

ANALYTISCHE STUDIEN
ZUR METRIK DES MUOTATALER JUUZ

Diplomarbeit zur Erlangung des
Magistergrades der Philosophie
eingereicht an der
Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien
von

Hermann FRITZ

Wien, am 17. April 1997

Inhalt:

Vorbemerkungen	3
Zur Problemgeschichte der Deutung des Muotataler Jodelmetrums	14
Alfred Leonz Gaßmann	17
Wolfgang Sichardt	22
Jodelmetrum und Ideologie	38
Max Peter Baumann	43
Heinrich Leuthold	53
Hugo Zemp	63
Peter Betschart	66
Franz Fördermayr	71
Metrum und Rhythmus: ein theoretischer und methodischer Ansatz	73
Jüüzlitranskriptionen in statistischer Untersuchung	100
Überprüfung der metrisch-formalen Hypothese	111
Überprüfung der pneumatischen Hypothese	122
Spektrographische Untersuchung	130
Die Regelmäßigkeitsbehauptung	133
Ein Juuz von Emmi Suter-Gwerder	139
Ein Jodel von Anton Büeler	164
Ein walzerhafter Jodel	187
Schlußbemerkungen	194
Anhang	196
Bericht über ein Älplerfest in Schwyz	197
Bewertung von Anton Büelers Jodelvortrag an Jodlerfesten	199
Bibliographie	206
Filmographie	209
Discographie	209
Schellackplatten	210

Vorbemerkungen

Das Muotatal im schweizerischen Kanton Schwyz gilt heute wohl unbestritten als eine der interessantesten Jodellandschaften des Alpenraums und zwar nicht nur in der vergleichenden Musikwissenschaft, sondern auch in der Volksliedforschung und neuerdings sogar in der Kulturindustrie, die die Musik dieses Hochgebirgstals als "Urmusik" entdeckt hat. Die Musikwissenschaft, die derlei populäre Mythenbildungen gewohnt ist zu belächeln oder ihnen mittels rationaler Durchdringung des Gegenstandes aufklärend und aufklärerisch den Boden zu entziehen trachtet, tut sich in diesem Fall schwer. War sie es doch selbst, die als erste von der Außergewöhnlichkeit des Muotataler Jodels sprach und ihm hohes Alter bescheinigte. Volksliedforschung, Populärwissenschaft und Kulturindustrie sind ihr darin bloß - mit Zeitverzögerung - gefolgt. Zum anderen erweist sich der Gegenstand dem wissenschaftlichen Zugriff gegenüber als sperrig. Auch die neuere Forschung stellt im Muotataler Jodel Besonderheiten fest, die sich in die europäische Musikgeschichte schwer einordnen lassen. Zwar ist die Musikwissenschaft heute in der Hypothesenbildung vorsichtig geworden, sie insistiert auf empirische Abstützung und sucht Spekulation zu vermeiden. Doch hat das andererseits zur Folge, daß in der Populärwissenschaft die früheren Hypothesen in Kraft bleiben, solange kein besserer Ersatz für sie angeboten wird. Und ein entscheidender Durchbruch, der das Denken über den Muotataler Jodel auf eine völlig neue Grundlage stellte, konnte bislang nicht erzielt werden.

Die Besonderheiten dieses Jodels bzw. des "Juuz", wie die Muotataler selbst ihn nennen, sieht die Musikwissenschaft in der von der gleichmäßig temperierten Stimmung weit abweichenden Gebrauchsleiter (Sichardt 1939; Zemp 1979/90 und 1987, Fördermayr 1994) sowie im irregulären, in kein System zu fassenden Metrum (Sichardt 1939, Leuthold 1981) und in einigen Charakteristika der Ausführungsweise (Sichardt 1939, Zemp 1979, 1987 und 1990, Fördermayr 1994). Auf die Eigenschaften, die heutige Forschung als für den Muotataler Juuz charakteristisch ansieht, hat bereits Wolfgang Sichardt (1939) hingewiesen. Physikalische Messungen der Gebrauchsleiter (Zemp 1979, 1987; Fördermayr 1994) haben Sichardts mittels Tonbandtranskription gemachte Beobachtungen bestätigt und präzisiert. Die Konfiguration einer Gebrauchsleiter zu eruieren ein mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln leicht lösbares Problem. Schwieriger ist die Frage des **Tonsystems**, weil die sinnhaften Beziehungen zwischen den Tönen nicht gemessen, nur gedeutet werden können. Hier nimmt Hypothesenbildung und Spekulation einen breiten Raum ein. Während Sichardt im "Altstil des Muotatals" eine "vorgregorianische Schicht" erkannte, in der "die großen Sprungintervalle [...] keine harmoniegezeugte, sondern eine lineare Funktion" haben und in dem "die Quart [...] als Melodierschritt, das Tetrachord als Melodierahmen und Gerüstbeziehung besondere Bedeutung

[gewinnt]" (1939: 29 f.), betont Zemp den neuzeitlichen Charakter: "Trotz gewisser Archaismen gehört der Muotataler Juuz zum tonalen Tonsystem. Die Tonleiter ist in Dur, mit gelegentlichen Veränderungen bestimmter Stufen (hauptsächlich III, IV und VII)", wobei er allerdings den Begriff des Dur in der Folge stark relativiert: "Die Erhöhung der IV. Stufe der Tonleiter ist charakteristisch für bestimmte Muotataler Jüüzli [...] Man bemerkt bei gewissen Jüüzli eine neutrale Intonation der Terz." (1990).

Ein zweites ungelöstes und kontroversiell diskutiertes Problem ist die metrische Struktur. Dieses Problem, dem sich die vorliegende Arbeit zuwendet, ist ungleich schwerer zu bearbeiten, weil der Zusammenhang zwischen der Ebene der naturwissenschaftlich meßbaren Fakten und der Ebene der musikalischen Konzepte ungleich komplexer ist. Tonsystemforschung kann von physikalischen Meßwerten ausgehen und dann fragen, durch welche melodischen und harmonischen Konzepte sie bedingt und verursacht sind. Die meßbaren lautstärkeimpulse sind bestenfalls bei Tanzmusik ein guter Indikator für Metrisches. Beim Jodel muß die Metrumforschung ein ganzes Bündel von Indikatoren in Betracht ziehen, darunter Größen, die nicht meßbar, sondern nur verstehbar sind wie melodische Sinnakzente und die hinter einer Melodie stehenden harmonischen Vorstellungen. Das zu Deutende hängt hier von einem anderen zu Deutenden ab und damit steht die Erforschung des Jodelmetrums in der ständigen Gefahr, in reine Spekulation abzudriften.

Dies wirft die Frage nach einer methodischen Vorgehensweise auf. Der Metrumforscher kann nicht einfach Taktstriche setzen mit der Begründung. "Ich verstehe das so". Das wäre ein Argument in der Kunst, nicht jedoch in der Wissenschaft. Denn es geht hier um die Frage, wie die Muotataler selbst das Metrum ihrer Jüüz' auffassen. Der Metrumforscher kann sich daher auch nicht wie die frühere Aufzeichnungs- und Transkriptionspraxis damit begnügen, ein "vermutlich intendierte[s]" Metrum (Lubej 1992: 106) zu notieren. Zumindest müßte er seine Vermutungen ausführlich begründen. Und die beste und sicherste Begründung ist die Kenntnis der metrischen Vorstellungen der Juuzerinnen und Juuzer. Um sich diese Kenntnisse zu verschaffen, muß der Forscher die Ausführenden befragen und er muß eine Methode entwickeln, die es ihnen ermöglicht, ihre metrischen Vorstellungen auch zu äußern.

Eine repräsentative Anzahl von Juuzern zu ihren metrischen Auffassungen zu befragen und das hinsichtlich möglichst vieler Jüüz' hätte eine längere und kostenaufwendige Feldarbeit im Muotatal bedeutet. Deshalb entschied ich mich für eine methodenpluralistische Vorgangsweise: Mithilfe der naturwissenschaftlichen und der historisch-vergleichenden Methode wurden zunächst Hypothesen gewonnen, die dann ethnomethodisch überprüft wurden. Zur Bildung solcher Hypothesen maß ich Spektrogramme aus und untersuchte sie auf die Passung mathematischer Raster.

Ein zweiter Zugang war die statistische Auswertung der Transkriptionen anderer Autoren. Als eine zur Hypothesengewinnung sehr fruchtbare Methode erwies sich die historisch-vergleichende. Besonders brachte der bislang kaum angestellte Vergleich des Juuz mit der Tanzmusik überraschende Ergebnisse. (Ansätze dazu gibt es in Hugo Zemps Film "Kopfstimme, Bruststimme"). Die Hypothesen wurden sodann in der Befragung zweier Informanten überprüft, wofür mit Absicht solche Stücke ausgewählt wurden, deren metrische Deutung umstritten war und bei denen auch meine Hypothesen eine Zweideutigkeit offenließen.

Zuletzt wurde in einer Reflexion des Gesamtergebnisses die Theorie der metrischen Variantenbildung und der historischen Abstammung der metrisch-formalen Struktur der alpenländischen Jodelmelodien von der Tanzmusik gebildet. Diese Theorie, die ich möchte ich gleich an dieser Stelle betonen, ist keine Theorie über die Entstehung des Jodelns und hat mit den zahlreichen Theorien dieser Art nichts zu tun. Sie versucht weder, über den Ursprung dieser Gesangstechnik generell etwas auszusagen noch über den Ursprung des alpenländischen Jodelns speziell. Sie versucht nicht, Hypothesen darüber zu bilden, was in vorhistorischer Zeit vielleicht einmal gewesen sein könnte. Sie zielt nicht auf das Jodeln als Gesangstechnik ab, sondern auf das **Repertoire** der Jodler. Sie will die viel bescheidenere Frage beantworten, wie das alpenländische Jodelrepertoire zu den heute vorfindlichen Formschemata gelangte sowie die Zusatzfrage, warum es mitunter Abweichungen von diesen Formschemata gibt.

Die gewählte Reihenfolge der einzelnen Kapitel versucht, die mit den verschiedenen Methoden gewonnenen Erkenntnisse zu einer stringenten Argumentation zu verzahnen. Dabei wurden die zwingendsten Argumente an den Anfang gestellt. Sie sollen eine feste Basis abgeben für die mehr interpretatorischen und hypothetischen Erwägungen. Auf diese folgt der Bericht über die Feldforschung, in dem die aufgestellten Hypothesen überprüft und teilweise revidiert werden. Am Ende steht die Theorie über die Herkunft des rezenten Jodlermetrums. An den Beginn der Darstellung wurde ein Abriß über die divergierenden Auffassungen der einzelnen Forscher gesetzt, um die Problematik sichtbar werden zu lassen.

Diese Reihenfolge der Darstellung entspricht nicht dem tatsächlichen Verlauf des Erkenntnisprozesses. Zuerst entdeckte ich mittels der vergleichenden Methode die Formschemata, dann führte ich die Feldforschung durch und zuletzt suchte ich nach einer beweiskräftigen statistischen und naturwissenschaftlichen Untermauerung. Die Theorie der metrischen Variantenbildung war in Ansätzen schon während meiner Arbeit über den Jodel im salzburgischen Ennstal (1990) und während meiner Feldarbeiten in Abersee (Gemeinde Strobl und St. Gilgen, Salzburg) entstanden. Sie hat sich am Muotataler Material bewährt und weiterentwickelt. Zweifel an der Plausibilität von Wolfgang Sichardts Taktstrichsetzungen waren

mir bereits 1989 gekommen. Damals gelang es mir bei den Jodelweisen, aber noch nicht bei den Büchelstücken, eine plausiblere metrische Deutung zu finden. Auch war mir damals die Möglichkeit einer Differenz zwischen dem in der historisch vergleichenden Untersuchung gefundenen Formschema und dem ethnomethodisch ermittelten metrischen Konzept noch nicht ins Bewußtsein gelangt. In der Arbeit über die Jodel im salzburgischen Ennstal habe ich diese Differenz beim Rubatostil als Umwandlung von gedehnten in gezählte Zeiten vermutet (1990: 45), doch hielt ich es bis vor kurzem nicht für möglich, daß eine metrische Umdeutung auch bei gleichbleibender rhythmischer Gestalt im Nonrubatostil auftreten kann.

Als die Arbeit geschrieben war, stellte sich heraus, daß sie für eine Diplomarbeit viel zu lang war. Es stand dafür, sie in zwei Teile aufzuspalten: den ersten Teil als Diplomarbeit zu gestalten und den zweiten für eine anderweitige Veröffentlichung vorzubehalten. Als quasi natürliche Teilung bot sich eine methodische an. Im ersten Teil stehen statistische und naturwissenschaftliche Analysen im Vordergrund, den zweiten Teil bilden die historisch-vergleichende Untersuchung und der Feldforschungsbericht. Diese Unterteilung ist auch inhaltlich sinnvoll: Im ersten Teil werden bestimmte in der Muotatalforschung vorherrschende Auffassungen in Zweifel gezogen, im zweiten wird eine Problemlösung erarbeitet und ethnomethodisch überprüft. Die methodologische Reflexion wurde dem ersten Kapitel zugeschlagen. Damit verhält sich nunder erste zum zweiten Teil wie die Exposition zur Durchführung. Im ersten Teil, der hier als Diplomarbeit vorliegt, werden begründete Zweifel an gewissen Auffassungen angemeldet, Anhaltspunkte für eine Alternative bereitgestellt und ein methodischer Lösungsweg skizziert.

