variablen gegenseitigen Beziehungen. Will der Musiker zwei gleiche Formeln unmittelbar hintereinander spielen oder will er das gerade nicht, hält er sich in beiden Fällen an bestimmte Regeln in der Realisierung der Subformeln und der Sub-subformeln. Reiht er die Subformeln in einer bestimmten Weise aneinander, kann dies Auswirkungen auf der 4. und 2. Analyseebene haben. Spielt er eine der Sub-subformeln auf eine bestimmte Art, zeigt dies unter Umständen Wirkung auf der 3. und der 2. Analyseebene. Auf welcher Ebene die Entscheidungen des Musikers bei der Realisierung des Son ansetzen, lässt sich allerdings aus dem musikalischen Produkt nicht ablesen.

#### 4. Zur Melodiebildung aus emischer Sicht

##### 4.1. Vorbemerkung

Die verbalen emischen Äusserungen erfüllen in dieser Untersuchung zur Struktur und Variabilität in den Baile-Sones verschiedene Funktionen: Bezeichnung der Kategorien einer möglichen Analyse, Bestätigung der etischen Analyse<sup>68</sup> und Beantwortung der Frage nach den Gründen der Variierung des musikalischen Textes.

Eine mögliche Diskrepanz zwischen der emischen Wahrnehmung und verbalen Beschreibung der eigenen Tätigkeit und den Resultaten der Analyse kann verschiedene Ursachen haben, Probleme der empirischen Nachprüfbarkeit etwa, oder die grundsätzlichen Schwierigkeiten der interkulturellen Verständigung. Eine widerspruchsfreie Konvergenz der beiden Sichtweisen wird jedoch auch nicht um jeden Preis angestrebt.<sup>69</sup>

Ich habe Don Pedro mehrere Male über die Struktur und Melodiebildung der Sones befragt und entsprechend vielfältig fielen seine Antworten aus. Die Gespräche drehten sich hauptsächlich um die Frage nach Konstanz und Varianz auf der 2. und 3. Analyseebene, schlossen aber gelegentlich Aspekte der Melodiebildung auf der 4. Analyseebene indirekt ein.<sup>70</sup>

68 „The informants provide the categories and/or say they agree with our analysis.“ (Gerald F. Murray, zit. in: Frank Alvarez-Pereyre / Simha Arom, „Ethnomusicology and the emic / etic Issue“, in: *The Word of Music* 1 (1993), S. 25)

69 Beharrliche Widersprüche können aus einer Quelle gespeist sein, die Alvarez-Pereyre / Arom „(a) dimension which, whether we like it or not, exists independently of any research activity, i.e., the ‚cognitive universe‘ of the group under study“ nennen. (Ebd., S. 25.) Dem ist hinzuzufügen, dass dieses „kognitive Universum“ auch auf der anderen Seite, der Seite des Musikethnologen existiert.

70 Je detaillierter die formale Analyse, desto schwieriger entwickelt sich das interkulturelle Gespräch und desto schwieriger ist es, auf verbalem Wege eine emische Bestätigung der Analyse zu erhalten. Ist die Konzeptualisierung von Konstanz und Varianz in der Zusammenstellung der Formeln und Subformeln ein Thema, über das ein Stück weit genau gesprochen werden kann, weil dafür eine leicht fassliche emische Begrifflichkeit existiert, so stösst man, sobald es um die technischen, ästhetischen und psychologischen Details der Melodiebildung auf der Ebene der Sub-subformeln geht, schnell und zuerst einmal an die Grenzen der eigenen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten.

#### 4.2. Zur melodischen Variantenbildung allgemein

(28.3.1994)<sup>71</sup>

Zuerst führt Don Pedro melodische Unterschiede von einer Version eines Son zur anderen bloss auf gelegentliche Gedächtnisschwächen zurück. Auf mein Nachfragen hin erklärt er, dass er manchmal auch ein Stück Melodie („un pedazito“), das ihm während des Spielens in den Sinn komme, in einen Son einfüge, damit dieser schöner klinge („para que suene más bonito“); auf keinen Fall jedoch Musik aus einem anderen Son des Baile de la Conquista. Diese kleinen melodischen Veränderungen erfreuten die Tänzer.

Don Pedro beschreibt hier eine improvisatorische Praxis, deren Bezug nicht recht klar ist. Möglicherweise bezieht er sich auf die Realisierung einmaliger Varianten von Subformeln. Da der Unterschied zwischen einmaligen und formalisierten Varianten in der Regel recht klein ist, ist aber auch möglich, dass er etwas bezeichnet, das sich in den fünf analysierten Versionen des *Son de Tecún* nur einmal findet: eine einmalige, längere melodische Extension einer Formel, in diesem Falle der *Formel a*. Nicht ganz auszuschliessen ist auch, dass er sich, trotz seiner Beteuerung der melodischen Integrität der Baile-Sones, auf das Verfahren bezieht, charakteristische Formeln anderer Sones in den melodischen Verlauf eines Son einzufügen.

(16.3.1995)

Das Motiv für melodische Veränderungen eines Son ist nicht nur, ihn schöner zu machen, sondern auch, ihn der Situation und der herrschenden oder gewünschten Stimmung anzupassen. Don Pedros Begriff dafür ist „ambientar la alegría“.

#### 4.3. Zur Zweiten Analyseebene

Zentral für das Erfassen des melodischen Geschehens auf der 2. Analyseebene ist der Begriff des „cambio“. Dieser Begriff kann den einzelnen Tonhöhenwechsel, den durch eine Atempause markierten Übergang von einer Gruppe von Tonhöhenwechseln zur anderen und eine solche Gruppe selber bezeichnen. Laut Aussage Don Pedros setzen gute Musiker die Atempausen

71 Die Zeitangaben dienen hier und im folgenden der Kennzeichnung des chronologischen Verlaufs der Gespräche mit dem Musiker.

nicht zufällig, sondern so, dass sie sinnvolle Gruppen von Tonhöhenwechseln oder melodischen Einheiten von einander abgrenzen.

In der analytischen Anwendung des Begriffs bestätigt Don Pedro sowohl das generelle Formelkonzept als auch die Identifikation der einzelnen Formeln. Der etische Formelbegriff ist allerdings starrer als das formale und musikpraktische Konzept des Musikers, der beim Anhören eigener Aufnahmen gelegentlich keinen Wechsel zwischen zwei Formeln anzeigt, da er zwischen ihnen in einer bestimmten Realisation nicht atmet, oder aber einen Wechsel innerhalb einer Formel bezeichnet, weil er dort atmet. Die Kriterien für einen „cambio“ sind sowohl das Atemvolumen des Musikers als auch melodische Überlegungen. Letztere sind für Don Pedro vorrangig: weil er die Melodien kenne und ein erfahrener Musiker sei, teile er seine Luftreserven entsprechend ein. Die Atempause ist ein bewusst eingesetztes Mittel der melodischen Phrasierung.

Ebenfalls Bestätigung finden die Unterscheidung zwischen der Anfangsformel („Es como el inicio de un concierto, para que los bailarines y el público se dan cuenta que comienza.“) und der *Formel A*, die analytische Gliederung des Son in grossformale Einheiten, deren Beginn durch die *Formel A* markiert wird („Viene otra vez el inicio del orden“), die Beobachtung der formalen Bindung der *Formel a* an die *Formel A* zu Beginn jedes Abschnitts, die von Don Pedro funktional gedeutet wird („Es el mismo inicio, pero ya le dieron otra vuelta“), und die für einen bestimmten Son charakteristischen Formeln.

#### 4.3.1. Zur Variabilität in der Zusammenstellung der Formeln

(11.3.1996)

Don Pedros beantwortet die Frage, was es mit den Unterschieden in der Zusammenstellung der Formeln zu grossformalen Abschnitten auf sich habe, zuerst damit, dass die melodischen Einheiten in seinen Realisationen keine feste Ordnung hätten („no tienen un orden“), weil sie nicht aufgeschrieben seien und er beim Spielen manchmal die richtige Reihenfolge vergesse.

Ich wiederhole die Frage und wähle dieses Mal zur Illustration das Beispiel eines gewobenen Tuches, in dem sich Farbstreifen in einer bestimmten festen Ordnung abwechseln. Don Pedro, selber Weber, nimmt das Beispiel zur Kenntnis, beharrt aber darauf, dass ihm manchmal die richtige Reihenfolge entfalle. Das störe oder verwirre aber die Tänzer kaum.

Also keine absichtlichen Veränderungen in der Zusammenstellung der Formeln? – Nein, er versuche, die Formeln in der richtigen Ordnung zu spielen.

Beide Antworten exponieren die Idee einer normierten formalen Reihung der Formeln, die sich jedoch in der Praxis vor allem aus mnemotechnischen

Gründen regelmässig aufzulösen pflegt. Diese Abweichungen von einer festen Ordnung taxiert der Musiker in diesem Moment als Fehler und bewertet damit Variabilität auf der 2. Analyseebene negativ.