Es sei nun eine Bemerkung zur Terminologie gestattet, die gleichzeitig eine Abgrenzung des Gegenstandes darstellt. Nach allgemeiner Auffassung ist das Jodeln "eine **Singart** [...], die sich durch häufigen, beweglichen Registerwechsel zwischen Bruststimme und Falsett kennzeichnet" (Sichardt 1939: 2; Hervorhebung durch Sichardt) bzw., in der gleichsinnigen, prägnanten Formulierung Walter Grafs, durch den "abwechselnden Gebrauch von Brust- und Falsettstimme" (1975: 588; gleichlautend Fördermayr und Deutsch 1994: 256). Darauf aufbauend gelangen Franz Fördermayr und Werner A. Deutsch in ihrer Studie "Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns" (1994) zu folgenden Begriffsbestimmungen: "Im Einklang mit dem Dudenwörterbuch der deutschen Sprache (Drosdowsky, Bd. 3 1979: 1384) soll die entsprechende Tätigkeit als **jodeln** bezeichnet werden, die Person, die diese Tätigkeit ausübt, als **Jodler(in)** und das Ergebnis des Jodelns als **Jodel**." (1949: 256). Die beiden Autoren leiten hier die Bedeutung des Wortes **Jodel** logisch von der Grafschen Definition des Begriffes **jodeln** ab. Sie weisen

allerdings darauf hin, daß es mit diesen Begriffsbestimmungen im Hinblick auf "einschlägige regionale Bezeichnungen [...] Probleme [gibt]" (ebd.: 256). Und solche Probleme treten bei meiner Arbeit nun auch tatsächlich auf, verursacht nicht nur durch die regionalen Bezeichnungen, sondern auch durch die von Autor zu Autor differierende Terminologie. Es gibt nämlich neben dem weitesten, allein gesangstechnisch definierten Begriff des Jodels, wie ihn Fördermayr verwendet, auch engere Begriffe, die neben dem stimmphysiologisch-gesangstechnischen Kriterium noch zusätzliche Kriterien sprachlich-textlicher, funktionaler oder musikalisch-formaler Natur beinhalten. Diese engeren Begriffe treten interessanterweise nicht unter dem Wort **jodeln**, sondern unter dem Wort **Jodel** auf (bzw. in der älteren Literatur unter dem Wort **Jodler**, das dort sowohl die männliche ausführende Person als auch das musikalische Ergebnis bezeichnet). So findet sich bei Max Peter Baumann folgende Begriffsbestimmung: "Unter **Jodel** versteht man heute ganz allgemein eine text- und wortlose Singweise, die auf einzelnen nicht sinngebundenen Vokal-Konsonantverbindungen [...] alternierend in Brust- und Falsettstimme gesungen wird." (1976: 92). Dieses sprachliche Zusatzkriterium*)schließt mit Registerwechsel gesungene Lieder, wie sie zumindest in Österreich**)vorkommen, aus dem Begriff des Jodels aus. Damit ist Baumanns Begriffsbestimmung dem umgangssprachlichen Begriff Jodel (bzw. im Bairisch-Österreichischen: Jodler) näher, ohne mit diesem jedoch ganz identisch zu sein. Ein anderes Zusatzkriterium verwendet Wolfgang Sichardt, wenn er den "Jodler" von "angrenzenden Gattungen" bzw. "benachbarten Volksmusikformen" unterscheidet (1939: 41), zu denen er nicht nur die registerwechsellosen "Alpsegen" und "Juchzer" zählt, sondern auch Gattungen, die nach der rein stimmphysiologisch-gesangstechnischen Definition durchaus unter den Begriff des Jodels fielen, wie "Almschreie" und "Jodelrufe" (ebd.: 47 ff.) sowie "Lockgesänge" und "Kuhreigen" (ebd.: 52 ff.). Es handelt sich hierbei um eine sowohl funktionale als auch musikalisch-formale Unterscheidung; funktional, weil der "ruf- oder mitteilungs-hafte" Charakter (ebd.: 41) die gemeinsame Eigenschaft dieser Gesänge ist, wobei Sichardt die Unterteilung der "angrenzenden Gattungen" - wiederum funktional - danach vornimmt, ob die Adressaten Menschen (Juchschrei, Juchzer, Almschrei, Jodelruf), Tiere (Lockrufe, Lockgesänge, Kuhreigen) oder übernatürliche Wesen (Alpsegen) sind, und musikalisch-formal, weil die funktionalen Unterschiede mit den musikalisch-stilistischen weitgehend parallel gehen.

*)Es findet sich auch bei Zemp: "Eine weitere Charakteristik des Jodels ist das Fehlen von Text" (1990).

**)nach eigenen Beobachtungen im Feld.

Das primäre Unterscheidungskriterium Sichardts ist freilich das funktionale. Im Unterschied zum positiv definierten Begriff des Jodelns bleibt der Begriff des "Jodlers" jedoch negativ definiert, denn Sichardt läßt sich an keiner Stelle darüber aus, welche spezielle Funktion dem "Jodler" im Gegensatz zu den funktional wohldefinierten "angrenzenden Gattungen" eigentlich zukommt.

Eine ähnliche begriffliche Komplikation tritt bei Max Peter Baumann auf. Bei ihm tritt "Jodel" sowohl als Überbegriff als auch als Unterbegriff auf, wie schon aus der Einteilung des 3. Teils ("Zum Funktionswandel des Jodels" (1976: 79 ff.)) in Unterkapitel hervorgeht, in denen "Kuhreihen", "Jauchzer, Lock- und Jodelrufe" sowie "Jodellied" vom eigentlichen "Jodel" unterschieden werden. Diese Einteilung geht in den Begriffsumfängen weitgehend mit der Sichardschen Unterscheidung parallel. Unklar bleibt jedoch das Unterscheidungskriterium. Zwar entbehren die vom Unterbegriff Jodel abgegrenzten Phänomene teils des Registerwechsels oder/und sie sind zum Teil textiert, doch gibt es auch textlose, registerwechselnde Kuhreigen (ebd.: 133), Tierlockrufe (ebd.: 145 und 149), Jauchzer (ebd.: 149) und die Jodelrufe genügen von vornherein allesamt Baumanns gesangstechnischer, sprachlich-textlicher Begriffsbestimmung (ebd.: 149). Daher ist zu vermuten, daß neben dieser Jodeldefinition noch andere Kriterien hinter dieser Einteilung stehen. Und da laut Baumanns Auffassung "Lockruf, Kuhreihen und Jodel funktional in enger Verbindung [stehen]" (ebd.: 147), ist dieses versteckte Kriterium wohl eher als ein musikalisch-formales denn als ein funktionales zu denken. In diese Richtung weisen auch Baumanns Ausführungen zu den "Melodiestrukturen mündlich tradiertter Jodel" (ebd.: 154). Genau besehen treten bei Baumann also **zwei** Jodelbegriffe auf: ein weiterer, der durch die oben zitierte Definition bestimmt ist und ein engerer, dessen Begriffsbestimmung unklar bleibt und der primär negativ - durch Abzug der Kuhreihen, Jauchzer, Lock- und Jodelrufe - definiert ist. (Der dritte, speziell für die statistische Untersuchung definierte Jodelbegriff schließt darüberhinaus "die stilisierten Jodelgesänge und Jodellieder, d.h. jene Melodien, die ein komponiertes, schriftliches Gut darstellen", aus (ebd.: 154)).

Damit ist die Frage aufgeworfen, was es mit diesem bei Sichardt und Baumann und auch bei Gaßmann (1906; 1936; 1961) auftretenden engsten, negativ definierten und, wie die Notenbeispiele zeigen, der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes Jodel am nächsten kommenden Jodelbegriff auf sich hat. Aus Sichardts und Baumanns Ausführungen ist zu schließen, daß die Bestimmungsmerkmale dieses **Jodel im engeren Sinne** im funktionalen oder im musikalisch-formalen Bereich zu vermuten sind.

Hugo Zemps Muotatalforschung wirft Licht auf diese Frage: "Früher war der **Juuz** mit der Tätigkeit der Bauern verbunden. Die Männer juuzten, um die Kühe zum Melken herbeizulocken, während des Melkens im Stall oder draußen auf der Alp, beim Grasmähen, beim Holztransport, usw. Die Frauen juuzten ebenfalls bei der Arbeit auf dem Bauernhof oder in der Küche. Am Abend juuzte man manchmal auf der Bank vor dem Haus, während Familienzusammenkünften, während im Bauernhaus veranstalteten Tanzabenden (**Schloffätänz**) oder im Wirtshaus. Man konnte auch etwa die **Nachtbuebä** auf dem Weg zu einem von jungen Mädchen bewohnten Bauernhof hören." (Zemp 1990; Hervorhebungen im Orig. kursiv). Der Juuz ist demnach funktional weder auf die Arbeit mit dem Vieh beschränkt noch auf Arbeit generell, er ist bei der Arbeit nicht immer streng funktionsbezogen, sondern auch als bloßer Zeitvertreib, als musikalische Untermalung ("in der Küche" z.B.) gebraucht und er ist wichtiger Teil der Geselligkeit. Der Juuz ist **multifunktional**. In dieselbe Richtung weisen auch die Berichte Peter Betscharts: "So erzählte mir meine Mutter, dass man vor 20 Jahren fast jeden Abend von einer Seite her ein paar Gsätzli gehört habe. Von der andern Seite des Tales wurde dann 'Bescheid-gegeben'. Damals war der abendliche Platz noch auf der Bank vor dem Haus und nicht vor dem Fernseher. Auch die Nachtbuben haben sehr schön gejuuzt. Sie waren darauf eingespielt, selbst Stimmung zu machen in den Wirtschaften. [...] Fast jeder Juuzer war Bauer oder zumindest Älpler [...] Mehrere betonten, beim Vieh gerne gejuuzt zu haben. Andere wieder beim Heuen usw. [...] Natürlich traf man den Juuz auch schon früher, genau wie heute, am Wirtstisch; [...] es gehörte die Atmosphäre der Zusammengehörigkeit dazu. Wo gejuuzt wird, gibt es immer Stimmung." (Betschart 1981: 7). "Ehrler Paul, wohnhaft gewesen an der Grundstrasse, erzählte mir, dass früher die Fuhrmannen aus dem Tal bei ihnen einkehrten oder vorbeifuhren. Besonders an Inspektionstagen ging es hoch zu und her im Schützenhaus. In der Wirtschaft oder auf dem Leiterwagen wurde gejuuzt." (ebd.: 20). Betschart erwähnt hier außer der Rolle des Juuz bei der Arbeit und in der Geselligkeit auch die Funktion als Verständigungsmittel auf weite Strecken.

Max Peter Baumann erwähnt außer den Funktionen des Jodels als Tierlockruf, die er für die "ursprünglichen" hält (1976: 204), als Verständigungsmittel und als Teil der Geselligkeit (ebd.: 205) auch noch die als Wiegenlied und als Jodelwettgesang bzw. Zweikampf (ebd.: 205). Die Multifunktionalität ist schon am Ende des 19. Jahrhunderts bezeugt. So findet sich im Schweizerischen Idiotikon unter dem Schlagwort "Jodel" folgender Hinweis: "Dem Zweck nach dient der **Jodel**, wie der **Kureien**, zunächst als Lockruf für die

Kühe, dann aber als Lustäußerung des Sennens, auch als Kundgebung in die Ferne und zu geselliger Unterhaltung, die sich in Appenzell nicht selten zu Wettkämpfen zwischen verschiedenen Sängern steigert." (Schweizerisches Idiotikon. Bd. 3, Frauenfeld 1892, Sp. 11; zitiert nach Baumann 1976: 90). Der im Anhang wiedergegebene Bericht über ein Älplerfest in Schwyz aus dem Jahre 1855 bezeugt die Existenz von Wettkämpfen im Jodeln und Alphornblasen auch für die Innerschweiz.

Von der Multifunktionalität scheinen im Muotatal lediglich jene Melodien ausgenommen zu sein, die mit dem Namen "Chueraiheli" bezeichnet werden. Hugo Zemp bemerkt hierzu: "Mit diesem Stück lockt man die Kühe, um sie in den Stall zum Melken zu bringen." (1990). Da in meiner Feldforschung terminologische Fragen nicht im Mittelpunkt standen, kann ich nicht sagen, ob die Muotataler das "Chueraiheli" zum "Juuz" zählen. Laut Hugo Zemp bedeutet "juuzä" (verschriftsprachlich "juuzen", eine Dialektform von "jauchzen" bzw. "juchzen") "zur gleichen Zeit das Ausstoßen von Juchschreien [...] und die Singart, die man heute allgemein als Jodel bezeichnet." (1990). Die Bedeutungserklärung des Zeitwortes läßt jedoch nicht von vornherein einen Schluß auf die Bedeutung des Hauptworts zu, es könnte vielleicht sein, daß in der Muotataler Terminologie das "Chueraiheli" kein "Juuz" ist, obzwar es "gjuuzäd" wird. Eine derartige Bedeutungsdivergenz zwischen Zeitwort und Hauptwort wäre nichts Ungewöhnliches. Sie tritt jedenfalls, wie ich oben gezeigt habe, in der wissenschaftlichen Terminologie auf als Neigung, das Wortfeld von **Jodel** enger zu fassen als das von **jodeln**.

Diese engeren Begriffe des Jodels sind also, wenn sie überhaupt funktional definiert sind, durch die Multifunktionalität bestimmt. Ein weiterer Untersuchungsschritt deckt jedoch starke Anhaltspunkte dafür auf, daß diese engeren Begriffe des Jodels primär **musikalisch-formale** Begriffe sind. In Max Peter Baumanns statistischer Untersuchung mündlich überlieferter Jodel scheinen ausschließlich Stücke mit mehr als einem Formabschnitt auf (1976: 155 ff.). Ebenso weisen die von Wolfgang Sichardt als "Jodler" bezeichneten Stücke (1939: 4-40) stets mindestens zwei Formabschnitte auf. Dasselbe gilt für die "Jodel" bei Alfred Leonz Gaßmann (1906; 1936; 1961). Die "Juchzer" und die kürzeren "Rufe" hingegen sind zumeist einteilig, erheblich kürzer und melodisch weniger komplex. Die längeren, mehrteiligen, "Rufe", "Lockgesänge" und "Kuhreihen" genannten Stücke hingegen unterscheiden sich vom "Jodel" durch ihren andersartigen formalen Aufbau: Während die "Jodel" fast ausschließlich periodisch gebaute Formteile (Vordersatz + Nachsatz) aufweisen, ist diese Formkonstruktion bei den längeren "Rufen", "Lockgesängen" und "Kuhreihen" nicht zu finden. "Lockrufe" und "Kuhreihen" unterscheiden sich

auch noch in einer anderen, bemerkenswerten Hinsicht vom "Jodel": Während die allermeisten Jodelaufzeichnungen harmonisch-metrische Schemata erkennen lassen (taktschlüssige Harmoniefolgen, Funktionsharmonik, acht- und sechzehntaktige Formen), ist das bei den "Lockrufen" und "Kuhreihen" nicht der Fall. Eine Ausnahme bildet allerdings - nach der Auffassung von Sichardt und Leuthold - der Muotataler Jodel und zwar sowohl in metrisch-formaler als auch in harmonischer Hinsicht. Ob diese Auffassung richtig ist, ist unter anderem Gegenstand der folgenden Untersuchungen.

Auffällig ist weiters, daß der "Jodel" sowohl ein- als auch mehrstimmig auftritt, während die verschiedenen "Rufe" und die "Kuhreihen" einstimmig sind. Eine Ausnahme bildet nach Berichten aus dem 18. und 19. Jahrhundert lediglich der (heute als ausgestorben geltende) Appenzeller Kuhreihen (Baumann 1976: 131) und die Appenzeller Löckler (ebd.: 172).

Demnach scheint dieser engere Begriff des Jodels, wie er bei Gaßmann, Sichardt und Baumann auftritt, auf **längere** und **komplexere** musikalische Formen abzu- zielen, die an **keine bestimmte Funktion** gebunden sind.