Was die zwei Antworten nicht zeigen, ist, was die Idee einer festen formalen Ordnung genau beinhaltet. Es gibt hier zwei Interpretationsansätze: wie aus der Analyse des *Son de Tecún* hervorgeht, gibt es in er Zusammenstellung der Formeln zwar feste Strukturen, daneben aber in allen Realisationen des Son so viele Variablen in der Anzahl und der Reihung der charakteristischen Formeln, dass der Schluss nahe liegt, es handle sich bei dieser Ordnung, wenigstens bezüglich der charakteristischen Formeln, eher um ein theoretisches Postulat als um eine präexistente feste Idee. Oder, die Idee einer festen Ordnung bezieht sich auf die Binnenstrukturierung eines Son durch den Wechsel zwischen melodischem A- und B-Teil, ist aber indifferent gegenüber der genauen Reihung der charakteristischen Formeln. Tatsache ist allerdings, dass sich Don Pedro, wenigstens in meinen Aufnahmen, in dieser Art der Binnenstrukturierung nie irrt.

(28.3.1996)

Dieses Mal fallen die Antworten des Musikers differenzierter aus:

In einer ersten Antwort definiert Don Pedro den Son wiederum durch seine Ordnung: es sei wichtig, dass die Musiker sich an die Ordnung hielten. Sie würden diese allenfalls etwas modifizieren. Aber der Son bliebe derselbe („Es el mismo son“).

Dann: Sie modifizierten die Reihenfolge der Formeln etwas, um den Son in den Ohren der Zuhörer angenehmer klingen zu lassen („para hacerlo más agradable para el oido de las personas.“).

Zuletzt: Auch wenn sie sich nicht an eine feste Ordnung hielten, töne der Son schön („Aún si no lleva el orden, se oye bien bonito.“).

Don Pedro scheint in dieser Gesprächssequenz das Konzept der formalen Ordnung der Praxis dauernder Variierung anzunähern, die er von zwei Standpunkten aus – dem des Musikers, der die Ordnung mit Absicht modifiziert, und dem des Hörers – immer positiver wertet.<sup>72</sup>

72 Man kann allerdings auch nicht ganz ausschliessen, dass er seine Antworten modifiziert, „damit sie dem Ohr des Musikethnologen angenehmer tönen“, dem Musikethnologen, der nicht glauben will, dass Don Pedro ständig von Gedächtnislücken heimgesucht wird.

#### 4.4. Zur Dritten Analyseebene (28.3.1996)

Don Pedros Antworten auf die Frage, warum er die interne Struktur einer Formel von einer Realisierung zur anderen verändere, sind wiederum differenziert und umfassend:

Schnelle Wechsel („cambios rápidos“) bedeuteten mehr Freude und Bewegung („más alegría, más movimiento“). Wenn sie aber keine Lust zum Spielen hätten oder es ihnen langweilig sei, spielten sie langsam („cambios lentos“) und immer gleich.<sup>73</sup>

Gelegentlich verlängere er eine Formel, um die Zeit zu füllen.

Er verkürze eine Formel, weil ihm die Luft ausgehe.

Spiele er den Baile mehrere Tage hintereinander, verkürze er eine Formel, um Kraft zu sparen.<sup>74</sup>

Er verlängere oder verkürze eine Formel „para dar un poco más gusto, alegría, sentimiento al compás. Darle tiempo al son. Se lo hace para complacer a sí mismo y también complacer a los bailadores y también a la gente, que piensan que está bien así.“

Anders als in der Reihung ganzer Formeln ist Variabilität in ihrer Binnenstruktur ein eindeutig positiver Wert und wird von Don Pedro als ein ästhetisches Angebot an die Tänzer, die übrigen Zuhörer und nicht zuletzt an sich selbst („para complacer a sí mismo“) verstanden. Sie ist Spiegel der eigenen Verfassung und damit eine Funktion des „tocar con devoción“, ein im Zusammenhang der Tätigkeit des Musikmachens zentraler Begriff, der primär die Fähigkeit zur Hingabe an die Tätigkeit selbst bezeichnet, daneben aber auch, je nach Spielkontext und der religiösen Orientierung eines Musikers, die Bedeutung der religiösen Hingabe bekommen kann.<sup>75</sup> Die positive Einstellung gegenüber seiner Tätigkeit ist die Voraussetzung für ein fehlerfreies und

73 Die Bedeutung des Begriffs „cambio“ ist hier nicht ganz eindeutig. Man würde ihn in diesem Moment aber eher auf den Tonhöhenwechsel, d. h. auf das Tempo beziehen und nicht auf die zeitliche Ausdehnung ganzer melodischer Einheiten, die natürlich ein Stück weit vom Tempo abhängt.

74 Eine Aufführung des Baile de la Conquista in den Traditionen, die Don Pedro begleitet, dauert durchschnittlich zwischen fünf und sechs Stunden.

75 Synonymer Begriff des „tocar con devoción“ ist „tocar con un corazón“, der Gegenbegriff „tocar con dos corazones“. Das Konzept ist im übrigen nicht nur für die Musiker zentral, sondern auch für die Tänzer des Baile de la Conquista und überhaupt für die aktiven Teilnehmer von aufführungsartigen Ereignissen, einschliesslich der Durchführung von Ritualen. (Siehe dazu u. a. Ruben E. Reina, *The Law of the Saints, a Pokomam Pueblo and its Community Culture*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York, 1966, S. 164)

ästhetisches Spiel, versetzt den Musiker in die Lage, mehrere Stunden hintereinander zu spielen und hilft ihm, sich in der dichten klanglichen Atmosphäre, in der musikalische Ereignisse üblicherweise stattfinden, an seinen eigenen musikalischen „Text“ zu halten.

Don Pedro spricht von zwei grundlegenden Verfahren der Variierung, der melodischen Extension und Reduktion und begründet sie sowohl ästhetisch als auch spielpraktisch.

„Un poco lentos los cambios“<sup>76</sup> ist die positive Qualifizierung einigermaßen langer melodischer Abschnitte zwischen zwei Atempausen. Das Verfahren der Reduktion, dem er im *Son de Tecún* vor allem die *Formel b* immer wieder unterwirft, erfüllt deshalb, für sich genommen, kein ästhetisches Ziel, dient aber, über alle Realisationen der Formel gesehen, der positiv beurteilten Variantenbildung. Daneben bietet das Verfahren eine spielpraktische Möglichkeit, auf mangelnde Luftreserven und Müdigkeit zu reagieren.

Eine Verbindung zwischen dem Tempo („cambios rápidos“, „cambios lentos“) und der inneren Gestimmtheit des Musikers ist im musikalischen Text grundsätzlich nicht nachweisbar. Die Assoziation von Tempo und Emotion hat jedoch noch einen anderen Platz. Unter den Sones des Baile-Repertoires sind drei von deutlich langsamerem Grundtempo, die alle einen Bezug zu einem „traurigen“ dramatischen Geschehen haben.

78 Dies ist eine Möglichkeit der sozialen Koordination, die der Chirimía-Spieler sonst nicht einsetzt, auch wenn er die praktisch gleichen musikalischen Stilelemente durchsetzt, die mit dem Chirimía-Spiel eigentlich nichts zu tun haben.

76 Auf diese Weise kommentiert Don Pedro beim Anhören eigener Sones seine Phrasenbildung, nachdem er vorher die Melodik eines anderen Chirimía-Spielers als etwas kurzatmig („un poco corto, un poco rápido“) bemängelt hat.

## 5. Das Zusammenspiel

Sind bisher die Melodik und Trommelrhythmik der Sones des Baile de la Conquista separat analysiert worden, so werden im folgenden Kapitel die Verhaltensweisen dieser beiden Elemente im musikalischen Zusammenspiel und in der Koordination mit einem weiteren Zeitelement des Baile, der Choreographie, betrachtet.

### 5.1. Globale zeitliche Koordination

Global koordiniert werden Melodik und Trommelrhythmik:

- am Anfang und am Schluss des Son
- beim Wechsel zwischen dem melodischen *A*- und *B*-Teil
- an den Phrasenanfängen und -enden der marsch- und signalähnlichen Stücke

Grundsätzlich ist es der Chirimía-Spieler, der den Moment und die Länge der *Anfangs-* und *Schlussformel*, der *A*- und *B*-Teile und der Phrasen bestimmt und der Trommler, der sich an diesen zeitlichen Vorgaben orientiert. Bei keinem der drei beim Zusammenspiel aufgenommenen Trommler ist die Koordination der Trommelrhythmen mit der Melodie systematisch schlag- oder metrumorientiert. Die Trommler reagieren auf die erwähnten melodischen Übergänge mit den eigenen Rhythmuswechseln innerhalb flexibler zeitlicher Grenzen.<sup>77</sup>

Das Resultat dieser Art des Zusammenspiels ist bedingt systematisierbar:

Auf die melodische *Formel A* und die *Schlussformel*, deren genauen Moment sie nicht voraussehen können, reagieren die Trommler in der Regel mit einer zeitlichen Verzögerung. Sie spielen die angefangene Rhythmusformel *Rhythmus rB* mindestens zu Ende, wenn sie sie nicht überhaupt noch mehrere Male wiederholen, bevor sie zur Rhythmusformel *Rhythmus rA* wechseln. Der erneute Übergang in den *Rhythmus rB* wird während der *Formel a*, auf jeden Fall aber nach dem langausgehaltenen Quintton der *Formel A* vollzogen. Den Schlusston eines Son setzt mit wenigen, unsystematischen Ausnahmen die Chirimía, aber an diesem Punkt scheint es eine tendenziell

74 Eine kurze Beschreibung der in Comayagua in den Traditionen, die Don Pedro beginnen, findet die Unterschrift zwischen fünf und sechs Stunden.

75 Synonyme für *Formel* „*Forma con devoción*“ ist „*marcar con un corazón*“, der Gegenbegriff „*formar con un corazón*“. Das Konzept ist im Schreiben nicht nur für die Musiken bestimmt.

77 In der mehr oder minder grossen Flexibilität dieser Grenzen liegen die Unterschiede im koordinativen Verhalten der drei Trommler: während Cirilio Ajitatas relativ prompt auf jeden melodischen Wechsel mit der entsprechenden rhythmischen Formel reagiert, lassen sich sowohl Leonso Ajin Tecún als auch Santos Mejía dazu meist mehr Zeit.

schlag- und metrumorientierte Koordination zu geben, die für einmal umgekehrt verläuft: der Chirimía-Spieler setzt einen der drei oder vier kurzen Abschlusstöne nach dem langausgehaltenen Grundton oft auf den akzentuierten letzten Schlag des Trommelrhythmus.<sup>78</sup> Umgekehrt bemüht sich auch Don Cirilo gelegentlich, seinen letzten Schlag auf einen dieser kurzen melodischen Abschlusstöne zu setzen und nimmt dafür auch eine Korrumpierung der Rhythmusformel in Kauf.

Mit den ihrer rhythmischen Struktur entsprechenden Unterschieden, jedoch in ähnlich globaler und flexibler Weise werden auch die anderen Rhythmustypen mit den formalen Abschnitten der ihnen zugeordneten Sones und Stücke koordiniert.

Bleibt der Anfang eines Son oder Stückes, der nicht nur bezüglich des koordinierten Einsatzes der beiden Instrumente, sondern auch bezüglich der Tempowahl von Bedeutung ist.

Don Pedro sagt, es sei am besten und normalsten, Chirimía und Trommel fingen gleichzeitig zu spielen an, ohne dass vorher angezählt würde; gut und normal sei auch, wenn die Chirimía begänne und die Trommel etwas später einsetze; ein Fehler oder Versehen aber sei, wenn die Trommel vor der Chirimía zu spielen anfange.

Diese Aussage wird von den Aufnahmen bestätigt. Es finden sich unter ihnen auch Beispiele „fehlerhafter“ Anfänge aller drei Partner Don Pedros, „normale“ und „normalste“ Einsätze aber bilden die Mehrheit.<sup>79</sup> Mit dem gleichzeitigen Beginn der zwei Instrumente ist allerdings wiederum nicht eine schlagorientierte Koordination beider Einsätze, sondern viel eher und häufiger der um einen oder zwei Töne frühere Einsatz der Melodie gemeint.

## 5.2. Koordination des Tempos

Don Pedro:

- Die Trommel müsse sich dem Tempo und Rhythmus der Chirimía anpassen: „El tambor tiene que seguir al paso de la chirimía.“
- Der Trommler solle der Chirimía folgen, indem er auf ihre „cambios“ höre und die Finger des Bläsers beobachte.

78 Dies ist eine Möglichkeit der zeitlichen Koordination, die der Chirimía-Spieler sonst nicht wahrnimmt, auch nicht an der strukturell ganz ähnlichen Stelle beim Abschluss der *Formel A*.

79 Das koordinative Verhalten im Conjunto von Don Pedro unterscheidet sich in diesem Punkt von dem mehrerer anderer Conjuntos, in denen in der Regel der Trommler mit seinen Schlagfiguren den Beginn eines Son markiert.

- Das Tempo, das der Chirimía-Spieler anschlage, solle weder zu schnell noch zu langsam sein.
- Auf die gelegentlichen starken Temposchwankungen in seinem Spiel angesprochen, meint der Musiker, solche entsprägen nicht einer bestimmten Absicht, sondern seien die Folge einer temporären Unkonzentriertheit oder Atemnot.
- „Cuando los dos músicos van bien juntos, se dice: ‚Estos sí, parten bien.‘“

Das Tempo wird in der Praxis global und innerhalb weiter Toleranzgrenzen koordiniert. Extreme Tempoveränderungen in der Melodik sind tatsächlich die Ausnahme, kleinere und weniger abrupte Temposchwankungen aber die Regel. Dies gilt im Prinzip auch für die Trommelrhythmik, jedoch halten sich die Trommler stärker an ein konstantes Tempo. Es ist folglich der Chirimía-Spieler, der, anders, als es Don Pedros Konzept des Zusammenspiels haben will („El tambor tiene que seguir al paso de la chirimía.“), primär über die Art der Temporelation zwischen Melodik und Trommelrhythmik entscheidet. Eine denkbare Erklärung für diese Diskrepanz zwischen Konzept und Praxis ist, dass der Musiker weder die „kleineren“ Temposchwankungen noch die Tatsache, dass der Trommler kaum auf sie reagiert, als solche wahrnimmt.<sup>80</sup>

Temposchwankungen werden nicht oder jedenfalls nicht systematisch aufeinander abgestimmt. In der Organisation des Zusammenspiels bildet die Tempokoordination mittels eines gemeinsamen Pulses eine Möglichkeit, ist aber sekundär. In dieser Hinsicht unterscheiden sich wiederum *Marcha*, *Temblor* und *Son de la batalla* von den übrigen Sones, weil hier die Bereitschaft, dem Zusammenspiel einen gemeinsamen Puls zugrundezulegen, grösser zu sein scheint. Was sonst eine sekundäre Möglichkeit des Zusammenspiels ist, wird hier zumindest gleichwertig.

### 5.3. Metrische Koordination

Unter den separat beschriebenen Voraussetzungen der metrischen Gestaltung der Melodik und Trommelrhythmik und der Tempowahl bildet auch die metrische Koordination eine zwar gelegentlich praktizierte, aber sekundäre, nur in den Stücken *Marcha*, *Temblor* und *Son de la batalla* tendenziell gleichwertige Form des Zusammenspiels.

80 Ist es so, kann auch nicht von einer eigentlichen Entscheidung die Rede sein.

## 5.4. Koordination von Musik und Choreographie<sup>81</sup>

### 5.4.1. Grossformale Koordination

Die folgenden Zeitpunkte sind für die grossformale Koordination von Musik und Choreographie von Bedeutung:

#### 1) Anfang und Ende des Son bzw. des choreographischen Weges

Don Pedro: Den Tänzern werde mit der melodischen Anfangsformel das Zeichen gegeben, sich bereit zu machen. Habe der Tanz einmal begonnen, spielten die Musiker, bis der oder die Tänzer ihren choreographischen Weg zurückgelegt hätten.<sup>82</sup>

#### 2) Die *Formel A* und die choreographischen Volten in den Platzecken

Don Pedro: Die *Formel A* werde dann gespielt, wenn die Tänzer eine der Platzecken erreicht hätten und dort eine kleine Volte tanzten,<sup>83</sup> und daure solange, als die Tänzer ihre kleinen Volten drehten. Vier *Formeln A* bzw. vier solcher kleiner Drehungen pro Son und Auftritt der Tänzer seien die Regel, möglich seien aber auch mehr Volten und in ungerader Zahl.<sup>84</sup> Je kleiner der Tanzplatz sei, desto grösser ihre Anzahl.

Don Pedro zufolge sind es die Tänzer und die Grösse des Tanzplatzes, die über die Länge eines Son und seiner formalen Binnenabschnitte entscheiden. Die Art und Weise, in der hier die Masse des Tanzplatzes eine Rolle spielen, ist möglicherweise ein Hinweis darauf, dass eine bestimmte Vorstellung über die adäquate Zeit, in der ein choreographischer Weg und ein Son realisiert werden sollten, existiert.

Die Koordination des Anfangs und Endes von Son und Choreographie bietet kein Problem, bei der Frage der Koordination der *Formel A* mit den

81 Die Voraussetzungen für eine ausführliche strukturelle vergleichende Analyse zwischen Musik und Choreographie sind nicht gegeben. Es liegen mir an visuellem Vergleichsmaterial nur zwei Videoaufnahmen vor: eine von einer Baile-Aufführung (Patachaj, 25.3.1995), auf der wegen des auf dem Dorfplatz herrschenden „akustischen Gedränges“ kaum etwas von Chirimía und Trommel zu hören ist – was andererseits wichtiges über die akustischen Bedingungen, unter denen die Tänzer tanzten, aussagt –; eine zweite, die 1996 im Haus von „maestro“ Cirilo Ajiatas gemacht wurde, der er mir auf engstem Raum und ohne Musik die choreographischen Wege und Schritte des Baile demonstrierte. Trotz ihrer Mängel erlauben beide Aufnahmen gewisse vorläufige Rückschlüsse auf die Koordination von Musik und Choreographie.