Die folgenden Untersuchungen sind auf den Jodel im engeren Sinn zentriert. Diese Abgrenzung des Arbeitsfeldes soll nicht als eine Definition des Begriffes Jodel mißverstanden werden. Es liegt mir fern, den vielen Jodeldefinitionen eine weitere hinzuzufügen. Die Themenbegrenzung läßt sich auch mithilfe des weiteren, umfassenderen Jodelbegriffs von Graf (1975: 588) wie folgt formulieren: Arbeitsgebiet sind jene Muotataler Jodel, die nicht als Juchzer, Rufe oder Kuhreihen ausgewiesen sind. Da sich diese Unterscheidungen in allen für den Muotataler Jodel relevanten schriftlichen und tönenden Quellen in benennungsmäßig wie inhaltlich übereinstimmender Form vorfinden, sind sie nicht nur praktisch leicht zu handhaben, sondern auch inhaltlich sinnvoll. (Daß sich hinter der benennungsmäßigen Übereinstimmung auch tatsächlich eine inhaltliche verbirgt, ist ein - angesichts der Verschiedenheit der theoretischen Grundauffassungen von Gaßmann, Sichardt und Zemp gar nicht selbstverständliches - Ergebnis der folgenden Untersuchungen, das hier schon vorgreifend bekanntgegeben wird). Diese Einschränkung bringt den Vorteil eines relativ homogenen und somit gut vergleichbaren Materials, das dann seinerseits wiederum mit den "angrenzenden Gattungen", zu denen ich nicht nur Juchzer, Rufe, Kuhreihen und Büchelmusik, sondern auch die Tanzmusik zähle, verglichen werden kann.

Eine terminologische Konsequenz dieser Präzisierung des Arbeitsfeldes ist, daß ich im folgenden unter **Jodel** stets den Jodel im engeren Sinn verstehen werde. Damit will ich, wie schon erwähnt, keine neue Jodeldefinition vorschlagen, sondern lediglich eine für diese Arbeit brauchbare und bequeme Terminologie benützen, die den doppelten Vorteil hat sowohl der Kürze als auch der Übereinstimmung mit den engeren Jodelbegriffen in den für den Jodel in der Schweiz relevanten Werken. Was den Umfang der zur Verfügung stehenden Quellen betrifft, so zeigt sich, daß innerhalb des Jodels im weiteren Sinn der Jodel im engeren Sinn die weitaus häufigste Untergruppe darstellt. Ob dieses Verhältnis die Wirklichkeit abbildet oder ein durch das Interesse der Forscher erzeugtes Artefakt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Bei Gaßmann (1961) finden sich 7 Jodel, aber keine Juchzer und Tierlockrufe aus dem Muotatal, obgleich er solche in anderen Landschaften sehr wohl aufgezeichnet hat. Sichardt publiziert 1939 zwei Viehlockrufe und 13 Jodel aus dem Muotatal, die einzigen auf seiner Forschungsreise aufgenommen Juchzer stammen aus Lungern. Die von Zemp 1990 herausgegebene CD "'Jüüzli'. Jodel du Muotatal" enthält einen Viehlockruf ("Chueraiheli"), mehrere Juchzer und 32 Jodel. Dieses Verhältnis dürfte dem im Repertoire eines einzelnen Juuzers entsprechen. Der Landwirt Franz Domini Betschart, den ich am 12. 4. 1996 befragte, sprach von **einem** "Chueraiheli" und mehreren "Jüüz'", die er könne.

Sehr oft verwende ich im Folgenden statt "Muotataler Jodel" das im Muotatal gebräuchliche Dialektwort "Juuz". Dieses hat zwar ein etwas weiteres Bedeutungsfeld als Jodel im engeren Sinne, weil es auch die Juchzer mit einschließt (Zemp 1990). Ich gebrauche es hingegen gleichbedeutend mit Jodel im engeren Sinne, sofern vom Muotataler Jodel die Rede ist.

Außer den bereits abgehandelten Jodelbegriffen gibt es noch weitere, von denen zwei erwähnt werden sollen, weil sie in der das Muotatal betreffenden Literatur vorkommen. "Die Einheimischen des Muotatals", so berichtet Hugo Zemp, "hören es nicht gerne, wenn man als Jodel das bezeichnet, was sie selber **Juuz** oder in der Diminutivform **Jüüzli** nennen." (1990). Im Filmtitel "Juuzen und Jodeln" (1987) benutzt Zemp diese beiden Wörter, um auf die Unterschiede in der Ausführungsweise aufmerksam zu machen, der zwischen dem traditionellen Muotataler Juuzen und dem "polierten Jodel der Jodlerklubs" (1990) besteht.

Heinrich J. Leuthold schlägt in seinem Werk "Der Naturjodel in der Schweiz" (1981) vor, den Registerwechsel als Jodel-Definitions-kriterium fallenzulassen und "als Kriterium nur mehr die textlose Singweise" aufzustellen (ebd.: 11), was er nicht nur mit den "zahlreichen Tralala-Melodien und Kinderjodel" begründet: "Es gibt Jodel, besonders im Appenzellischen, die, bei Vermeidung des Kopfreisters, in der Barytonlage gesungen werden. Im Chor nützen allerdings die Begleitstimmen als 'Überstimmen' den Tonraum bis zu den Jodelhochlagen aus. Die eigentliche Jodelmelodie verzichtet auf diese Hochlagen und damit auf den Wechsel zwischen Brust- und Kopfreister." (ebd.: 10 f.). Da es nach meiner Kenntnis eine solche Singpraxis im Muotatal nicht gibt, möchte ich Leutholds Jodelbegriff nur als Beispiel dafür erwähnen, wie die Bedeutung des Wortes Jodel den jeweiligen Erfordernissen entsprechend verändert wird.

Nicht unerwähnt bleiben darf der Begriff des "Naturjodels", der nicht nur in Leutholds Buchtitel, sondern auch von Zemp erwähnt wird:

"Der mündlich überlieferte Jodel, der durch stark ausgeprägte, regionale Merkmale gekennzeichnet ist, wird heute allgemein als 'Naturjodel' bezeichnet. Dieser Begriff wurde geprägt, um den textlosen Jodel vom geschriebenen 'Jodellied' zu unterscheiden, welches einen strophischen Text und einen Jodelrefrain beinhaltet. Die Verbreitung dieser geschriebenen Kompositionen [...] ist eng mit der im 19. Jahrhundert aufgekommenen Bewegung der Gesangsvereine verbunden." (Zemp 1990). Der Begriff Naturjodel dürfte im Umfeld des Eidgenössischen Jodlerverbandes aufgekommen sein. Es sei an dieser Stelle schon angemerkt, daß nicht alle Jodellieder schriftlich komponiertes Gut aus der Heimatbewegung darstellen. In Gaßmanns Sammlung finden sich im Kapitel "Tanzlieder und Gsätzli" zahlreiche Lieder mit angehängtem Jodelteil (1961: 165 ff.).

Diese Einleitung dürfte eigentlich nicht abgeschlossen werden ohne eine operationale Definition der Begriffe Metrum, Rhythmus und Takt zu geben. Doch möchte ich dies erst nach dem Kapitel über die Geschichte der metrischen Deutungsproblematik leisten, um die mit der definitiven Vorentscheidung verbundenen Konsequenzen an Hand des vorgestellten Materials diskutieren zu können.

Zur Problemgeschichte der Deutung des Muotataler Jodelmetrums

Der Muotataler Jodel tritt erst relativ spät, in den frühen Dreißigerjahren, in das Blickfeld der Forschung, gelangt dann aber schnell in den Ruf des Außergewöhnlichen und sich vom Jodel in der übrigen Schweiz stark unterscheiden, sowohl was die metrische Struktur als auch was die Melodiebildung und das Tonsystem angeht.

Die Jodelforschung im Muotatal beginnt mit den Aufzeichnungen des Luzerner Volksliedforschers Alfred Leonz Gaßmann 1931 und 1934 (veröffentlicht 1936 und 1961) und den Tonbandaufnahmen des deutschen Musikethnologen Wolfgang Sichardt im Jahr 1936 (1939). In jüngerer Zeit haben sich vor allem die Volksmusikforscher Peter Betschart (1981) und Heinrich J. Leuthold (1981) sowie der Musikethnologe Hugo Zemp mit dem Juuz auseinandergesetzt. Hugo Zemp ist die Veröffentlichung seiner ab 1979 entstandenen Feldaufnahmen in Form von einer Schallplatte (1979) vier Filmen (1978) und einer CD (1990) zu verdanken. Mit diesem Material hat Franz Fördermayr spektrographische Analysen durchgeführt (1994). Mehr am Rande des Forschungsinteresses steht der Muotataler Juuz im Werk des Musikethnologen Max Peter Baumann (1976). Wenn ich hier zwischen "Volksliedforschern" und "Musikethnologen" spreche, so bezieht sich diese Unterscheidung primär auf die musikwissenschaftliche Ausbildung. Das von John Meier 1906 initiierte Schweizer Volkslied-Sammelunternehmen stützte sich vor allem auf die Mithilfe der zahlreichen, musikalisch gebildeten Lehrerschaft*). In zweiter Linie bezieht sich die Unterschied auf die verschiedene Theorietradition in der Ethnologie und Ethnomusikologie einerseits und der Volkskunde und Volksliedforschung andererseits. Der Unterschied tritt in der Muotatalforschung der Dreißigerjahre besonders scharf zu Tage: Sichardt war Kulturkreistheoretiker, während Gaßmann der von John Meier (1897 und 1906) begründeten Rezeptionstheorie anhing. Der Unterschied in den Theorietraditionen verringert sich in der Nachkriegszeit allmählich, weil sich sowohl in der Ethnomusikologie als auch in der Volksliedforschung eine mehr funktionalistische Betrachtungsweise durchsetzte.

*)Einer dieser Sammelaufrufe findet sich auf der Seite 2 der Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 4 (1906): "Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, der Schweizerische Lehrerverein und der Verein schweizerischer Gesang- und Musiklehrer haben beschlossen, in gemeinsamer Arbeit eine umfassende Sammlung Schweizerischer Volkslieder zu veranstalten [...] Wir bitten deshalb Alle, die Volkslieder kennen, sie aufzuzeichnen und womöglich mit den dazugehörigen Melodien einzusenden. [...] Alle Einsendungen sind zu richten an Professor Dr. John Meier, Pilgerstraße 45, Basel."

Die Entdeckung der metrischen Irregularität als einer für den Muotataler Jodelstil charakteristischen Eigenschaft erfolgte durch Wolfgang Sichardt (1939). Ob es sich hierbei um eine Entdeckung eines wirklichen Tatbestandes handelte oder um eine "Erfindung", ist unter anderem Gegenstand meiner Untersuchung. "Erfindung" ist hier nicht nur im Sinne von Paul Watzlawick (1981) gemeint, sondern auch im Sinne von Ernst Klusen (1969). Denn ein mit metrischen Irregularitäten und ungewöhnlichen Tonsystemen ausgestatteter Jodel eignete sich mehr als jede andere musica alpina dazu, zur "UR-MUSIG" hochstilisiert zu werden, was nicht erst durch den gleichnamigen Kinofilm des Berners Cyrill Schläpfer (1993) geschah. Die Wissenschaft selbst hat mit der Hypothese des hohen Alters und mit der Betonung der Unterschiede zur abendländischen Kunstmusik diesen populären Auffassungen den Boden bereitet. Die Frage, wie weit für diese wissenschaftlichen und populären Auffassungen eine empirische Basis besteht, wird in der vorliegenden Untersuchung allerdings nur, was das Metrum betrifft, gestellt und - soweit es mir möglich ist - beantwortet.

Der Vergleich zwischen den Ausführungen der einzelnen Autoren zeigt freilich Unterschiede auf. Alfred Leonz Gaßmanns Aufzeichnungen (1936 und 1961) stellen in der Literatur über den Muotataler Jodel die große Ausnahme dar, sie bewegen sich in ganz gewöhnlichen Taktarten. Für Wolfgang Sichardt ist der "pointierte Taktwechsel" ein Charakteristikum des "Muotatal-Stils" (1939: 130), was sich auch in seinen Transkriptionen zeigt, während Heinrich J. Leuthold, Sichardts Taktwechselschreibung kritisierend, beim "Muotataler Rhythmus" auf Taktstrichsetzung verzichtet, weil ihm "überhaupt jedes Metrum fehlt" (1981: 58) und es sich zudem um einen Rubatostil handle. Auch in letzterem Punkt ist Sichardt der konträren Auffassung: nämlich daß im "Muotatal-Stil" ein "gleichmäßig ('metronomartig') pulsierender Rhythmus" und ein "einheitliches Zeitmaß" herrsche im Unterschied zum "wechselnde[n] Zeitmaß" im Jodelstil der "übrige[n] Deutschschweiz" (1939: 130). Max Peter Baumann hebt Sichardts Transkriptionen lobend hervor, weil sie den Jodel nicht "in ein strenges Taktschema gedrängt" hätten (1976: 160). Der Muotataler Peter Betschart, wohl der beste Kenner des Juuz, geht auf die Frage des Metrums kaum ein (1981) und auch Hugo Zemp macht außer einer kryptischen Anmerkung (1990: zu Nr. 2, 12c und 14) keine Angaben zu diesem Thema. So sind wohl als "gegenwärtiger Forschungsstand" noch immer die einander entgegengesetzten Behauptungen Sichardts und Leutholds anzusehen. Gemeinsam ist den beiden Auffassungen allerdings, daß es im typischen Muotataler Jodel kein strenges Taktschema gibt, und hierin stehen ihre Notationen im Gegensatz zu denen Alfred Leonz Gaßmanns, der 1961 zwar auf die Sichardtschen Transkriptionen hinweist (1961: 308), auf Sichardts Auffassung aber nicht

weiter eingeht. Auch Sichardt hat, soweit mir bekannt ist, zu Leutholds Kritik nicht Stellung genommen. Und wie ist es zu verstehen, daß genau die zwei Autoren, die die größte und profundeste Materialkenntnis besitzen, nämlich Betschart und Zemp, zu dieser offenen Frage nichts aussagen?

Ob solche Auffassungsunterschiede tatsächlich, wie ich in meinen "Untersuchungen über Volksmusik- und Volksliedbegriffe" behauptet habe (1994: 121), durch die unterschiedlichen theoretischen Zugänge bedingt sind, ist zu hinterfragen. Denn die Geschichte der Deutung des Muotataler Jodelmetrums macht eher den Eindruck, als sei ein Deutungskonstrukt, einmal in die Welt gesetzt, von Autor zu Autor übergegangen und lediglich an die jeweilige theoretische Position adaptiert worden. Ein "Deutungskonstrukt" deshalb, weil keiner der Autoren die Muotataler Juuzer bisher über ihre eigene metrische Auffassung befragt hat, (- zumindest finden sich darüber keinerlei Hinweise in den Publikationen). Die Unterschiede in den Deutungen sind also wohl in erster Linie durch die **Methode** verursacht oder, aus einer heutigen Sicht, durch ein methodologisches Manko, das der Spekulation Tür und Tor öffnete. Freilich ist die Methodologie ihrerseits nicht unabhängig von der theoretischen Grundauffassung. Daß die Frage nach den musikalischen "Konzepten" der Ausführenden in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gerückt ist, verdankt sich theoretischen Errungenschaften. Die Theorieabhängigkeit der Jodelaufzeichnung ist jedenfalls nicht so zu verstehen, daß Sichardt zu einer taktwechselnden Auffassung gelangt wäre, weil er Kulturkreistheoretiker, Gaßmann zu einer regulärtaktigen, weil er Rezeptionstheoretiker war und Leuthold zu einer taktlosen, weil er von Funktionalismus beeinflusst war.