82 „Mientras que los bailadores no dan el pitazo o el orden de que aquí terminen o esperen un rato, no dejamos de tocar.“

83 „Los músicos tienen que ver el paso de los bailadores y ver cuando llegan a una esquina.“

84 In den aufgenommenen Realisationen des *Son de Tecún* zum Beispiel spielt Don Pedro die *Formel A* neun-, acht- oder siebenmal.

Eckvolten der Tänzer aber scheint eine jener Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis auf, die nicht so selten die Aussagen Don Pedros auszeichnen. Nur, dass sich im Falle der koordinierten Binnengliederung von Son und Tanz und der regelkonformen Anzahl von vier (oder acht) musikalischen und choreographischen „vueltas“ die Meinung des Musikers mit der mehrerer anderer Musiker der Region deckt.

Auf der anderen Seite verneint Cirilo Ajiatas, der als „maestro“ verantwortlich für die Einstudierung von Choreographie und Text mehrerer der von Don Pedro begleiteten Baile de la Conquista-Traditionen ist, jeden zeitlichen Zusammenhang zwischen der *Formel A* und der Choreographie. Die Formel sei ausschliesslich musikalisch determiniert und markiere den Beginn jeder Wiederholung eines Formabschnitts. Die einzigen Koordinationspunkte seien Anfang und Ende von Son und Tanz. Für diese Deutung sprechen drei Beobachtungen:

Erstens bestehen die Choreographien Don Cirilos aus einer Vielfalt von räumlichen Formen, die über das einfache Quadrat weit hinausgehen und nicht auf jedem choreographischen Wege werden auch Eckvolten getanzt. Zweitens gibt es in den vier während einer Baile-Aufführung aufgenommenen Versionen des *Son de Tecún* nicht einen einzigen hastig abgebrochenen *B-Teil* vor einer Wiederholung der *Formel A*, aber gleich zwei extrem verkürzte charakteristische Formeln vor einer *Schlussformel*. Es ist nicht einzusehen, warum die sehr viel häufiger notwendige zeitliche Binnenkoordination von Musik und Tanz leichter zu bewerkstelligen sein sollte als ihre Koordination am Schluss des Son und choreographischen Weges. Drittens zeigen die wenigen für eine musikalisch-choreographische Analyse brauchbaren Videosequenzen, dass die *Formel A* zwar tatsächlich gelegentlich die kleinen Eckvolten der Tänzer begleitet, aber weder immer noch mehrheitlich.

Das heisst, über die Länge der melodischen *A*- und *B-Teile* entscheidet primär der Chirimía-Spieler.<sup>85</sup>

85 Es liegt mir im Moment nicht genügend Grundlagenmaterial vor, um viel mehr zu einer Baile-Tradition, in der auch die formale Binnengliederung von Musik und Tanz koordiniert wird, zur Bedeutung der Vierzahl in der Choreographie und zu der Art und Weise, die eigene Praxis wahrzunehmen und zu reflektieren, zu sagen. Das „seltsame“ an der Aussage Don Pedros ist, dass er, ein Mann der Baile-Praxis und, in Abwesenheit des eigentlichen *maestro*, auf dem Tanzplatz sehr häufig in der Rolle des Musikers und Tanzmeisters, ein formales Konzept anhand einer praktischen Handlung zu beschreiben scheint („Los músicos tienen que ver el paso de los bailadores y ver cuando llegan en una esquina.“), die er bei jeder Aufführung unzählige Male wiederholen müsste, die er aber offensichtlich nicht oder nur gelegentlich ausführt.

#### 5.4.2. Koordination von Trommel- und Schrittrhythmen<sup>86</sup>

Der Vergleich der Schrittfiguren mit den Trommelrhythmen und deren Zuordnung zu den Sones zeigt, dass erstens hinsichtlich der metrischen und rhythmischen Struktur kaum ein Schritt- mit einem Trommelrhythmus identisch ist, dass zweitens Schritt- und Trommelrhythmen zwei Son-Ordnungen kreieren, die sich nur in einigen Stücken überschneiden und dass drittens nur in einem Fall ein metrisch identischer Schritt- und Trommelrhythmus dem gleichen Son zugeordnet sind.<sup>87</sup>

Gemeinsam ist den beiden Zeitebenen die flexible Behandlung metrisch-rhythmischer Größen.

Weniger klar geht aus dem vorliegenden Quellenmaterial, in dem Musik und Choreographie weitgehend separat dokumentiert sind, die Art der Tempokorrelation zwischen Musik und Tanz hervor. Der Annahme, die Tänzer folgten dem von der Trommel vorgegebenen Tempo, steht die Tatsache gegenüber, dass ein Baile auch dann getanzt wird, wenn die Tänzer nicht mehr imstande sind, die Tempovorgaben der Trommel aus der dichten akustisch-musikalischen Textur des Aufführungskontextes herauszuhören. Daraus lässt sich zumindest schliessen, dass eine mögliche ästhetische Forderung nach der puls- und tempo-orientierten Koordination von Trommel- und Schrittrhythmis nicht der entscheidende Faktor einer Baile-Aufführung sein kann.

#### 5.5. Die Zeitorganisation in den Sones des Baile de la Conquista

Wie gezeigt wurde, sind die zwei Ordnungsfaktoren „Puls“ und „Metrum“ in der musikalischen und choreographischen Zeitorganisation des Baile de la Conquista keine absoluten, sondern relative Bezugsgrößen und die Unterschiede der rhythmischen Verfahren zwischen den drei Zeitparametern „Melodik“, „Trommelrhythmis“ und „Choreographie“ nicht prinzipieller, sondern gradueller Natur.

86 Wie die Trommelrhythmen lassen sich auch die Schrittfiguren des Baile de la Conquista nach Typen unterscheiden. Als choreographische Vergleichsmomente von Puls, Metrum und rhythmischer Figur werden dabei Grundschritt, Länge und Zeitstruktur einer Schrittfolge verstanden. Nicht in diesen Vergleich einbezogen sind die Stücke, zu denen die Tänzer nach emischer Definition nicht tanzen, sondern gehen oder marschieren.

87 Im Falle des *Son de Tecún* beginnt Cirilo Ajiatas in seiner Demonstration der choreographischen Figuren des Baile de la Conquista zuerst mit einer Schrittfolge, die  $2 \times 3$  Puls-werte umfasst und genau seiner Version der Trommelfigur *rB* entspricht, wechselt jedoch nach kurzer Zeit zu einer Figur, die er „tres pasos“ nennt, die aber im ganzen fünf Schritte bzw. Puls-werte beinhaltet (R-L-R-L-R – L-R-L-R-L usw.).

- Die Choreographie schreibt den Tänzern einen Weg von einem Punkt im Raum zu einem anderen vor. Die zeitliche Länge des Weges und der Wegabschnitte ist offen und misst sich nicht an einer bestimmten Anzahl von Schrittmustern. Länge und Struktur dieser Schrittmuster sind vorgegeben und prinzipiell auf eine konstante metrisch-rhythmische Zeit-einheit bezogen. Dieses Prinzip der einheitlichen Metrik kann in der Praxis aber jederzeit, besonders aber in den kleinen Eckvolten und an den Übergängen von einer Schrittfigur zum nächsten, durchbrochen werden.
- Die Trommelrhythmik eines Son besteht ebenfalls aus einer ungezählten Abfolge von einem oder zwei Rhythmusmustern, deren metrische Länge und rhythmische Struktur im Prinzip feststehen, die aber in der Praxis jederzeit alteriert werden können. Auch hier sind es die Übergänge zwischen den Rhythmusfiguren, die für Alterationen besonders anfällig sind.<sup>88</sup>
- In der Melodik eines Son ist ein Tonhöhenverlauf vorgegeben, der sich aus der Kombination charakteristischer und unspezifischer Formeln zusammensetzt und der innerhalb bestimmter struktureller Grenzen variiert wird. Die drei Zeitordnungsfaktoren „konstanter Puls“, „einheitliches Metrum“ und „regelmässige grossformale Abschnitte“ spielen dabei keine oder eine untergeordnete Rolle. Sie verhalten sich gegenüber der Realisation des melodischen Strukturgerüstes und der Gestaltung variativer Tonhöhenverläufe flexibel und setzen ihr kaum strukturellen Widerstand entgegen. Das Spannungsverhältnis zwischen Konstanz und Varianz in den Tonhöhenverläufen spiegelt sich in der Zeitdimension der Melodik nicht in der gleichen Form wider, da die drei Ordnungsfaktoren nicht oder nur über verhältnismässig kurze Zeitspannen die Funktion von festen strukturellen Bezugsgrössen ausüben.