Es soll nun zunächst die Deutungsgeschichte des Muotataler Jodelmetrums überblickhaft gestreift werden und zwar in Form einer Darstellung der Positionen der einzelnen Autoren. Die Wörter Metrum, Rhythmus und Takt werden von den Autoren in unterschiedlicher und mitunter in nicht genau eruierbarer Weise verwendet. Ich verzichte darauf, diesen Bedeutungsvarianten in jedem einzelnen Fall nachzuspüren.

Alfred Leonz Gaßmann

Alfred Leonz Gaßmann gilt als der bedeutendste Volksliedforscher der Mittelschweiz. "Als ehemaliger Natursänger meines kleinen Heimatdörfchens Buchs (bei Dagmarsellen) und als Volksliedsammler der engeren Heimat (Luzerner Wiggertal und Hinterland), späterhin auch der Mittelschweiz (Entlebuch, Vierwaldstättersee, Urkantone)", wie der Autor sich selbst beschreibt (1936: 7), darf ihm sozusagen ein Heimvorteil im Verstehen der Mittelschweizer Musik zugesprochen werden. Dazu kommt seine langjährige Erfahrung: Von den in seinem letzten großen Werk (1961) veröffentlichten Jodelaufzeichnungen stammt die erste aus dem Jahr 1895, die letzte aus dem Jahr 1950. Gaßmann war ein Volksliedforscher der alten Schule. Er hat wahrscheinlich nie einen Phonographen oder ein Tonbandgerät benutzt. Außer der bereits erwähnten Rezeptionstheorie vertrat Gaßmann die Auffassung, daß die Landschaftsform den Musikstil präge (1936).

Gaßmann verwendet ausschließlich die Mittel der konventionellen Notenschrift. Das macht seine Jodelaufzeichnungen für meine Fragestellung nicht unbrauchbar, geht es doch um die metrorhythmischen Konzepte, und zur Wiedergabe derselben ist die konventionelle Notenschrift sehr wohl ein geeignetes Mittel. Die Voraussetzung ist allerdings, daß diese Konzepte auch wirklich verstanden wurden. Und wenn der Jodelstil des Muotatalers sich tatsächlich so fundamental von den Jodelstilen der übrigen Mittelschweiz unterscheidet, wie Wolfgang Sichardt und Heinrich J. Leuthold behaupten, dann könnte von einem "Heimvorteil im Verstehen" in diesem Falle nicht ausgegangen werden.

Eine metrorhythmische Besonderheit des Muotataler Jodels existierte für Gaßmann nicht. Ein kleiner Zahlenvergleich möge das unterstreichen: Von den 30 Jodeln, die er 1961 veröffentlichte (1961: 179-197), sind sieben aus dem Muotatal. Davon ist ein einziger mit Taktwechsel geschrieben, die übrigen sechs weisen reguläre Taktschemata auf, währendhingegen von den fünf im ebenfalls im Kanton Schwyz gelegenen Ort Goldau aufgezeichneten Jodeln drei mit Taktwechsel notiert sind. Unter den sechs Jodelaufzeichnungen aus Weggis im Kanton Luzern ist eine taktwechselnd, die übrigen fünf nicht.

Hingegen unterscheidet Gaßmann einen Typus des "Schwyzerjodels" von einem Typus des "Mittelschweizer Voralpenjodels". Ihre Spezifika sieht er im Harmonischen, siehe Gaßmanns Erläuterungen zu den beiden Aufzeichnungen aus Goldau (Notenbeispiele 1 und 2, - mit "Schwyz" dürfte hier nicht der Kanton, sondern dessen Hauptort samt Umgebung gemeint sein). Dazu eine Erläuterung: In der Sammlung "Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland" (Voralpengebiet) schreibt Gaßmann, daß die mehrstimmige Ausführung "dieser Jodel [...] mittelst des tonischen und Dominant-Dreiklages, auch Dominant-Septimen-Akkordes [geschieht].

Iberger

Goldau 1925

Urchig langsam

Die-ü e-ü e-ü e-ü e-ü dje u-di e-ü e-ü e-ü

e-ü dje, di-ri dje, Ho die-ü die-ü djo

e-ü e-ü djo e-ü e-ü di-je e-ü e-ü djo, ho ho.

Notenbeispiel 1 (Gaßmann 1961: 184). Gaßmanns Kommentar lautet: "Gesungen von Lehrer Jos. von Euw, Goldau 1925. Dieser Jodel wird in höchster Stimmlage mehr gekrächt als gesungen. Vielleicht wird damit der urwüchsige Klang des Büchels der Kehle abgerungen. Auffallend ist beim Schwyzerjodel, daß neben den Dreiklangstönen der Hauptakkorde auf der I., V., und IV. Stufe auch die Nebendreiklänge der II., III. und VI. Stufe angetönt werden." (ebd.: 309).

Goldauer

Goldau 1925

Langsam getragen

Jo dio-u di-ri dio dio-u di dio dio-u o-u di dio-u di,

jo dio-u di-ri dio dio-u di dio-u dio-u dio-u du.

Jo dio-u di-ri dio dio-u di-ri dio o-u o-u dü o-u dü,

jo dio-u di-ri dio dio-u di-ri dü jo di-ri du.

Notenbeispiel 2 (Gaßmann 1961: 185). Gaßmanns Kommentar lautet: "Gesungen von Lehrer Jos. von Euw, Goldau 1925. Dieser Jodel schlägt aus der Schwyzer Rasse; die Wendung zur Unterdominante zu Beginn des 2. Teils hat er mit dem Mittelschweizer Voralpenjodel des Entlebuch und des Luzerner Hinterlandes gemein." (ebd.: 310).

Verhältnismäßig wenig kommt der Unterdominant-Dreiklang zur Anwendung; mitunter beim Übergang in den 2. Teil (im 1. Takt des 2. Teiles)." (1906: 174). Den Beginn des 2. Teiles mit der Subdominante in Notenbeispiel 1 sieht der Autor nun für den "Schwyzerjodel" als untypisch an. Da die Harmonik später behandelt werden soll, sei hier abgebrochen und zur Frage des Rubato weitergegangen.

Gaßmanns Angaben zu Rubato und Tempowechsel ermöglichen es, die sieben Muotataler mit den 23 übrigen Mittelschweizer Jodelaufzeichnungen zu vergleichen. Hierzu wurden die 30 Aufzeichnungen auf diesbezügliche Angaben hin untersucht und die Zahl der Aufzeichnungen, in denen eine bestimmte Klasse von Angaben vorkommt, bestimmt und in die untenstehende Tabelle eingetragen. Dann wurde in jeder Spalte die Anzahl der Aufzeichnungen, die die genannte Eigenschaft haben, gleich 100% gesetzt und der Prozentanteil der Muotataler Aufzeichnungen bestimmt.

Angabe	Mittelschweiz gesamt	davon Muotatal		Korre- lation
Schlußritardando (bei Halbschluß und Schluß periodisch gebauter Formen)	16	1	6,3%	-0,43
Tempoänderungen im Melodieverlauf (rita tempo, acc.....)	3	1	33,3%	+0,08
Fermate im Melodieverlauf (nicht am Schluß, Halbschluß, Beginn)	7	1	14,3%	-0,12
2. Teil in anderem Tempo	11	1	9,1	-0,22
(einteilige Jodel)	(4)	(3)	(75%)	
Gesamtzahl der Jodelaufzeichnungen (Gaßmann 1961: 179-197)	30	7	23,3%	

Wie die Tabelle zeigt, hat nur jeweils eine der sieben Muotataler Jodelaufzeichnungen die in der jeweiligen Spalte genannte Eigenschaft, was, je nach Anzahl aller Mittelschweizer Jodel mit dieser Eigenschaft, verschiedene Prozentsätze ausmacht. Ein Prozentsatz unter 23% bedeutet, daß die Muotataler Aufzeichnungen die genannte Eigenschaft in geringerem Ausmaß besitzen, als es ihrem Anteil an der Gesamtzahl der Aufzeichnungen entspricht. Bei einem Prozentsatz über 23% ist es umgekehrt. Der Korrelationskoeffizient gibt den Zusammenhang zwischen der genannten Eigenschaft und der Eigenschaft "Muotataler" an. Um zu beurteilen, ob die errechneten schwachen Korrelationen nicht sogar mit der Hypothese verträglich sind, daß in der Grundgesamtheit (aller Mittelschweizer Jodelaufzeichnungen, die Gaßmann hätte machen können, wenn er unermeßlich viel

Zeit dazu gehabt hätte,) zwischen der genannten Eigenschaft und dem Aufzeichnungsort gar kein Zusammenhang besteht, müßte ein Test auf stochastische Unabhängigkeit gemacht werden. Leider ist das wegen der geringen Anzahl der Muotataler Aufzeichnungen und/oder Aufzeichnungen mit der genannten Eigenschaft nicht möglich. Am wenigsten aussagekräftig sind aus demselben Grund jene Werte, die für die Fragestellung am wichtigsten wären, nämlich die Zahl der Fermaten im Melodieverlauf und die Tempoänderungen im Melodieverlauf. Die beiden etwas aussagekräftigeren Werte besagen, daß Schlußritardandi und Tempowechsel am Beginn des 2. Teils im Muotatal eher seltener sind als in den übrigen Mittelschweizer Aufzeichnungsarten. Wie irreführend es sein kann, aus kleinen Stichproben Schlüsse zu ziehen, zeigt jedoch die Zeile "einteilige Jodel": 3 von 7 Muotataler Jodeln sind einteilig, in dem im selben Jahrzehnt*) aufgenommenen Feldforschungsmaterial Wolfgang Sichardts (1939) sind es nur 2 von 13. Die vier Korrelationskoeffizienten indizieren also, wenn sie überhaupt etwas indizieren, ein geringeres Ausmaß an Abweichungen vom Gleichlauf des Metrums beim Muotataler Jodel im Vergleich zu den übrigen von Gaßmann beforschten Jodellandschaften - und somit das Gegenteil dessen, was der Innerschweizer Jodelforscher Heinrich J. Leuthold (1981) behauptet.

Einen signifikanten Zusammenhang zeigt allerdings der Vergleich zwischen Gaßmanns Aufzeichnungen im Kanton Schwyz (Goldau, Seewen und Muotatal) und seinen Aufzeichnungen in den zum Kanton Luzern gehörenden Landschaften Entlebuch und der Gegend um den Rigi (Vitznau und Weggis). Diese Stichprobe umfaßt 27 der 30 1961 veröffentlichten Jodel. (Die restlichen drei stammen aus Ober- und Unterwalden). Der signifikante Zusammenhang besteht in der Schlußritardandonotierung:

	Schwyz	Luzern	Summe
mit Schlußritardando:	4	10	14
ohne Schlußritardando:	10	3	13
Summe:	14	13	27

Der negative Zusammenhang ist hier mit $r = -0,48$ noch größer als vorhin, die Hypothese, es handle sich um reinen Zufall, ist auf dem 95%-Niveau abzulehnen. (In diesem Fall sind die Untergruppen groß genug, daß ein solcher Schluß zulässig ist. Siehe Schlittgen (1995: 401 f.)). Dies bedeutet jedenfalls, daß Gaßmann in Weggis, Vitznau und im Entlebuch zusammen mehr zur Schlußritardandonotation neigte als in Goldau, Seewen und im Muotatal zusammengenommen. Da sich nicht erweisen läßt, daß Gaßmanns Notationspraxis sich geändert hat, - sie scheint über all die Jahre hindurch gleich geblieben zu sein -, muß wohl angenommen

*) Gaßmanns Muotataler Jodelaufzeichnungen stammen größtenteils aus den 30er Jahren.

werden, daß der Unterschied in der Musik lag. (Aus dieser Statistik darf allerdings nicht auf einen Unterschied zwischen den beiden Kantonen schlechthin verallgemeinert werden: In Gaßmanns Arbeit über das "Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland" (1906) hat von den 10 veröffentlichten Jodeln nur ein einziger ein Schlußritardando eingezeichnet).

Da Gaßmanns Muotataler Jodelaufzeichnungen im zweiten Teil einzeln behandelt werden sollen, sei hier abgebrochen, freilich nicht ohne anzumerken, daß Gaßmann bei keinem einzigen der 7 von ihm veröffentlichten Muotataler Jodeln ein "Alphorn-fa" notiert, während er dasselbe in Seewen und Goldau sehr häufig schreibt (mittels des einzigen von ihm verwendeten diakritischen Zeichens oder mittels Fußnote oder als lydische Quart). Das gänzliche Fehlen eines Hinweises auf das Vorkommen des "Alphorn-fa" im Muotataler Jodel ist ein weiterer Punkt, in dem sich Gaßmanns Aufzeichnungen nicht nur von denen Sichardts und Leutholds auffallend unterscheiden, sondern auch von den von Hugo Zemp veröffentlichten Feldaufnahmen. Ein weiterer Unterschied besteht im Repertoire: Während sich das Material Sichardts mit dem Leutholds und Zemps zu einem großen Teil deckt, kommen die von Gaßmann aufgezeichneten Jodel bei den anderen Autoren nicht vor. Gaßmanns sieben Muotataler Jüüz' stammen von mindestens vier verschiedenen Personen, es ist also auch nicht anzunehmen, daß er einen vom Durchschnitt abweichenden Personalstil aufzeichnete.

Wolfgang Sichardt

Wolfgang Sichardts Schweizer Forschungsreise im Sommer 1936, die ihn zu den Aufnahmeorten Appenzell, Neßlau, Kerns (Obwalden), Lungern, Muotatal, Mathon (Rätoromanisches Gebiet), Brigerberg (bei Brig), Vissoyé (Val d'Annivers, Unterwallis) und Neirivue (Westschweiz) führte und bei der er außer Jodelgesängen, Juchzern und Rufen auch Viehlockrufe und Kuhreigen, Alpsegen, Lieder und Jodellieder sowie einige Alphornweisen aufnahm, war die erste, die sich der modernen Tonbandtechnik bediente: "Zur Tonaufnahme diente das neu herausgebrachte **Magnetophongerät** der AEG, das die vom Standpunkt der Musikwissenschaftlich-volkskundlichen Aufnahmearbeit wünschenswerten technischen Voraussetzungen in hohem Maße erfüllt [...] Besondere Vorzüge sind Betriebssicherheit und Ungezwungenheit der Aufnahmen. [...] Für die Bereitstellung des Aufnahmegegerätes bin ich der AEG, für die Überlassung eines hochwertigen Aufnahmемikrophons der Telefunken-Gesellschaft zu besonderem Dank verpflichtet." (1939: 2 f.).

Sichardts Absicht war es, "älteres Stilgut aufzufinden" (ebd.: 2). Das gelang ihm seiner Auffassung nach im Appenzellerland und im Muotatal, das sich ihm "als wahre Fundgrube archaischer Melodik" erwies (ebd.: 29). Das Muotatal war als Reisedation ursprünglich wohl gar nicht eingeplant: "Während meiner Aufnahmetätigkeit in Lungern hörte ich verschiedentlich von dem seltsamen Jodeldialekt des Muotatals. Man konnte ihn nicht recht beschreiben, aber soviel ging klar aus den Schilderungen hervor, daß es sich melodisch wie klanglich um etwas durchaus Eigenartiges, von den gemeinüblichen Schweizer Jodlern Abweichendes handeln mußte. In diesen Erwartungen sah ich mich bei den Aufnahmen nicht getäuscht. Ich fand nur verhältnismäßig wenig neues Melodiegut, viel Barockmelodik und als gewinnbringendste Ausbeute schließlich eine beträchtliche Anzahl von Melodien höchsten Alters. Unzweifelhaft handelt es sich bei diesem Altstil um eine **vorgregorianische**, also in vorchristlicher Zeit wurzelnde Schicht." (1939: 29. Hervorhebung durch Sichardt).

Sichardts Muotataler Aufnahmen umfassen:

- 11 "Solojodel", (8 davon veröffentlicht),
- 8 "Jodelduette", (5 davon veröffentlicht),
- 2 "Viehlockrufe", (beide veröffentlicht), davon ein "Kuhreigen",
- 1 "Alpsegen, gesprochen", (nicht veröffentlicht),
- 8 "Alphornmelodien", (alle veröffentlicht).

Die Bezeichnungen "Solojodel" und "Jodelduett" beziehen sich auf die Interpretation. Zwei der solistisch interpretierten Jodel kommen auch in der Duettvariante vor. Eine Informanten-Familie dürfte dieselbe gewesen sein wie in Gaßmanns Muotatal-Forschung von 1931, nämlich die Familie Ablondi. (Die Namen Suter, Gwerder und Betschart sind im Muotatal so häufig, daß sich im Nachhinein kaum mehr eruieren

läßt, wer die Informanten Gaßmanns und Sichardts waren. Ablondi ist hier eine seltene Ausnahme. Marie Ablondi, deren Mädchenstimme Sichardt 1936 aufnahm, lebt heute in einem Altersheim). Trotz dem und trotz der zeitlichen Nähe der beiden Forschungen ist den von den beiden Forschern veröffentlichten Materialien, wie bereits erwähnt, kein einziger Jodel gemeinsam. Ebenso wenig tritt in Sichardts Feldaufnahmen die Dreistimmigkeit auf, in der die Jüüzli laut Hugo Zemp "vorzugsweise" (1990) ausgeführt werden. Allerdings entstanden Zemps Aufnahmen 43 Jahre später. Und Gaßmanns Aufzeichnungen sind grundsätzlich immer einstimmig, auch in Sammlungen, in denen er über Mehrstimmigkeit berichtet.

Bei dem von Sichardt aufgenommenen "Alphorn" handelt es sich übrigens nicht um die bekanntere gerade Form der Holztrompete, sondern um die die in der Zentralschweiz heute üblichere gewundene Form, die von den Einheimischen "Büchel" genannt wird. Sichardt hat den Bläser mit dem Instrument, mit dem "sämtliche in Muotatal aufgenommenen Melodien" ausgeführt wurden (1939: 96), fotografiert. Der von mir im Frühling 1996 befragte Büchelbläser Motitz Trütsch erkannte auf dem abgedruckten Foto (Sichardt 1939: 96) den Büchelbläser Franz Gwerder z' Chrümmelers, geb. 1900, und dahinter die heute nicht mehr existierende Dorfwäschehütte von Muotathal. Um einen anderen Franz Gwerder könne es gar nicht handeln, weil es nicht viele Büchelbläser gegeben habe und die paar, die es gegeben habe, seien alle bekannt.

Sichardt versucht in der drei Jahre nach seiner Forschungsreise publizierten Arbeit "Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns" (1939), von der "monographischen Grundlage ausgehend [...] einen Ausblick in die angrenzenden musikethnologischen Probleme zu geben" (ebd.: 1). Das bedeutete auch, die Frage nach dem Ursprung des Jodelns im Sinne der von Sichardt vertretenen Kulturkreistheorie zu behandeln. Der Autor gelangt zu der folgenden Auffassung: "Die ursprünglichen Trägervölker des Jodelns sind Angehörige der melaniden, mittelländischen und verwandter Rassen, Urheber mütterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen." (ebd.: 167). Da sich Max Peter Baumann eingehend mit dieser Hypothese auseinandersetzt (1976: 112 ff.), die wohl heute nicht mehr vertreten wird, möchte ich ihre Darstellung so kurz wie möglich halten: Durch Kulturwanderung etc habe sich das Jodeln weltweit verbreitet, wobei es zu "Umbildungen", "Neuprägungen" und "schöpferische[n] Fortbildungen" kam. Letzteres sei im Alpengebiet der Fall. "Im Muotatalstil leben vermutlich Überbleibsel eines vorgermanischen, keltisch-helvetischen Volkstums fort, in den Hauptgebieten der Ostalpen und der Schweiz trägt westgermanisches Volkstum (im bajuwarischen auch ostgermanische Einschläge) ältere wie neuere Stilschichten." (ebd.: 167). Die Anknüpfungspunkte, die die schöpferische Fortbildung ermöglicht hätten, seien in "Ähnlichkeiten

[...] des melodischen Konsonanzempfindens" gelegen, "der mutterrechtliche 'Urjodler' ging vermutlich von der 'Terz- und Dreiklangssphäre' des I. Formenkreises aus, der westgermanische Jodler nimmt die 'Schichtterz' der Aszendenzmelodik als aufbauende Keimzelle, der möglicherweise keltisch beeinflusste Muotataljodler endlich übernimmt vor allem die konsonanten Sexten des hypothetisch angenommenen Urjodlers, baut sie aber in ein Distanzsystem von Quartbeziehungen ein." (ebd.: 167 f.). Die "angrenzenden Gattungen" jedoch, Alphorn- und Rindentrompetenmelodik, Viehlockruf, Kuhreigen und Alpenbetruf, "wurzeln gleichfalls in sehr alten aber von Jodlermelos **ursprungsverschiedenen** Schichten", sie "entspringen im weit ausgebreiteten Kreise der eurasischen Hirtenkultur" (ebd.: 168, Hervorhebung durch Sichardt). Die Ursprungsverschiedenheit von Viehlockruf (einschließlich Kuhreigen) und Jodel ist aus meiner Sicht der interessanteste Punkt dieser Hypothese. Sie wäre in dieser Form nicht möglich, könnte sie sich nicht auf einen musikalisch-stilistischen Unterschied gründen. Dieser wird von Autoren, die im Jodel nichts weiter erblicken wollen als eine musikalisch und funktional etwas bereicherte Abart oder Weiterentwicklung des Viehlockrufs, übersehen.

Sichardt ordnet sein Material nach zweierlei Prinzipien: historisch-stilistisch und geographisch-stilistisch. Beide Einteilungen stehen quer zueinander, einem Jodel kommen sowohl geographische als auch historische Stilmerkmale zu. Die Konstituenten der geographischen Sonderstellung des "Muotatalstils" faßt Sichardt in folgendem Vergleich zusammen (ebd.: 130 f.):

Ein Vergleich des „Muotatal-Stils“ mit den allgemeinen schweizerdeutschen Melodie- und Vortragseigenheiten möge nochmals übersichtlich den Gegensatz der Gestaltprinzipien verdeutlichen:

M u o t a t a l	Ü b r i g e D e u t s c h s c h w e i z
Bewegung der Melodie im Raum:	
Allgemeine Abstiegstendenz (Deszendenzmelos).	Allgemeine Aufstiegstendenz (Aszendenzmelos).
Statische Beherrschung des Gesamt-raumes, fortschreitende Festigung in melischen Gerüstpunkten, Raumbeherrschung von einem ruhenden Raumschwerpunkt her.	Raumausweitung durch emporgreifende und vorwärtsweisende Gesten, dynamische Raumergreifung.
Kadenzbildung:	
„Schlußzusammenfassung“, Synthese, endgültige, eindringliche Bekräftigung des statischen Raumgefühls. Wenige (meist nur zwei) scharf rangverschiedene Kadenzstufen.	Tonräumliche Endausweitung, Generalüberbietung (meist im vorletzten Takt). Viele Kadenzstufen.
Rhythmik:	
Zählende, messende Zeitauffassung. Gleichmäßig („metronomartig“) pulsierender Rhythmus. Pointierter Taktwechsel, mit Vorliebe auf der Penultima. Einheitliches Zeitmaß.	Weitende, variierende Rhythmik. Zeitliche Enddehnung. Oftmals fortschreitende Aufspaltung in kleinere Werte, Expansionsrhythmik. Wechselndes Zeitmaß.

Vortrag:

Punkthafte Absetzung des Einzeltons („Einzeltondynamik“), scharfe, eckige Impulse (im Verein mit „Zick-Zack“-Melodik). Statuarischer Vortrag, Gehaltenheit. Im ganzen konstante Intonation.

„Ziehen“ von Ton zu Ton. Getragener Vortrag (Legato-Melos!), Vorwärtsdrang, Ausdrucksdynamik. Steigende Intonation.

Klang:

Schärfe, naseind-schalmeiartig, hell. Gespanntes, gepreßtes Falsett, ungewöhnliche Gespanntheit im Klang.

Fülle, stark gestützter, dunkel gefärbter Ton. Ausdehnungsbedürftiges, brustig gefärbtes Falsett, Vibrato.

Keinen deutschschweizerischen Jodelstil außer dem des Muotatals fand Sichardt so eigenartig und von den anderen so weit abweichend, daß er ihn allen anderen deutschschweizerischen Jodelstilen in dieser Form gegenüberstellte. Diese Unterschiede werden auch in den Transkriptionen und in den ihnen beigefügten Erläuterungen sichtbar.

Sichardt unterscheidet nicht nur "nationale und landschaftliche Stile" (ebd.: 119 ff.), sondern, wie bereits angemerkt, auch "historische Stilschichten" (ebd.: 4 ff.) und zwar "Jüngste Schicht", "Barock", "Renaissance", "Mittelalter" und "Vorgregorianische Schicht". Die dreizehn veröffentlichten Muotataler Jodel verteilen sich auf drei der fünf Stilschichten. Vier Jodel schätzt Sichardt als "Barockjodler" ein (ebd.: 14 ff. Nr. 19-22). "Als eine volksmäßige Abwandlung ältesten abendländischen Organalstils" (ebd.: 27) gelten ihm drei zweistimmig gesungene Jodel und zwar der Struktur dieser Zweistimmigkeit wegen (ebd.: 28 f. Nr. 36-38). Die sechs übrigen ordnet er der "vorgregorianischen Schicht" zu, was er nicht mit dem "Alphorn-Fa" begründet, das sich auch in Melodien "jüngerer Prägung" finde (ebd.: 31), sondern mit "Einzelzügen struktureller und vortragsmäßiger Art": "Von den bekannten Jodlertypen harmonikalen Gepräges unterscheidet sich der Altstil des Muotatals aufs schärfste. Die großen Sprungintervalle, namentlich Sexten und Septimen, haben hier keine harmoniegezeugte, sondern eine lineare Funktion. Der Tonraum erscheint wie ausgemessen und in hohem Maß distanzmäßig charakterisiert. Die Quart gewinnt als Melodieschritt, das Tetrachord als Melodierahmen und Gerüstbeziehung besondere Bedeutung. Von unverkennbarer Eigenart sind Tonbildung und Singart. Fast punktförmig, kaum durch Portamento verbunden, reihen sich die Einzeltöne aneinander. Die Tongebung selbst ist klein und fest, von eigentümlich schalmeihafter Schärfe und Gespanntheit. In der Vokalisation überwiegt der gleichfalls schalmeihafter gefärbte ä-Klang. Sehr bezeichnend ist das rasch absteigende Schlußglissando. Dasselbe urwüchsige Portamento kehrt auch bei den ältesten Jodlern im Appenzell wieder [...], doch erscheint es in den Gesängen des Muotatals noch schärfer ausgeprägt." (ebd.: 30 f). Siehe zwei dieser

sechs Jodel (ebd.: 36 ff. Nr. 45-50) in Notenbeispiel 3 und 4.

Während Sichardts Urprungshypothesen heute wohl veraltet sind, bleiben seine Transkriptionen gültig. Sie stehen in der Transkriptionstradition der Berliner Schule. Sichardt verwendet folgende diakritische Zeichen (ebd.: X):

Diakritische Zeichen

	Agogische Dehnung
	Erhöhung um etwa einen Viertelton
	Vertiefung um etwa einen Viertelton
	Beständige Erhöhung oder Vertiefung der betreffenden Töne um etwa einen Viertelton
	Tetrachordale Rahmenbeziehung
	Tetrachordale Rahmenbeziehung und zugleich Hinweis auf die Quarte als Tonschritt
	Pentachordale Rahmenbeziehung
	Pentachordale Rahmenbeziehung und zugleich Hinweis auf die Quarte als Tonschritt
	Hinweis auf strukturbedeutsame Terzen
	Glissando, Portamento zwischen zwei festen Tonstufen
	Portamento von unbestimmter zu fester Tonhöhe
	Stark absinkendes Schlußportamento
	Sehr gebunden, legatissimo

Dazu kommt noch die Fermate als Zeichen für Dehnung und die auf den Kopf gestellte Fermate als Zeichen für Kürzung. Das Zeichen "Agogische Dehnung" (s. o.) verwendet Sichardt übrigens nur ein einziges Mal, und zwar bei einem Appenzeller Jodel (ebd.: 31 Nr. 39).

Sichardts Transkriptionen sind die genauesten, die in der Literatur über den Muotataler Jodel zu finden sind. Sichardt notiert nicht nur das "Alphorn-Fa", sondern auch die neutralisierte Terz, Eigenschaften, die durch die von Hugo Zemp (1979 und 1990) und Franz Fördermayr (1994) vorgenommenen Messungen bestätigt wurden. Jede Transkription ist mit einem ausführlichen Kommentar versehen. Dieser beinhaltet, wenn man das so trennen kann, einerseits Deutungen, andererseits Beschreibungen. Die Unterscheidung zwischen Deutung und Beschreibung meine ich nicht als strenge Dichotomie, sondern als zwei Extreme, zwei Pole, zwischen denen sich die einzelnen Aussagen des Kommentars befinden. Alle diese Aussagen fußen auf Beobachtungen, doch sind sie in unterschiedlich hohem Grad deutungshältig. Dem Charakter eines bloßen "Beobachtungssatzes" näher sind die Aussagen über Klang, Tonansatz, Vokalisation, Dynamik, Intonation, Artikulation, Phrasierung und Rhythmik; deutungshältiger sind die Sätze

über Tonsystem, Harmonik, Stil, Formschema und Metrum. Warum ich Sichardts Äußerungen über die Rhythmik zu den deutungsärmeren, seine Aussagen über die Metrik zu den deutungsreicheren und vom Höreindruck entfernteren Sätzen zähle, hat folgenden Grund: Es bedarf einer weniger hohen Interpretationsleistung, das Vorhandensein eines gleichmäßigen Pulses oder die rubatomäßige Abweichung von diesem Gleichlauf zu erkennen als die Betonungsverhältnisse des Metrums zu erfassen. Man kann z.B. hören, daß eine Tonfolge vor dem Hintergrund eines regelmäßigen Pulses abläuft, ohne noch zu wissen, "wo die Eins ist". Unter dem Terminus "Rhythmus" beschreibt nun Sichardt gerade das Verhältnis der Tonabfolge zum gleichmäßigen Puls. Dieser ist zwar ebenfalls ein Deutungskonstrukt des Hörers, beinhaltet jedoch weniger Interpretationsleistung als das Verstehen der metrischen Betonungsverhältnisse, wenn sie, wie beim Jodel, latent sind. Und darauf will diese ganze Argumentation hinaus: daß Sichardts Aussagen zum "Rhythmus" mehr Vertrauen geschenkt werden darf als seinen Äußerungen zum Metrum.