Die primären Verfahren der Alteration des Puls- und Metrumbezugs in der Melodik, der Trommelrhythmik und der Choreographie sind die unsystematische Addition und Subtraktion von Pulswerten, die Aufgabe des Pulsbezugs und der Tempowechsel. Unterschiede der Zeitgestaltung zwischen den drei Zeitebenen bestehen in der Häufigkeit, in der die Verfahren zur Anwendung kommen, und im Alterationsgrad.

88 Eine von vornherein nicht an einer pulsbezogenen und einheitlichen divisiven, sondern an der unregelmässigen Abfolge von kurzen und langen Tondauernwerten orientierte Rhythmik zeigt sich in den Realisationen eines der Trommelrhythmustypen. Eine ähnliche, additive Rhythmik scheint auch einer der Schrittfolge zugrunde zu liegen. Diese zwei Typen eines 'Trommelrhythmus' bzw. einer Schrittfolge sind nicht dem gleichen Son zugeordnet.

Was für die isoliert betrachtete Zeitorganisation auf den drei Ebenen gilt, gilt in potenzierte Form auch für ihre zeitliche Koordination, in der der gemeinsame und gleichzeitige Tempo- und Metrumsbezug zwar mögliche, aber ebenfalls nur untergeordnete Funktionen sind. Auch hier gibt es graduelle Unterschiede in der Verknüpfung der verschiedenen Zeitebenen, zwischen einzelnen Sones und zwischen bestimmten formalen Abschnitten.

Die musikalische und choreographische Zeit des Baile de la Conquista wird in einem Kontinuum zwischen festen, flexiblen und gar keinen Puls- und Metrumbezügen erzeugt, auf dem sich die Melodik, die Trommelrhythmik und die Choreographie in spezifischer, teils unabhängiger, teils aufeinander bezogener Weise bewegen.<sup>89</sup>

Dieser Wahrnehmung der Zeitorganisation in den Sones steht ein von mehreren Musikern geteiltes Konzept entgegen, das mit dem Begriff „*ir compás*“ („im Gleichschritt gehen“) operiert. Der Widerspruch lässt sich auf verschiedene Arten hypothetisch lösen, etwa mit der Annahme, dass die Musiker mit dem Begriff selektiv nur eine der Möglichkeiten des Zusammenspiels wiedergeben,<sup>90</sup> oder, dass sie mit dem Begriff nicht einen strikten gemeinsamen Puls- und Metrumsbezug, sondern die globale Koordination und flexible Interaktion zwischen den beiden Musikern, ihr gleichzeitiges „Nebeneinanderhergehen“, das ganz unterschiedliche Formen annehmen kann, bezeichnen. Für die erste Interpretation des Begriffs „*ir compás*“ spricht Don Pedros Forderung an den Trommler, er solle auf die melodischen „*cambios*“ hören und die Fingerbewegungen des Chirimía-Spielers beobachten, für die zweite eine Erläuterung des Begriffs durch einen anderen Musiker, in der der soziale Rahmen der Interaktion bezeichnet, die Arten ihrer zeitlichen Ausgestaltung aber, indem sie gar nicht erwähnt werden, völlig offengelassen werden: „*Tun y chirimía van compás, porque es un conjunto y porque los músicos son compañeros.*“

Im folgenden werden exkursartig fünf Konzepte aus der musikethnologischen Literatur, die sich zum Teil auf guatamaltekische und mittelamerikanische Musiktraditionen und -praktiken beziehen, zum Teil als universell

89 Diese Praxis der Zeitorganisation zwischen Chirimía und Trommel beschränkt sich nicht auf den Conjunto von Don Pedro, sondern ist in der beschriebenen Weise und wiederum mit graduellen Unterschieden charakteristisch für die Zeitgestaltung aller Sones von Chirimía und Trommel, die ich in Totonicapán und überhaupt im Hochland von Guatemala gehört habe.

90 Ob ein ästhetisches Ideal den Hintergrund für diese mögliche selektive Theorie der Musikpraxis bildet oder ob sie andere Ursachen hat, muss für den Moment offenbleiben.

gültige Erklärungsmodelle rhythmischer Phänomene verstehen, daraufhin untersucht, ob sie sich allenfalls zur Beschreibung der Zeitorganisation im Conjunto von Chirimía und Trommel beziehen liessen und erlaubten, diese in einem weiteren kulturellen und konzeptuellen Rahmen zu sehen.

### 5.5.1. Das Konzept des „ungenauen Spiels“

- Alfonso Arrivillaga: „Musicalmente podemos hablar de unos músicos mejores que los otros. Estas diferencias casi siempre se manifestaban en la nitidez y en la métrica de la ejecución. Los menos profesionales – a mi juicio – son los que no cuentan con mayor exactitud métrica en su interpretación (...).“<sup>91</sup>

Zwar bezieht sich Arrivillaga sich in dieser Aussage auf das Zusammenspiel eines „pito“ genannten Flötentyps und Trommel, die Problemstellung aber, graduelle Unterschiede im puls- und metrumbezogenen Spiel interpretieren zu müssen, weist auf die gleiche Art der zeitlichen Koordination wie in den Conjuntos von Chirimía und Trommel hin. Nach meinen Erfahrungen mit einer Untersuchung, bei der ich verschiedenen Musikern die Sones anderer Conjuntos vorspielte und sie um eine Beurteilung bat, sind die Musiker selber ausserordentlich zurückhaltend in der Kritik ihrer Kollegen. Musikalische Differenzen werden kaum anhand einer Qualitätsskala beurteilt, sondern viel eher unterschiedlichen Traditionen zugeschrieben. In keinem Kommentar aber wurde das Kriterium des Puls- und Metrumbezugs ins Spiel gebracht.

Aber auch aus etischer Sicht sprechen im Zusammenhang von Chirimía und Trommel die objektiven Daten – die Musik, die jahrzehntelange Spielpraxis der Musiker, die Häufigkeit ihrer Engagements – gegen das Konzept einer „exakten Metrik“ und seiner Verknüpfung mit einem Qualitätsurteil.

### 5.5.2. Das metrisch reguläre Son-Modell

- Linda O'Brien: „Although characteristically in rapid to moderate 6/8 metre, some village *sones* are in 3/4, 2/4 or complex irregular metres.“<sup>92</sup>

Man kann die Frage stellen, ob es zwischen den Sones von Chirimía und Trommel und den Sones mit einer regulären Metrik Verbindungen historischer Art

91 Alfonso Arrivillaga Cortés, „Pito, tambor y caja en el área central cakchiquel“, in: *Tradiciones de Guatemala* 27 (1987), S. 87.

92 Linda O'Brien, „Son Guatemalteco“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

gibt. Tatsächlich finden sich in den metrisch irregulären Baile-Sones leicht Hinweise auf eine rhythmische Verwandtschaft mit den metrisch regulären Sones, insbesondere mit dem „Sesquialtera“-Typ, über die historischen Transformationsprozesse aber liesse sich im Moment bloss spekulieren.

Was man aber anhand von Ton- und schriftlichen Dokumenten mit einiger Sicherheit sagen kann, ist, dass das metrisch reguläre Son-Modell im musikalischen Enkulturationsprozess heutiger Chirimía-Spieler und Trommler keine oder nur eine unter mehreren Rollen gespielt hat:

Die Tonaufnahmen von Sones aus dem Baile de la Conquista und Baile de Cortés und nicht näher bezeichneten Stücken, die Henrietta Yurchenko 1945 im Hochland von Guatemala gemacht hat, dokumentieren die Praxis des flexiblen Puls- und Metrumbezugs in der Melodik und Trommelrhythmik zu einer Zeit, in der Don Pedro und einige seiner Kollegen ihre Karriere begannen.<sup>93</sup> Außerdem wurde ein Teil dieser Aufnahmen mit dem Grossvater bzw. Vater und Lehrer von zwei heute aktiven Musikern gemacht.

Etwas früher sind es Wilhelm Heinitz' Transkriptionen der Phono-grammaufnahmen, die Franz Termer 1927 im nordwestlichen Hochland von Guatemala gemacht hatte, in denen es Hinweise auf diese Musikpraxis gibt.<sup>94</sup>

Schliesslich schreibt Karl Sapper 1897: „So hörte ich z. B. beim ersten Tanze des Baile de Cortéz, der jedenfalls aus dem Quiché-Gebiete stammt, in Chincani (1895), wie die erste Schalmei, ohne sicher erkennbaren Tact, folgende Weise spielte: <Es folgt eine Transkription dieses Stückes>“.<sup>95</sup>

Aus Sappers Transkription zu schliessen, bezog sich seine unsichere Taktwahrnehmung tatsächlich primär auf die Irregularität der metrischen Gliederung; zusätzlich aber wurde der grundsätzlich regelmässige Puls, den die

Näher an die Praxis der Zeitgestaltung in den Sones gelangt man mit Charles Keil und J. A. Proggers Konzept der „participatory discrepancies (PDs)“, die Keil unter anderem als „semi-conscious or unconscious slighty out of sync-ness“ definiert.<sup>104</sup>

93 Zum Teil sind diese Aufnahmen auf Schallplatte publiziert worden (Henrietta Yurchenko, *Music of the Maya-Quichés of Guatemala, the Rabinal Achí and Baile de las Canastas*, Folkways FE 4226, New York 1978); ein anderer Teil ist auf zwei Musikkassetten kopiert, die im Centro de Estudios Folklóricos der Universität San Carlos in Guatemala aufbewahrt werden.

94 Wilhelm Heinitz, „Chirimía- und Tambór-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala“, in: *Vox: Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg* 19, Heft 1–2 (1933), S. 4–12.

95 Karl Sapper, *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888–1895*, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1897, S. 317.

Notation suggeriert, offenbar gelegentlich durch nicht-quantifizierbare Tondauern durchbrochen, die Sapper mit einer Fermate bezeichnet, während die Trommel gemäss Transkription ein regelmässiges Rhythmusmuster durchschlug.<sup>96</sup>

### 5.5.3. Das Konzept der „freien Melodik“

- Arturo Chamorro: „Es comén apreciar, en su participación con el „conjunto azteca“, el fenómeno de „melódica independiente“ en relación a los instrumentos de percusión.<sup>97</sup> Según Luis Felipe Ramón y Rivera (1975:14), este fenómeno consiste en un „canto o toque libre ejecutado en un acompañamiento acompañado.“<sup>98</sup>

Chamorros und Felipe Ramón y Riveras prinzipielle Unterscheidung zwischen einer pulslosen melodischen und einer pulsbezogenen perkussiven Rhythmisik lässt sich, wie gezeigt wurde, nicht auf das rhythmische Verhalten von Chirimía und Trommel anwenden, da sich dieses graduell, nicht aber prinzipiell unterscheidet. Die „Freiheit“ des flexiblen Tempobezugs und eine zeitliche „Unabhängigkeit“ von der Melodik hat innerhalb bestimmter Grenzen auch die Trommel, während sich umgekehrt auch die Melodik innerhalb flexibler Grenzen an einen Puls binden kann.

Zwischen der Chirimía- und der Trommelrhythmisik besteht ein verhältnismässig locker geknüpftes Netz von Freiheiten und Abhängigkeiten, die eine kategoriale Unterscheidung zweier Zeitordnungen nicht zulässt – eine Unterscheidung, die auch nicht der emischen Wahrnehmung der Koordination von Melodik und Trommelrhythmisik entspricht.

### 5.5.2. Das metrisch reguläre Son-Modell

96 Dieses Beispiel von Sapper ist nicht nur wegen der relativ genauen Beschreibung der über hundertjährigen Praxis des flexiblen Zusammenspiels zwischen Chirimía und Trommel interessant, sondern auch, weil sie eine mehrstimmige Praxis dokumentiert, an der sich eine zweite Chirimía, die „unbekümmert um die erste Stimme (...) irgendwo während des Spiels der ersten Schalmei einsetzte“, und tanzende „Indianer und Indianermädchen, <die> unausgesetzt ein gehaltenes hohes *d* sangen“ (nach Sappers Transkription die Oberquinte über dem Grundton), beteiligten. (Ebd., S. 317f.)

97 Der „conjunto azteca“ in Tlaxcala, Mexiko, setzt sich aus Chirimía, *teponaztli*, Kleiner Trommel und Rasselinstrumenten („sonajas“), die Chamorro nicht näher bezeichnet, zusammen.

98 Arturo Chamorro, *La música popular de Tlaxcala*, La Red de Jonás, México 1983, S. 19.

#### 5.5.4. Das Konzept des „festen Pulses“

Alfons Michael Dauer definiert „Puls“ oder „Pulsation“ als eine „kontinuierliche Folge von gleichmässigen Energiewerten“,<sup>99</sup> Simha Arom als eine „isochrone, neutrale, konstante und organische Masseinheit“.<sup>100</sup>

Beiden Definitionen, die sich als universell verstehen, ist die gleiche Schwäche eigen, nämlich, dass sie den Aspekt der Pulserzeugung und -perzeption – bei Arom sogar explizit – ausklammern. Diese Schwäche äussert sich unter anderem darin, dass zwei Grenzen nicht definiert werden: die untere Grenze für die zeitliche Länge der „kontinuierlichen Folge von gleichmässigen Energiewerten“ und die Toleranzgrenze der zeitlichen Abweichung von einer absoluten „isochronen Masseinheit“, innerhalb derer ein Puls noch als etwas „regelmässiges“ wahrgenommen werden kann.

Diese Grenzen sind aber für die Zeitgestaltung und -wahrnehmung in den Sones von Chirimía und Trommel von Bedeutung, weil sich die Tondauernwerte hier sehr oft in einem Grenzbereich zwischen einem pulsbezogenen und pulslosen Spiel bewegen. Versteht man die zwei Definitionen strikt und „rein technisch“,<sup>101</sup> bieten sie keine Handhabe, um das rhythmische Verfahren eines flexiblen Puls- und Tempobezugs zu erfassen.

Beide Autoren definieren „Puls“ oder „Pulsation“ in der gleichen Weise funktional: Dauer bezeichnet ihn als „Fundament“<sup>102</sup>, Arom als konstanten „Bezugspunkt“<sup>103</sup> der Zeitorganisation. Diese funktionale Definition entspricht zum Teil der emischen Theorie des Zusammenspiels im Conjunto, aber nur temporär seiner Praxis.

#### 5.5.5. Das Konzept der „participatory discrepancies“

Näher an die Praxis der Zeitgestaltung in den Sones gelangt man mit Charles Keils und J. A. Pröglers Konzept der „participatory discrepancies (PDs)“, die Keil unter anderem als „semiconscious or unconscious slightly out of sync-ness“ definiert.<sup>104</sup>

99 Alfons Michael Dauer, „Derler 1: ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte“, in: *Jazzforschung* 20 (1988), S. 117.

100 Simha Arom, *Polyphonies et polyrhythmies instrumentales d'Afrique centrale*, SELAF, Paris 1985, S. 330 (Vol. 1).

101 Ebd., S. 330.

102 Dauer, „Derler 1“, S. 117.

103 Arom, *Polyphonies*, S. 330.

104 Charles Keil / Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago and London 1994, S. 96.

Not: Keil und Prögler suchen zeitliche „PDs“ in Musikgattungen, denen ein konstanter und immer als solcher wahrnehmbarer Puls zugrundeliegt, aber ihre Untersuchungen zeigen, dass weder dieser Grundpuls noch die Beziehungen der verschiedenen musikalischen Akteure zu diesem Grundpuls feste zeitliche Größen sind, sondern auf einer „subsyntaktischen Ebene“<sup>105</sup> und innerhalb eines zeitlichen Mikrobereichs in spezifischer Weise von einem gedachten metronomischen Puls abweichen.

Mindestens Keil erhebt ebenfalls Anspruch auf universelle Geltung seines Konzepts der „PDs“,<sup>106</sup> findet seine Beispiele aber in Musikstilen, in denen das musikalische Geschehen sich an einem wahrnehmbaren Puls orientiert, und operiert mit entsprechenden definitorischen Begriffen wie etwa „slightly out of syncness“.

In bezug auf die Zeitgestaltung in den Sones stellt sich auch bei diesem Konzept die Frage nach den absoluten Grenzen der Abweichung: wie gross ist dieses „ein wenig“ der Asynchronität und wo geht die subsyntaktische in die syntaktische Ebene über? – In der Analyse des *Son de Tecún* jedenfalls wird ein guter Teil der Alterationen des Metrumbezugs und gewisse Tempobezüge als Alterationen auf der syntaktischen Ebene und in einem zeitlichen Makrobereich begriffen.<sup>107</sup>

Eine andere Definition von „PDs“ ist Steven Felds „synchrony while out of phase“, mit der er die heterophone Vokalpraxis der Kaluli in Papua-Neuguinea beschreibt.<sup>108</sup> Die Kaluli selber verwenden zur Kennzeichnung ihrer Praxis eine Metapher, die Feld mit „lift-up-over sounding“ übersetzt:<sup>109</sup>

The essence of „lift-up-over sounding“ is part relations that are *in synchrony while out of phase*. By „*in synchrony*“ I mean that overall feeling is of togetherness, of consistently cohesive part coordination in sonic motion and participatory experience. Yet the parts are also „*out of phase*“, that is, at distinctly different and shifting points of the same cycle or phrase structure at any moment, with each of the parts continually changing in degree of displacement from a hypothetical unison.<sup>110</sup>

105 J. A. Prögler, „Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section“, in: *Ethnomusicology* 39/1 (1995), S. 21

106 Dieser Anspruch äussert sich in einem Satz wie: „Music, to be personally involving and socially valuable, must be ‚out of time‘ and ‚out of tune‘.“ (Keil / Feld, *Music Grooves*, S. 96)

107 Man kann aber noch einmal die im Moment offene Frage stellen, ob nicht die Toleranzwerte der Musiker für die Abweichungen von pulmässigen und metrischen Bezügen im Moment des Zusammenspiels so gross sind, dass die praktizierten „PDs“ tatsächlich auf einer Art „subsyntaktischer“ und „unbewusster“ Ebene liegen.