Sichardts Kommentare lassen, wenn man diese Argumentation als stichhaltig betrachtet, keinen anderen Schluß zu als daß der Interpretationsstil der acht Muotataler Informanten im Jahre 1936 kein Rubatostil war - im Unterschied zum Interpretationsstil, den Sichardt im Appenzell antraf. Sichardts Äußerungen über die Rhythmik der einzelnen transkribierten Jodel sind folgende (die Nummern sind die der Notenbeispiele im Kapitel "Historische Stilschichten im alpenländischen Jodler" (Sichardt 1939: 4-40):

Muotatal: Nr. 19: "Der feste rüstige Schritt des Generalbasses beherrscht das Ganze." Nr. 20: "... mit sehr prägnanter, klarer Artikulation, Tongebung und Rhythmik. [...] Generalbaßartig schreitende Rhythmik, an barocke Tanztypen wie Menuett und Passepied erinnernd." Nr. 21: "Gemessene Melodiebewegung, tonräumlich wie rhythmisch." Nr. 22, 36, 37, 38, 45: Keine Äußerungen zur Rhythmik. Nr. 46: "... Diese formale Kleingliederung wird stark unterstrichen durch Auftaktbeschleunigung und Dehnung der Endungen, die hier jedoch nicht im Sinne agogischer Dehnungsrhythmik, sondern eher als Verschärfung des grundsätzlich zeitmessenden, außerordentlich zielstrebig verlaufenden Bewegungsablaufes aufzufassen sind. Im abschließenden, kodaartigen Formteil [...] überstreicht die Bewegung nunmehr in streng gemessener Taktrhythmik zäsurlos-linear den gesamten beherrschten [Ton-]Raum." Nr. 47: "Gemessene Rhythmik." Nr. 48: "Streng gemessene, dehnungsfreie Rhythmik." Nr. 49: "'Modale', zeitmessende Rhythmik mit starker Betonung der zweiten Schlagzeit." Nr. 50: Keine Äußerung zur Rhythmik.

Nr. 47. Muotatal. Jodler. Knabenstimme. (Magnetophonaufnahme 6c.)

J = 134

Fa-Modus auf des². Hochmitteltönig, „plagal“. Confinalis f¹. Die Nebenschlüsse in Takt 2, 4, 12 sind scharf rangverschieden von den Hauptschlüssen, subordiniert. Tetrachordales Gerüst: vgl. insbesondere die Kadenzen Takt 7/8, 15/16. Fester Raumschwerpunkt (as¹). Gemessene Rhythmik. Regelmäßiger Periodenbau, aber mit Taktwechsel im Kodateil (Takt 9—16).

Notenbeispiel 3 (Sichardt 1939: 37. Kommentar ebd.: 38).

Nr. 49. Muotatal. Jodler. Mädchenstimme. (Magnetophonaufnahme 7 d.)

J = 144

Do-Modus auf fis¹. Formaler Aufbau in drei Gliedern: A (Takt 1—6), A¹ (Takt 7—12), B (Takt 14—19 bzw. 21, Schlußglied). Obwohl die Finalis fis¹ ständiger Kadenzpunkt bleibt, haben doch die drei Kadenzen deutlich abgestufte — im ganzen zunehmende — Schlußkraft.

Im Aufbau der einzelnen Formglieder wie des Ganzen herrscht das Prinzip der wachsenden Verdichtung (Raumsicherung). Der Schlußteil (B) hat Kodafunktion: ein vorgegebener Raum wird zusammenfassend überstrichen.

Notenbeispiel 4
(Sichardt 1939: 38 f.)

Zickzack-Bewegung, Einzelton-Dynamik, ä-i-Klang. „Modale“, zeitmessende Rhythmik mit starker Betonung der zweiten Schlagzeit.

Appenzell: Nr. 15: "Sämtliche Spitzentöne erfahren ausdrucksvolle Dehnung. [...] Agogische Rhythmik." Nr. 23: "Sehr frei in Zeitmaß und Rhythmus, mit zahlreichen irrationalen Dehnungen und Beschleunigungen. [...] ausdrucks- hafte Dehnung aller Gipfeltöne." Nr. 24: "Dreiteilige Form: A = Aufstellung, rhythmisch sehr frei, B = Verarbeitung, etwas regelmäßiger im Rhythmus, C = schnelle Koda, taktmäßig. [...] Ausgeprägt agogische Rhythmisierung in allen Teilen. Spitzentöne ausdrucksvoll gedehnt." Nr. 39: "Freie, sehr agogisch betonte Rhythmik." Nr. 44: "eigentümlich irrational verdehnte Rhythmik mit starker agogisch-ausdruckshafter Hervorkehrung der Spitzentöne. Hinsichtlich der Zeitwerte ist die Notierung nur als Annäherung aufzufassen. Es dürfte schwer, wenn nicht unmöglich sein, die Fülle der irrationalen Züge dieser Rhythmik und Vortragsart graphisch festzuhalten."

Da die Rhythmik in Sichardts doppelter Einteilung nicht als historisch-, sondern als geographisch-stilistisches Merkmal auftritt, kommt Sichardt im Kapitel "Nationale und landschaftliche Stile" (ebd.: 119- 138) noch einmal auf dieses Thema zu sprechen. Aufbauend auf Überlegungen von W. Danckert (1939: 15 f.) begreift er die Rhythmik als Teil eines Komplexes zusammengehöriger Merkmale. Er unterscheidet zwei Merkmalskomplexe: den "Form- und Ausdrucksbereich des von Danckert so genannten Aszendenzmelos" (Sichardt 1939: 121) und den des "Deszendenzmelos" (ebd.: 120 und 129 ff.). Diese Dichotomie setzt Sichardt mit dem Stilunterschied zwischen dem Muotatal und der übrigen Deutschschweiz gleich: "Aus dem im ganzen einheitlich 'aszendenzmelodischen' Stilbereich der deutsch-schweizerischen Alpenländer fällt ein Landschaftsgebiet heraus: das in der Zentralschweiz gelegene Muotatal. Wir treffen hier einen Sing- und Musizierstil an, dessen Grundprinzipien sich aufs schärfste von der deutsch-schweizerischen Gemein-Mundart abheben." (ebd.: 129). (Siehe auch obige Gegenüber- stellung).

Die Rhythmik ist in diese Konstruktion miteinbezogen: Die Rubatointerpretation gehört zum aszendenzmelodischen, die Nonrubatointerpretation zum deszendenz- melodischen Form- und Ausdrucksbereich, diese also zum Muotatal, jene zu den übrigen deutschschweizerischen Landschaften. Auffällig ist, daß in den Beschreibung der beiden Merkmalskomplexe Parallelen oder Analogien zwischen Melodischem, Rhythmischem, Artikulatorischem und Klanglichem bemüht werden: Den aszendenzmelodischen Stil exemplifiziert Sichardt an Hand eines Musterbei- spiels, des Appenzeller Jodels Nr. 15, wie folgt: "Die größere Verdichtung liegt in den **aufwärts** gerichteten Bewegungszügen. [...] Durch ein 'gestisches' Emporgreifen wird diese Aufstiegsbetontheit weiterhin bekräftigt. [...] Im **Rhythmischen** sind verwandte Züge zu bemerken: [...] Ein Vorwärtszug ist für den rhythmischen Ablauf kennzeichnend (nicht die gleichmäßig pulsierende Rhythmik, die sich mit dem Deszendenzmelos verbindet.) Agogische Drängungen und Dehnungen

variieren das Grundzeitmaß. Auch die **Vortragsweise** erscheint dynamisch belebt: getragener, ausdrucksvoller Vortrag, langatmiges Legato und drängende Klein-Dynamik. Schließlich **steigende Intonation.**" (ebd.: 120 f.). Der melodischen "Aufstiegsbetontheit" entspricht also im Rhythmischen ein "Vorwärtszug" und agogische "Drängungen und Dehnungen", ferner eine "drängende" Dynamik und eine "steigende" Intonation. Eben solche Gleichnisse enthält die Beschreibung des zweiten Musterbeispiels für den aszendenzmelodischen Merkmalskomplex und für die "übrigen deutschschweizerischen Landschaften", des Appenzeller Jodels Nr. 23: "Auch in dieser Melodie weitet sich der Raum in großen, gestisch betonten Bewegungen nach oben. [...] Der **rhythmische** [...] Strom drängt unaufhörlich vorwärts. Der Vortrag ist durch und durch expansiv. Agogische Dehnungen unterstreichen die emporgreifenden Bewegungen im Sinne der Weitung und des Ausgriffes. Der Grundzug der Weitung herrscht auch im Bereich des **Klanglichen**: ein äußerst fülliger Klang bei stark gestütztem, oft vibrierendem Ton wird angestrebt." (ebd.: 121. Hervorhebungen durch Sichardt). Hier ist es außer dem Vorwärtsdrängen und Emporgreifen auch der Begriff der Weitung und Expansion, der die Merkmalsebenen verklammert. Gleichnisse zeigen sich auch in der Beschreibung des dem Deszendenzmelos zugeordneten "Muotatalstil[s]": "bei einer ausgesprochen 'statischen' Grundhaltung wird der [Ton-]Raum [...] ausgeschritten und ausgemessen. [...] Ebenso ist das **rhythmische** Bild durch eine zählende, messende Zeitgestaltung gekennzeichnet. Schließlich der **Vortrag**: ungewöhnliche Gehaltenheit und Gespanntheit der Bewegung, bei scharfen, eckigen Impulsen. Jeder einzelne Ton ist bis zu einem gewissen Grade 'punkthaft' abgesetzt; scharfe, näselnd-schalmeihafte **Klangfärbung.**" (ebd.: 129. Hervorhebungen durch Sichardt). Hier ist es das Bild des Haltens, Zählens und Messens sowie des Scharfen, das sich auf den einzelnen Merkmalsebenen wiederholt. Daß sich die Merkmale der beiden "Form- und Ausdrucksbereiche" überdies zu Gegensatzpaaren anordnen lassen, braucht nicht extra gezeigt zu werden, weil Sichardt selbst das bereits getan hat. (Siehe obige Gegenüberstellung).

Sichardts dichotome Typologie macht den Eindruck des Konstruierten. Dies jedoch nicht im Sinne von Idealtypen (Max Weber), die sich im Empirischen stets nur unvollkommen wiederfinden, weshalb die Nähe des Empirischen zu diesem oder jenem Idealtyp eigens überprüft werden müßte, sondern im Sinne zweier gegensätzlicher Prototypen Appenzeller- und "Muotatalstil", die jeder in sich eine erstaunliche gleichnishafte Homogenität ihrer Merkmale aufweisen, womit sich nicht nur Gegensatzpaare in ausnahmslos allen Merkmalskategorien ergeben, sondern der Gegensatz sich obendrein auf eine einfache Formel bringen ließe: statisch versus dynamisch. Diese Konstruktion ist sozusagen zu schön, um wahr zu sein und es erhebt sich die Frage, ob Sichardt das Empirische selektierte oder zurechtbog,

damit es sich in sein Konzept fügte. Im Speziellen: wie weit könnte sich die konzeptuelle Instrumentalisierung des Empirischen auf die Aussagen über die Rhythmik der Muotataler Jodel ausgewirkt haben? Wie weit ist Sichardts Ausführungen, denenzufolge der Muotataler Interpretationsstil ein Nonrubatostil ist, zu vertrauen? Das ist die Frage, auf die meine ganze ausführliche Darstellung von Sichardts Regionalstilkonzeption hinzielte.

Bevor ich auf diese Frage eingehe, möchte ich die Darstellung zu Ende bringen. Sichardt vermutet, daß der Unterschied zwischen dem "Muotatalstil" und dem Jodelstil der übrigen Deutschschweiz auf eine ethnische Differenz zurückgeht: "Ein Großteil der aszendenzmelodischen Merkmale erfüllt allerdings nicht allein den Kreis der deutsch-alpenländischen Volksmusik, sondern weite Bezirke des **deutschen**, ja darüber hinaus des westgermanischen Liedes. [...] Wenn wir einerseits vermuten dürfen, daß im alpenländischen Jodeln ein vorgeschichtliches, also wohl vorgermanisches Substrat verborgen liegt, so muß auf der anderen Seite mit umso größerer Entschiedenheit betont werden, daß der Jodel in seinem gegenwärtigen Bestand (von wenigen Ausnahmen und Grenzfällen abgesehen) eine **typisch deutsche** Stilprägung darstellt." (ebd.: 123). Eine solche Ausnahme ist der "Muotatal-Stil": "Ob der Muotatal-Stil als ein ursprungsmäßig germanischer betrachtet werden darf, mag allerdings dahingestellt bleiben. Das herrschende Deszendenzmelos und mancherlei andere Stileigenheiten könnten sehr wohl von einer **keltischen** (helvetischen) Grundlage ausgehen." (ebd. 117. Hervorhebungen durch Sichardt). Die Subsumtion des "deutschen" Gesanges unter den aszendenzmelodischen Merkmalskomplex brachte es mit sich, daß der "Muotatal-Stil" als undeutsch erschien. Die Beschreibung des Jodelstils der "übrigen Deutschschweiz" (s. obige Gegenüberstellung) und damit des aszendenzmelodischen Merkmalskomplexes enthält eine Reihe von Wörtern, die aus dem Zusammenhang herausgenommen an das damalige Germanenklischee oder auch an die NS-Rhetorik zur Zeit des Kriegsausbruchs: allgemeine Aufstiegstendenz, Raumausweitung, emporgreifend, vorwärtsweisend, dynamische Raumergreifung, Generalüberbietung, Expansion, Vorwärtsdrang, ausdehnungsbedürftig. Über die politische Zuverlässigkeit des Aszendenzmelos ließ Sichardt die Zensoren nicht im Zweifel. Es ist bei Sichardts Buch generell die Frage, wie weit Wortwahl und Aussagen durch die Absicht bestimmt sind, das Buch trotz der vom nationalsozialistischen Gedankengut abweichenden Auffassungen die Zensur passieren zu lassen. Ich halte Sichardts Muotatal-Theorie jedoch nicht für ein solches Zugeständnis, sondern für eine Konsequenz der Kulturkreislehre in der Ausformung durch W. Danckert, die Sichardt bereits auf der ersten Seite der Einleitung seines Buches erwähnt: "W. Danckert gewährte mir freundlicherweise Einblick in eine Reihe seiner ungedruckten Arbeiten, denen ich vor allem die grundsätzliche Erkenntnis verdanke, daß das Jodelproblem letztlich nicht durch bloße Lokalforschung, sondern nur in weitgespannten Zusammenhängen völkerkund-

licher und rassenkundlicher Art zu lösen ist." (ebd.: 1). Die Kulturkreislehre und die hohe Wichtigkeit, die dem Unterschied zwischen "Aszendenzmelos" und "Deszendenzmelos" in dieser Theorie zukam, zwangen Sichardt, den Muotataler als einen sich vom übrigen deutschschweizerischen "aufs schärfste" abhebenden Jodel zu begreifen. (ebd.: 129).