108 Keil / Feld, *Music Grooves*, S. 119.

109 Ebd., S. 113.

110 Ebd., S. 119

Abstrahiert man die ästhetischen Implikationen der Kaluli-Metapher „lift-up-over sounding“ und ersetzt das melodische „Unisono“ durch den Begriff „auf den Schlag“,<sup>111</sup> so hat man mit Felds Definition des Verfahrens „in synchrony while out of phase“ eine recht präzise Beschreibung der Zeitorganisation in den Sones von Chirimía und Trommel, die mit dem Begriff „in synchrony“ auch die emische Wahrnehmung und Konzeptualisierung des Zusammenspiels als „ir compás“ erfasst. Einschränkend festzuhalten ist, dass in den Sones, anders als im „lift-up-over sounding“,<sup>112</sup> die „auf den Schlag“-Koordination durchaus eine Möglichkeit des Zusammenspiels darstellt, die nicht in jedem Fall zufällig ist.<sup>113</sup>

Wie gezeigt wurde, lassen sich die Konzepte von Arrivillaga und Ramón y Rivera, die sich mehr oder weniger direkt auf die Art von Zeitgestaltung beziehen, wie sie in den Sones von Chirimía und Trommel vorherrscht, nicht auf diese anwenden, weil sie von falschen Voraussetzungen ausgehen. Gleiches gilt für den Pulsbegriff Dauers und Aroms, der für sie viel zu starr ist. Keils und Pröglers „PDs“-Konzept ist hier sehr viel präziser, die Schwierigkeit liegt in der Frage, wie weit man dieses Konzept, das beide Autoren an Musikstilen, deren Zeitgestaltung sich deutlich von der der Sones unterscheidet, exemplifizieren, sinnvollerweise fasst.

Das metrisch reguläre Son-Modell öffnet eine diachrone Perspektive, die bei genauerer Untersuchung möglicherweise Verbindungen zwischen verschiedenen Spielarten des „Son“ zutage fördern würde. Auf der anderen Seite kann anhand einer Reihe von historischen Dokumenten gezeigt werden, dass die spezifische „irreguläre“ Zeitgestaltung in den Sones des Baile de la Conquista eine Tradition von mindestens hundert Jahren hat.

111 Es sei aber in diesem Zusammenhang an Sappers Beschreibung der mehrstimmigen melodischen Textur von zwei Chirimías und Gesang erinnert.

112 „... even when voices or sound types momentarily coincide the sense is that unison is either accidental or fleeting, and indeed it is entirely by chance.“ (Keil / Feld, *Music Grooves*, S. 96.)

113 Im melodischen Verfahren des „lift-up-over sounding“ ist die Zeitgestaltung primär eine Funktion der klanglichen Textur und man kann sich fragen, ob dies nicht zum Teil auch auf die Zeitorganisation im Zusammenspiel des Conjunto zutrifft. Über die Zeitorganisation als Funktion der klanglichen Textur würde sich das Zusammenspiel im Conjunto in den grösseren akustischen Rahmen von Baile-Aufführungen, der in der Regel sehr dicht, mehrschichtig und „in synchrony while out of phase“ im Sinne Felds ist, einfügen und aus dieser für die Musiker wenig problematischen Einfügung möglicherweise auch zum Teil erklären lassen. Es würde bedeuten, dass die Zeitorganisation der Sones gleichzeitig eine Funktion der Realisierung distinkter klanglicher Einheiten, der Sones des Baile de la Conquista, und der Erzeugung einer klanglichen Gesamttextur wäre.

Felds Konzept der „Synchrony while out of phase“ schliesslich eignet sich gut zur Beschreibung des Zusammenspiels im *Conjunto*, ohne es allerdings zu erklären. Zu einer eigentlichen Interpretation der Wahl der Musiker und Tänzer, gerade in dieser Weise „compás“ zu gehen, sind weitere vergleichende Studien nicht nur diachroner, sondern auch synchroner Art nötig.

## 6. Schlussbemerkung

Die Idee eines Son, die in einem bestimmten Moment und unter bestimmten Umständen realisiert wird, schliesst offensichtlich zwangsläufig die Variabilität formaler, melodischer und rhythmischer Elemente ein. Mit anderen Worten, die variative Behandlung musikalischer Strukturen ist eine Konstante der Realisation eines Son.

Reduktion und Erweiterung sind die primären variativen Verfahren auf allen formalen Ebenen, aber das Wesen etwa der *Formel b* des *Son de Tecún* findet sich auf analytischem Wege weder in ihrer reduziertesten Fassung, den beiden obligaten Subformeln *Sf d2* und *e2*, noch in der Realisation aller ihrer sieben Subformeln *Sf d1* bis *e4*, sondern in der Gesamtheit ihrer melodischen Möglichkeiten. Ausgangspunkte der variativen Gestaltung des musikalischen Materials lassen sich dennoch identifizieren: die Trommelfigur *rB*, von der jeder Trommler eine individuelle rhythmische Realisation bevorzugt, die aber bei allen eine metrische Einheit von sechs Pulswerten bildet, das Formgerüst der Mehrheit der Sones, in dem der Wechsel zwischen *A*- und *B-Teil* fest, die Anzahl dieser Wechsel aber variabel ist; die Varianten der Subformeln, unter denen es jeweils eine oder mehrere gibt, die Modellcharakter haben.

Variation in den Sones des Baile de la Conquista ist eine Arbeit in Gerüsten und mit Modellen und Formeln.

In den aufgenommenen fünf Versionen des *Son de Tecún*, die nur einen Bruchteil aller *Sones de Tecún* darstellen, die Don Pedro im Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahren realisierte, sind die meisten Varianten der Subformeln der *Formeln b* und *c* fest, das heisst, sie werden mehrmals oder häufig gespielt. Auf der anderen Seite kann nicht sicher bestimmt werden, ob die in dieser Beispielsammlung einmaligen Realisationen tatsächlich erstmalig und neu sind. Auf jeden Fall aber zeugt die Quantität der mehrmals und häufig gespielten Varianten von der Existenz eines festen Vorrats von melodischen Wendungen, auf den der Musiker bei der Realisierung der Subformeln und Modelle von Formeldurchgängen vorwiegend zurückgreift.

Dennoch, es finden sich auch Hinweise auf eine Transformation dieses Repertoires. Etwa in der Subformel *Sf d2* der *Formel b*, in der die Ähnlichkeiten der Gestalt und die Unterschiede in der Häufigkeit, mit der sie gespielt werden, einen Zusammenhang zwischen den Sub-subformeln *Ssf1*, *Ssf3*, *Ssf5* und deren Varianten nahelegen, der sich als eine Folge von Modellen und Varianten interpretieren lässt.

Modelle und Gerüste sind auf unterschiedlichen formalen Ebenen von unterschiedlicher Festigkeit.

In der *Formel b* reguliert der melodische Strukturverlauf *Grundton – Obersekund – Grundton* sowohl die Zusammensetzung der Subformeln als auch deren individuelle Gestalt und bis hin zu sonst wenig regelkonformen Formelversionen.

Deutlicher noch sind die Differenzen im Beharrungsvermögen im Verhältnis zwischen Melodik und Rhythmisik, in dem die melodischen Gerüste den rhythmischen übergeordnet sind. Diese Dominanz der Melodik bzw. Freiheit der rhythmischen Gestaltung bestimmt nicht nur den Charakter der Zeitorganisation in der Melodik, sondern hat auch Konsequenzen für das Zusammenspiel zwischen der Chirimía und der Trommel.

Schliesslich sind Don Pedros ambivalente Haltung gegenüber Veränderungen in der Zusammenstellung der Formeln und seine wiederholte Aussage, dieser Zusammenstellung liege prinzipiell eine feste Ordnung zugrunde, ein Hinweis auf die unterschiedliche Wahrnehmung und Wertung des Verhältnisses zwischen Konstanten und Variablen auf den verschiedenen formalen Ebenen des musikalischen Textes. Obwohl nicht ganz klar wird, worauf sich die Beteuerungen des Musikers genau beziehen, die Verknüpfung der Formeln zu ganzen Sones scheint jedenfalls in stärkerem Masse Trägerin der Idee des immer Gleichen zu sein, dem nichts hinzugefügt und von dem nichts weggelassen wird, als die Verbindung der Subformeln zu Formeln.

Die Analyse zeigt, dass man diese Vorstellung der Unveränderlichkeit nicht nur auf den tatsächlich unverändert realisierten grossformalen Verlauf des *Son de Tecún* (AF – Wechsel zwischen A- und B-Teil – SF) beziehen kann, sondern auch auf die Zusammenstellung der Formeln, ihre Zusammensetzung und die Bildung von Subformeln. „Siempre tocamos lo mismo“ heisst offensichtlich, innerhalb fester Strukturen zu variieren, sich dabei eines Sets feststehender Modelle zu bedienen und neue Varianten von diesen Modellen abzuleiten.