Die Frage ist indes, ob das auf den Jodelrhythmus, wie Sichardt behauptet, wirklich zutrifft. Wenn zwischen Melodischem und Rhythmischem allenthalben "verwandte Züge" entdeckt werden und zwar derart, daß der melodischen "Aufstiegsbetontheit" ein rhythmischer "Vorwärtzug", "agogische Drängungen und Dehnungen" entsprechen (ebd.: 120) und auf der anderen Seite dem durch die Melodie "ausgemessen[en]" Tonraum eine "zählende, messende Zeitgestaltung" (ebd.: 129) und eine "gleichmäßig pulsierende Rhythmik" (ebd.: 120), dann bietet sich zuallererst die Erklärung an, daß diese Verwandtschaften bloß rhetorische, unechte Analogien sind, daß hier von kategorial Verschiedenem in Bildern und Gleichnissen gesprochen werde und durch die geschickte Wahl der Bilder sowie durch die durch die verbindenden Wörter "verwandt", "ebenso", "auch" eine Verwandtschaft suggeriert werde. Es sei nicht einzusehen, weshalb Rubatointerpretation mit dem "Aszendenzmelos" näher verwandt sein sollte als mit dem "Deszendenzmelos". Gerade deshalb, weil rein rhetorische Verwandtschaften beliebig erzeugbar seien, könne jedoch davon ausgegangen werden, daß Sichardts Beschreibungen des Jodelrhythmus richtig seien und mit der Empirie im Einklang.

Diese Argumentation übersieht allerdings, daß Sichardts Konzeption auf die Aufstellung zweier gegensätzlicher Typen abzielt und sich so dem Verdacht aussetzt, daß Unterschiede überzeichnet, zufällig aufgenommene Extremfälle überbewertet und von der Typenkonstruktion "Muotatal-Stil" abweichende Muotataler Jodel außer Betracht gelassen wurden. Und daß hier eine Typenkonstruktion stattfand und nicht eine Stilbeschreibung, dafür gibt es mehrere Anhaltspunkte: Die Kulturkreistheorie, die gleichnishaften Merkmalsverwandtschaften, die Gegenüberstellung von Gegensatzpaaren. Dieselben Bilder, die der Typenkonstruktion ihre suggestive Wirkung verleihen, kommen schon im ersten Kapitel in den Beitexten zu den Transkriptionen vor, einmal sogar im Gleichnis "Gemessene Melodiebewegung, tonräumlich wie rhythmisch" (ebd.: Nr. 21). D.h. die Transkriptionen sind der Typenkonstruktion bereits verpflichtet, sie stellen keineswegs eine von ihr unabhängige Grundlage dar. Natürlich sind sie der Empirie näher. Und hier zeigen sich nun in drei der dreizehn Muotataler Transkriptionen Dehnungs- und Kürzungszeichen, davon zweimal inmitten des Melodieverlaufes, einmal wie ein ritardando vor dem Halbschluß der Periode (Notenbeispiel 3). In nur einem der drei Fälle nimmt der Kommentar darauf Bezug: Es handle sich nicht nicht um "agogische" Dehnungen, sondern sei "eher als Verschärfung des grundsätzlich zeitmessenden [...] Bewegungsablaufes aufzufassen" (ebd.: Nr. 46). Der konstruierte Typus scheint keine

Ausnahmen zuzulassen. Bei sechs der dreizehn Transkriptionen beinhaltet der Kommentar keine Angaben über die Rhythmik, die Notation keinerlei Hinweis auf Abweichungen vom Gleichlauf des Pulses (außer anders zu bewertenden Fermaten über Schlußnoten). Solche Hinweise in der Notation fehlen allerdings auch im A-Teil des Appenzeller Jodels Nr. 24, der laut Kommentar "rhythmisch sehr frei" interpretiert wird (ebd.: 17 f.). Und die Transkription des "mit zahlreichen irrationalen Dehnungen und Beschleunigungen" interpretierten Appenzeller Jodels Nr. 23 (ebd.: 16 f.) weist nur zwei einschlägige diakritische Zeichen und ein "ritard." vor dem Schluß auf. Man kann also nicht davon ausgehen, daß bezüglich der Existenz von Rubato das Notenbild in jedem Falle zuverlässiger ist als der Kommentar. Auch die umgekehrte Annahme wäre falsch, wie bereits gezeigt. Daher läßt sich die Frage nach der Häufigkeit von Nonrubatointerpretation im Muotatal im Jahr 1936 nur vorsichtig in negativer Form beantworten: In fünf der dreizehn Fälle ist von "gemessener" Rhythmik die Rede, in einem davon ist diese Aussage verbal und durch die Transkription relativiert. In insgesamt elf Fällen gibt es weder einen verbalen noch einen notenschriftlichen Hinweis auf Abweichungen vom gleichmäßigen Puls inmitten des Melodieverlaufes. In nur einem Fall gibt es einen Hinweis auf ein Schlußritardando, und zwar bei Nr. 47 (ebd.: 37) vor einem Halbschluß, ausgedrückt durch eingeklammerte Fermaten. Das Zeichen "rit." kommt niemals vor.

Anders steht es mit den fünf Appenzellerjodel-Transkriptionen: Alle fünf enthalten im Notentext oder im verbalen Kommentar oder in beidem Hinweise auf Abweichungen vom gleichmäßigen Puls inmitten des Melodieverlaufes. In dreien wird ein ritardando vorm Schluß angezeigt, einmal stehen zusätzlich ritardandi inmitten des Melodieverlaufes.

Es gibt demnach Grund zur Annahme, daß im Jahr 1936 in Appenzell mehr Rubatointerpretation üblich war und auch mehr Schlußritardando als im Muotatal. Sichardt behauptet jedoch nicht bloß einen Stilunterschied Appenzell/Muotatal, sondern setzt den "Muotatal-Stil" dem der "übrigen Deutschschweiz" entgegen (ebd.: 130) und behauptet in diesem Zusammenhang eine stilistische Gemeinsamkeit schon allein damit, daß er unter der Überschrift "Appenzell und verwandte Gebiete" außer seinen Appenzeller Aufnahmen auch die aus Nesslau (Toggenburg), Kerns (Oberwalden) und Lungern (Luzern) anführt, wobei er dem Appenzeller Jodel eine besondere Stellung zuweist: "Melodiegefüge, Vortragsweise und Klangideal der deutschsprachigen Schweiz erscheinen am deutlichsten ausgeprägt im Appenzeller Jodelstil." (ebd.: 120). Auffällig ist, daß in dieser Aufzählung von Merkmalskategorien die Rhythmik fehlt, die im regionalstilistischen Kapitel sonst stets nach der Melodik und vor dem Vortrag und dem Klang als

eigene Merkmalskategorie abgehandelt wird, (siehe z.B. obige Gegenüberstellung, in der noch die zusätzliche Überschrift "Kadenzbildung" auftaucht), - mit einer bemerkenswerten Ausnahme: bei der Besprechung der Jodelstile der "verwandten Gebiete" (Nesslau, Kerns und Lungern). Ja mehr noch: Mit der Begründung, daß "die im folgenden herangezogenen Jodeler auch meist jüngeren und jüngsten Stilschichten angehören und daher ihrer Substanz nach nicht sonderlich erwähnenswerte Merkmale aufweisen" (ebd.: 121), verzichtet Sichardt sogar auf die Präsentation von Transkriptionen und beschränkt sich auf Kurzbeschreibungen einiger Tonaufnahmen, freilich nicht ohne vorher diese Beschränkung auf "Eigenschaften klang- und vortragsstilistischer Natur" vorher anzukündigen (ebd.: 121). Die nun folgende Darstellung unterbietet allerdings nochmals die Vorgabe: Nur eine einzige der zwölf Jodelbeschreibungen sagt zum Klang etwas aus. Die Bemerkungen über den Vortrag bestehen in den meisten Fällen nur in einer einzigen Angabe u. zwar "steigende Intonation" um einen Viertel- oder Halbton. Dies ist nun die einzige Eigenschaft, die Sichardt als eine tatsächlich sowohl in Appenzell als auch im Toggenburg, in Oberwalden und in Luzern vorkommende ausweist (ebd.: 122 f.). Wie Sichardt die rudimentäre Darstellung geeignet erscheinen konnte, "das Bild des einheitlichen deutschschweizerischen Stils [...] abzurunden" (ebd.: 121), mag dahingestellt bleiben. Gerade die aus dem Blickwinkel der Kulturkreistheorie zentrale Frage nach dem Vorkommen von "Aszendenzmelos" in den vorgeblich "verwandten Gebieten" bleibt unbeantwortet. Von den in den "verwandten Gebieten" aufgenommenen Jodeln liegt nur eine einzige Transkription vor. Der B-Teil dieses Jodels aus Lungern (ebd.: 9 Nr. 7) ist eine Variante des Muotataler Jodels Nr. 20 (ebd.: 14). Die beiden Orte Kerns und Lungern liegen in der Innerschweiz, also dem Muotatal näher als dem Appenzellerland, weshalb sich das Problem der stilistischen "Verwandtschaft" hier doch in dringlicherer Weise stellen müßte (gerade für den Diffusionisten!). Genügte Wolfgang Sichardt schon der Nachweis irgendeiner Eigenschaft des "aszendenzmelodischen" Merkmalskomplexes, um sich der Zuordnung gewiß zu sein? Als eine solche Eigenschaft mußte er dann wohl die steigende Intonation betrachtet haben. Als zusätzliches Indiz mochte ihm (trotz des im Vergleich zum Appenzeller Material geringen Anteils) ein "Schlußritardando" bei einem der drei Jodel aus Kerns und eine "zeitliche Dehnung" eines "Spitzenton[s]" (ebd.: 122) bei einem der sieben Jodel aus Lungern gedient haben. Daß in diesen Kurzbeschreibungen - unangekündigt - nun doch vereinzelt Bemerkungen über die Rhythmik enthalten sind, gibt zu denken. Die Kurzbeschreibungen enthalten ausschließlich Eigenschaften, die zum aszendenzmelodischen Merkmalskomplex passen. Unpassendes oder Kontraindikatives aufzunehmen war von vorneherein nicht der Zweck dieser Liste. Je karger die Kurzbeschreibung, desto mehr Unpassendes, Kontraindikatives mußte vorgelegen sein. Am kargsten sind die Beschreibungen der Jodel aus den

beiden Innerschweizer Orten, am üppigsten die der Jodel aus dem Toggenburg (Nesslau), das dem Appenzell benachbart ist. Die Jodel aus Nesslau haben durchschnittlich zwei passende Eigenschaften, die Innerschweizer Jodel jedoch nur eine. Vor allem ist es die Rhythmik, die bei acht der zehn in die Liste aufgenommenen Innerschweizer Jodel nicht geeignet erschien, die Zugehörigkeit dieser acht zum "aszendenzmelodischen Form- und Ausdrucksbereich" zu indizieren. (Andernfalls, so meine Hypothese, wären ihre rhythmischen Eigenschaften ebenso auf die Liste gesetzt worden). Vielleicht wurde die Rhythmik deshalb von den als beweiskräftig vorangekündigten Kategorien ausgespart, weil Sichardt diese Problematik erkannte, (die er beim Klang übersah: Nur ein einziger Jodel erfüllte wohl die klanglichen Voraussetzungen in hinreichendem Maß. Es ist ein Toggenburger Jodel).

Damit ist zwar die Frage nach dem Zustandekommen der Sichardschen Regionalstilistik nicht restlos geklärt. Es ist jedoch ein Verdachtsmoment gewonnen, daß der Jodelstil von Kerns und Lungern, ja vielleicht sogar der ganzen Innerschweiz im Jahre 1936 selten Rubato gebrauchte und darin dem "Muotatal-Stil" ähnlicher war als Sichardt zugibt. Die oben zitierte Gegenüberstellung zwischen "Muotatal" und "übrige[r] Deutschschweiz" kann nur als Gegenüberstellung zwischen "Muotatal-Stil" und Appenzeller-Stil als durch die Sichardtschen Aufnahmen einigermaßen empirisch fundiert betrachtet werden. Zudem vereinfachen sie die Vielfalt zu einem "Stil". Und letztlich bleibt die Frage offen, wieweit die Stilkonstruktionen, die Auswahl der Stücke, die Kommentare, ja die Transkriptionen selbst durch die von W. Danckert übernommenen Merkmalssyndrome des "deszendenz-" und "aszendenzmelodischen Form- und Ausdrucksbereiches" beeinflusst und manipuliert sind (in dem Sinne, daß "nicht sein kann, was nicht sein darf").

Sichardts Muotataler Informanten waren sechs Erwachsene und zwei Kinder. Von den 13 transkribierten Jodelaufnahmen stammen fünf von den Erwachsenen und acht von den Kindern. Diese sind ausnahmslos einstimmig, während jene ausschließlich zweistimmig sind. Alle drei Jodeltranskriptionen, in denen Dehnungen oder Kürzungen inmitten des Melodieverlaufes oder schlußritardandoartig notiert sind, betreffen Jodelinterpretationen der Kinder. Kann es sein, daß es die Kinder mit der "metronomartigen" Gleichmäßigkeit des "Muotataler Rhythmus" in ihren solistischen Interpretationen nicht so genau nahmen? Dafür spräche, daß in den Erwachsenen-Varianten von zwei dieser drei Kinder-Interpretationen keine Abweichungen vom gleichmäßigen Puls angezeigt sind. Diese meine Hypothese geht natürlich von Sichardts Auffassung über den "Muotataler Rhythmus" aus, stützt sie aber gleichzeitig, indem sie ihre Plausibilität

erhöht.

Ich will nun den Gedanken wiederaufnehmen, daß das Erkennen des Abweichens oder Nicht-Abweichens von einem gleichmäßigen Puls weniger deutungshältig ist als das Erkennen der metrischen Betonungsverhältnisse. "Pointierter Taktwechsel" ist laut Sichardt eines der Charakteristika des "Muotatal-Stils" (ebd.: 130. Siehe die oben zitierte Gegenüberstellung). Die dreizehn Muotataler Jodeltranskriptionen lassen sich nach der Taktschreibung in drei Gruppen einteilen:

1. Notationen ohne Taktwechsel: 6 Jodel;
2. Notationen, in denen ein Takt von den anderen in der Schlagzahl abweicht (= ein bis zwei Taktwechsel in einer Melodie, siehe Notenbeispiel 3): 3 Jodel;
3. Notationen mit mehr als zwei Taktwechsel (vgl. Notenbeispiel 4): 4 Jodel.