#### Warum wird variiert?

Nach den Aussagen Don Pedros ist Variabilität eine Funktion der Ästhetik, der Ausdauer und Spielökonomie, des Gedächtnisses und der Einstellung

zur Tätigkeit des Musikmachens, die er als „tocar con un corazón“ oder „devoción“ bezeichnet.

Sie ist weiter eine Funktion der äusseren Umstände,<sup>114</sup> der räumlichen Bedingungen, unter denen ein Baile getanzt wird, der choreographischen Wege und zeitlichen Koordination mit den Tänzern, wechselnder Partner und der Arbeit in unterschiedlichen Baile-Traditionen. Mit anderen Worten, die Anpassung des musikalischen Repertoires an aktuelle Gegebenheiten und Erfordernisse ist eine formale Notwendigkeit der Aufführungspraxis des Baile de la Conquista und der Tradierung dieses Tanzdramas.

### 6.1. Der Traditionsbegriff

Mit der Diskussion des musikalischen Traditionsbegriffs soll diese Untersuchung der vorwiegend formalen Aspekte der Frage von Struktur und Variabilität in einen weiteren konzeptuellen Rahmen gestellt werden. Die Vorstellung, dass es über eine lange und ununterbrochene Ahnenreihe tradiert wurde, ist zentral für den hohen musikkulturellen Wert und Vorrang, den das Repertoire der Baile-Sones geniesst. Welchen Platz, Wert und welche Eigenschaften musikalische Neuerfindungen in oder neben diesem Traditionskonzept haben, wird im folgenden an zwei Punkten erörtert.

1) Die Idee, dass innerhalb einer Tradition Neues geschaffen werden kann, findet sich in mehreren Versionen, in denen Musiker die Geschichte des Baile de la Conquista und seiner Musik erzählen: kurze Zeit nach der spanischen Eroberung begannen die Maya neue Sones zu einem neuen Baile zusammenzustellen, in dem sie den Ablauf der Ereignisse, die zu ihrer Unterwerfung geführt hatten, nachspielten. Wichtig ist, dass sie dabei und damit an die vorspanische Tanz- und Musikpraxis anknüpften. Dieser historische Vorgang einer musikalischen, dramatischen und choreographischen Neuschöpfung und gleichzeitigen Weiterführung einer Tradition wird in diesen Versionen als eine Notwendigkeit für das psychische und kulturelle Überleben der Maya gedacht.

<sup>114</sup> Ein Beispiel solcher äusserer Umstände: aus Gründen, auf die weder die Musiker noch die Tänzer Einfluss hatten, begann die Baile-Aufführung vom 10. 3. 1994 in Patachaj erst um etwa 14.00 Uhr und musste, um noch vor Einbruch der Dunkelheit beendet zu werden, stark gekürzt werden.

2) Die Unterschiede in der Bewertung von Tradition und heutigen Neuschöpfungen werden deutlich, wenn man die Sones des Baile de la Conquista und die sogenannten „sones sencillos“ vergleicht.

Don Pedro sagt, er spiele, wenn er in einer Cofradía arbeite, Stücke, die ihm gerade in den Sinn kämen. Diese nennt er „sones sencillos“. Den Son eines anderen Musikers, den ich ihm ab Kassette vorspiele, kommentiert er lächelnd, dies müsse eine Melodie sein, die in der Cofradía gespielt werde: „Es un son un poco sencillo, uno puede inventar y evocar facilmente. Es según el gusto de la gente.“<sup>115</sup>

Don Pedro definiert die „sones sencillos“ hier über mehrere Eigenschaften: „sones sencillos“ werden im Moment erfunden und ihre musikalischen Eigenschaften lassen sich als „ein wenig einfach“ beschreiben, erlauben eine Klassifikation nach dem blossen Hören, weisen sie als nicht zum Repertoire der Baile-Sones gehörig aus, verweisen aber auf einen anderen, typischen Spielkontext. Ihrer musikalischen Eigenschaften wegen können sie leicht erfunden und gespielt werden und entsprechen dem Geschmack der Leute.

Gleichzeitig mit den „sones sencillos“ charakterisiert und konzeptualisiert Don Pedro auch ihre musikalischen Gegenstücke, die Baile-Sones, die Qualität eines Musikers, Aspekte der Musikrezeption und die Bedeutung der Tradition. In seiner Wahrnehmung wird in den szenischen Aufführungen des Baile de la Conquista nicht nur eine komplexere Musik gespielt, die mindestens vom Chirimía-Spieler die grösseren Fertigkeiten verlangt, sondern auch eine Musik, die stärker traditions- als publikumsbezogen ist und weder die aktive Einmischung des Publikums noch die aktive Anpassung der Musiker an den Publikumsgeschmack zulässt, während die musikalische Begleitung der Aktivitäten in der Cofradía der Erfindungsgabe der Musiker und den Wünschen des Publikums überlassen ist.

Domingo Pérez de León, Chirimía-Spieler aus Totonicapán, sagt, er spiele, werde er ausserhalb des Baile-Kontextes um einen Son gebeten, nicht einfach, was ihm gerade in den Sinn komme. Er habe die Sones schon im Kopf. Zeichen ihrer Existenz ist ihr Name: „No es posible tocar algo sin saber lo que es su nombre. Ellos tienen su orden, cada cosa, cada son tiene su nombre, ellos no pueden improvisar cualquier cosa.“<sup>116</sup>

115 In Wahrheit handelt es sich um einen Son aus einem anderen Baile-Repertoire.

116 Von Domingo Pérez de León kenne ich ein Repertoire von etwa acht „sones sencillos“.

Die Namen dieser Sones sind veränderlich und spiegeln die Bandbreite ihrer möglichen Assoziation mit bestimmten Tagen aus dem 260tägigen Kalender, Vulkanen, Hügeln und deren übernatürlichen „Besitzern“ oder mit den Ahnengeistern wider. Neben den „sones sencillos“ hat der Musiker ein etwa gleich grosses Repertoire von Baile-Sones.

Beide Musiker beziehen das Kriterium der Einfachheit auf die melodischen „cambios“: die „sones sencillos“ haben weniger oder kürzere Melodien und werden langsamer gespielt. Der Vergleich eines durchschnittlichen Baile-Son von Don Pedro mit dem belächelten „son sencillo“<sup>117</sup> und zwischen den zwei Repertoires von Domingo Pérez de León bestätigt dies teilweise. Letzterer Vergleich zeigt aber auch, dass eine eindeutige Klassifizierung der beiden Son-Repertoires nur aufgrund musikstruktureller Kriterien nicht möglich ist.<sup>118</sup>

Die Sones aus dem Baile de la Conquista bilden nicht nur den Standard, an dem sich die Qualität der „sones sencillos“ bemisst, sondern auch das strukturelle und stilistische Modell für ihre Erfindung. Dies lässt sich am deutlichsten an dem während einer Tonaufnahme erfundenen Son zeigen, bei dem Domingo Pérez de León lediglich eine von drei charakteristischen melodischen Formeln eines Baile-Son durch eine andere, eigene ersetzte. Diese „Verwandlung“ von Baile-Sones in „sones sencillos“ funktioniert aber auch dann, wenn keine direkten Bezüge zwischen den melodischen Formeln verschiedener Sones hergestellt werden. Aus den aufgenommenen Sones zu schliessen, stellt dies bei Domingo Pérez de León den Normalfall dar und spricht für seine Erfindungsgabe. Auch orientiert sich der Musiker bei der Schaffung neuer Sones nicht immer an den einfacher strukturierten Baile-Sones.

Dass die Klasse der „sones sencillos“ ein geringeres Prestige als die Baile-Sones haben, muss neben musikstrukturellen weitere Gründe haben. Ein gewichtiger Grund ist das Wertgefälle zwischen dem direkten Traditionsbereich der Baile-Sones und der individuellen und spontanen Erfindung der „sones sencillos“. Für die Musiker stellt ihre Erfindungsgabe gegenüber der Tradierung feststehender, substantiell dem persönlichen Eingriff entzogener Ordnungen, die über eine lange Ahnenreihe bis zu mythischen Schöpfergestalten zurückgeführt werden kann, offensichtlich den geringeren musikulturellen Wert dar. In diesem Sinne verursacht Domingo Pérez de León den Klassenwechsel des Baile-Son nicht dadurch, dass er ihm eine einfachere melodische Form verpassen würde – was er nicht tut –, sondern, dass er willkürlich dessen tradierte melodische Ordnung verändert.

117 Ich besitze keine Aufnahme eines „son sencillo“ von Don Pedro.

118 Es gibt bei Domingo Pérez de León keinen musikstrukturellen Unterschied zwischen den „sones sencillos“ und den Baile-Sones, der sich nicht auch zwischen einzelnen Sones seines Baile-Repertoires finden würde.