Somit ist ca. die Hälfte der Sichardtschen Muotataler Jodeltranskriptionen taktwechselnd. Allerdings ist zu bemerken, daß unter den sieben taktwechselnd notierten Jodel einige zweiteilige sind, bei denen ein Teil taktwechselnd notiert ist, der andere nicht. Nur bei zwei Transkriptionen sind beide Teile taktwechselnd.

Kein Zusammenhang besteht zwischen taktwechselnder Notation und der Zuordnung zu historischen Stilschichten. Sowohl taktwechselnde als auch taktwechsellose Notationen finden sich auf alle drei Stilschichten, denen Sichardt das transkribierte Muotataler Material zuordnet, verteilt.

Wenn nun der Jodelstil von Sichardts Muotataler Informanten kein Rubatostil ist, - und vieles spricht dafür, daß Sichardts Einschätzung in diesem Punkt richtig ist -, dann ist die Möglichkeit, daß die Taktwechselnotation durch vom Transkribenten als gezählte Zeiten mißverstandene gedehnte Zeiten bedingt ist, auszuschließen. (Ein solches Mißverständnis könnte allenfalls bei jenen drei Kinder-Interpretationen vermutet werden, bei denen Sichardt Abweichungen vom gleichmäßigen Puls notiert hat). Das bedeutet jedoch nicht, daß Sichardts Taktwechselnotation Glauben geschenkt werden muß, geben sie doch die Auffassung des Transkribenten, nicht der Ausführenden wieder. Diese nach ihrem metrischen Verständnis zu befragen, gehörte nicht zu den Methoden der damaligen Musikwissenschaft. Hypothesen darüber aufzustellen, woran Sichardt den Takt zu erkennen glaubte, möchte ich den in den nächsten Kapiteln erfolgenden Einzelanalysen vorbehalten. Sichardts Transkriptionskommentare geben darüber

keine Auskunft. Ebenso sind die taktwechsellosen, die regulärtaktigen Deutungen auf ihre Plausibilität und ihre Richtigkeit hin zu befragen. Für sie gelten die selben grundsätzlichen Überlegungen wie für die taktwechselnden Notationen. Die tatsächliche metrische Ordnung könnte eine andere sein als die vom Transkribenten erkannte. Sichardts Taktstrichsetzungen wurden bereits von Heinrich J. Leuthold (1981: 58) bezweifelt, allerdings nur bei den taktwechselnden Notationen.

Die folgende Überlegung ist bereits ein Vorgriff auf die von mir ins Auge gefaßte Methode: Wenn es richtig ist, daß die von Sichardt aufgenommenen Muotataler Jodel im Nonrubatostil gesungen wurden, dann bilden die geschriebenen Notenwerte nicht nur "deskriptiv" die Tondauerverhältnisse, sondern mit ihnen auch die konzeptuellen metrischen Zeitverhältnisse ab. Dann müßte es ohne Schwierigkeiten möglich sein, von Sichardts Taktstrichsetzung abstrahierend alternative metrische Deutungen auszuprobieren. Die Voraussetzung für die problemlose Anwendbarkeit dieser Methode ist allerdings, daß der "Muotatal-Stil" kein Rubatostil ist, und gerade das wird von Heinrich J. Leuthold bestritten (1981: 58 und 102 f.).

Jodelmetrum und Ideologie

Der nun folgende Abschnitt wurde an dieser Stelle eingeschoben, weil er in gewisser Weise von Wolfgang Sichardt zu Max Peter Baumann und - noch mehr - zu Heinrich J. Leuthold überleitet.

Obwohl Sichardt keinen einzigen der von ihm veröffentlichten Muotataler Jodel dem "Schnadahüpfeltyp" (1939: 4 ff.) zuordnet, kann ich nicht umhin, auf diese Begriffsbildung Sichardts kurz einzugehen. Sichardt versteht darunter eine "Gattung, deren Ursprung im Ländler zu suchen ist, und die ja bloß eine abgeschliffene Ausprägung der Ländlerform darstellt," sie "zeigt sich in den gesungenen vierzeiligen Schnadahüpfeln, Gsanzeln oder wie die unzähligen Bezeichnungen hierfür in den einzelnen Landschaftsbezirken des Alpengebietes lauten. In der instrumentalen Volksmusik tritt sie unter dem Namen Ländler auf. Man darf sie als den landläufigen Jodeltyp unserer Tage ansprechen." (ebd.: 4). Nachdem Sichardt die "Schnadahüpfelform" mit vier Notenbeispielen, von denen das erste hier wiedergegeben sei (Notenbeispiel 5), exemplifiziert, stellt er folgende "Gattungsmerkmale" (ebd. 6) auf: "In **formaler** Hinsicht symmetrisch unterteilter Aufbau des Ganzen: 4 + 4 (= notengetreue Wiederholung der ersten vier) Takte. **Harmonikale** Einbettung des 'Melos' in den schematischen Wechsel von T und D(7). Keine oder nur unbedeutende **rhythmische** Abwandlungen ebenfalls in symmetrisch wiederkehrender Abfolge. Rationalistische Primitivität des Melodieumrisses: man bewegt sich in festgefahrenen Spuren zwischen Tonika und Leitton bzw. Dominantsept und Tonikaterz. Die Leittöne haben jedoch keine melodische Triebkraft. Schematische Betonungsverhältnisse. Melodieumfang häufig eng, nicht über Sext oder Sept hinausgehend [...] In letzter Zusammenfassung läßt sich sagen: der Schnadahüpfeltyp ist die abgesunkene, völlig rationalistische Ausprägung des Ländlers." (ebd.: 6 f. Hervorhebung durch W. S.).

Nr. 1. Österreich. Schnadahüpfel. (M. V. von Süß, Salzburgische Volkslieder mit ihren Singweisen, Salzburg 1865, S. 371, Nr. 49.)



Zwei Viertaktgruppen werden, von der Schlußwendung abgesehen (der Terzschluß wird offenbar noch umgangen), notengetreu wiederholt. In dem symmetrisch-schematischen Funktionswechsel von T D D T eingebettet, vollzieht sich ein fast rein harmonikal bestimmter Verlauf, dessen Grundgebrehen Substanzlosigkeit heißt. Eine sinnvolle, fortschreitende Entwicklung liegt nicht vor, vielmehr ein Stagnieren zwischen der Tonika g¹ und dem Leitton fis¹.

Notenbeispiel 5: Beispiel für den "Schnadahüpfeltyp" samt Sichardts Kommentar (1939: 5)

Auch an anderen Stellen findet Sichardt zur Charakterisierung dieses Typus stark abwertende Formulierungen: "rationalistische Primitivität", "daß hier die tönende Form auf eine der niedrigsten Stufen ihrer Eigenständigkeit herabgedrückt wird", "Melodiestoff [...] von schwer zu überbietender Gleichförmigkeit", "Substanzlosigkeit", "der allzu eng gezogene Grundrahmen [erlaubt] keine wahrhaft schöpferischen Fortbildungen" (ebd.: 5 und 7). Das hinter diesen abwertenden Äußerungen stehende Motiv scheint im Begleittext zu Sichardts Notenbeispiel Nr. 3 durch: "Abermals zeigen sich Entsprechungen, deren rationalistische Primitivität nicht auf 'Ursprünglichkeit' sondern auf 'gesunkenes Kulturgut' der Aufklärungsperiode hinweist." (ebd.: 5). Sichardt kritisiert hier nicht nur jene Vertreter der Produktionstheorie, die gerade das Schnaderhüpfl als Beleg für die Richtigkeit der Produktionstheorie und die Verfehltheit der rezeptionstheoretischen These des "gesunkenen Kulturguts" werteten, (vgl. zu dieser Kontroverse John Meier 1906, Emil Karl Blümml 1901 und Josef Pommer 1912), sondern ganz allgemein eine weit verbreitete Volksliedauffassung, die in den Schnaderhüpfln etwas besonders "Echtes" und Wertvolles erblickte. Sichardt setzte sich mit seinen Äußerungen auch von der nationalsozialistischen Auffassung ab, zumindest von der des Leiters des damaligen "Ostmärkischen Volksliedarchivs" Kurt Rotter, der ein Werk über den "Schnadahüpfl-Rhythmus" (1912) geschrieben hatte.

Ich möchte die Sinnhaftigkeit und Brauchbarkeit dieser Idealtypus-Konstruktion nicht bestreiten und auch nicht Sichardts Einschätzung, daß dieser Typus im alpenländischen Jodel "breitesten Raum" einnimmt (ebd.: 4 und 7). Auch will ich von Sichardts Wertung zunächst absehen. Für unglücklich gewählt halte ich jedoch die Benennung "Schnadahüpfeltyp" und "Schnadahüpfelform", und zwar aus zwei Gründen:

Erstens gibt es im Schnadahüpfl (ohne e vor dem l, weil es von hochdeutsch "Schnatterhüpflein" kommt und auch im Dialekt hier kein e gesprochen wird) nicht nur den von Sichardt aufgestellten Typus, sondern auch Formen, die Sichardt wohl kaum zu diesem Typus zählen würde, wie Notenbeispiel 6. Weiters ist der aufgestellte Typus ebenso häufig im Ländler und, wie Sichardt selbst zugibt, im Jodel anzutreffen und es ist daher nicht einzusehen, weshalb ausgerechnet das Schnadahüpfl den Namen für diesen wissenschaftlichen Fachbegriff abgeben soll. (Der einzige Grund könnte die Polemik gegen oben erwähnte Auffassungen sein).

Zweitens führt die Einführung der Bezeichnung "Schnadahüpfeltyp" schon bei Sichardt selbst zu der mißverständlichen Bezeichnungsvariante "Schnadahüpfelform" (ebd.: 4), wodurch der begriffliche Unsinn entsteht, daß es

Schnadahüpfeln gibt, die keine "Schnadahüpfelform" aufweisen, (wie z.B. Notenbeispiel 6). Schlußendlich führt Sichardt für den aufgestellten Typus überhaupt die Kurzbezeichnung "Schnadahüpfel" ein (ebd.: 8). Das Wort Schnadahüpfel erhält eine neue Bedeutung, es wird zum Synonym für den aufgestellten Typus. So wird suggeriert, daß alle Schnadahüpfeln dem aufgestellten Typus entsprechen. Sichardts Eigenart, bei Typenbildungen allzu großzügig vorzugehen und das Abweichende unter den Teppich zu kehren, wurde bereits im vorherigen Abschnitt deutlich.

Mäßig geschwind.

34.



Ich weiß a sche-ni Wo-ten, De
häd an'n sche'n'n Gäng; Und ich weiß a sche'n's
Dea'n = dal, De häd an'n sche'n'n Gäng.

Notenbeispiel 6: Niederösterreichisches Schnadahüpfel aus dem Kapitel "Schnatterhüpfeln" der Sammlung von F. Tschischka und J. M. Schottky (1818/1844/1906: 69 Nr. 34)

Auf die Sichardtsche Typenkonstruktion wird hier deshalb eingegangen, weil sie von der Schweizer Jodelforschung aufgegriffen wurde. "Das Schnadahüpfel als Dekadenzform rationalistischer Musikauffassung" heißt eine Kapitelüberschrift in Heinrich J. Leutholds Buch über den "Naturjodel in der Schweiz" (1981: 58), in dem, unter Berufung auf Sichardt, unter anderem behauptet wird: "Im ungeheuren Siegeszug des Schnadahüpfels durch fast ganz Europa im 19. Jahrhundert hat dieser Typ weitgehend die neuern Jodel- und Liederschöpfungen beeinflusst" (ebd.: 59). Der durch Sichardt geprägte Schnadahüpfelbegriff ändert hier seine Funktion: Diente er Sichardt als Argument gegen bestimmte Auffassungen des "Ursprünglichen" als Beleg für schlechten österreichischen Jodel. Wo es darum geht, gegen "eine neue Invariante von Jodelmelodien aus Österreich" einen "Gegenschlag zu führen, um "dieser geistigen Überflutung entgegenzusetzen, wo versucht wird, "das bereits fest im Volk verankerte Musiziergut [...] zu verdrängen" (ebd.: 59), werden die "verpönten Erzeugnisse" in eine Bernerliedersammlung (ebd.: 107), wo Lieder nach einem "Heimatsch

der entstellte Schnadahüpfelbegriff dazu, dem ausländischen Einfluß eine zusätzliche negative Seite abzugewinnen. Er wird bei der Prüfung der Lieder auf ihren "Heimatschein" zu einem Indiz, das auf Österreich verweist: "Das 'Küherleben' in Bd. 2 [der Berner Jodelliedsammlung von O. F. Schmalz] ist melodisch stark vom Schnadahüpfel geprägt und weist eindeutig auf Österreich als Ursprungslandschaft hin." (ebd.: 107). An die Möglichkeit eines schweizerisch-hausgemachten "Schnadahüpfeltyps" wird nicht gedacht, nicht nur weil Schnadahüpfel ein österreichisches Dialektwort ist, sondern auch weil Sichardt, dessen Auffassung Leuthold hier übernimmt, die heute kaum mehr geteilte Meinung der älteren Forschung vertrat, der Ländler und mit ihm das Schnadahüpfel seien in Oberösterreich entstanden und hätten sich von dort aus im 19. Jahrhundert "über das gesamte Alpengebiet verbreitet"*) (Sichardt 1939: 7). Wahrscheinlicher ist vielmehr, daß eine mindestens schon im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa weit verbreitete Tanzgattung in der 2.Hälfte dieses Jahrhunderts in Wien den Namen "Ländler" erhielt und die Benennung dann im 19. Jahrhundert sich ausbreitete. Einen ähnlichen Vorgang weist Max Peter Baumann bei dem Wort "Jodel" nach (1976: 87 ff.).

Es geht mir hier nicht darum, die Instrumentalisierung der "Volksmusik" durch das Schweizer Nationalbewußtsein aufzuzeigen oder gar zu kritisieren, - ich möchte diesbezüglich auf Max Peter Baumanns "Versuch einer Kritik der Heimatideologie" (1976: 87 ff.) verweisen. Vielmehr will ich zeigen, wie ein Begriffskonstrukt, obwohl schon bei Anbeginn und nach dem damaligen Forschungsstand auf falschen Voraussetzungen aufgebaut, weiterlebt, weil es eine (von seinem Erfinder unbeabsichtigte) neue Funktion erhielt. Bei diesem Funktionswandel ist weiters zu beachten, daß Leuthold - im Unterschied zu Sichardt - sich nicht primär an eine kleine Gruppe wissenschaftlicher Spezialisten wendet. Sein Buch hat wohl die größte Leserschaft im Umkreis des Eidgenössischen Jodlerverbandes, bei dem er Ehrenmitglied ist und für den er als Kampfrichter bei Jodlerfesten mehrmals tätig war (Leuthold 1981: 4). Es ist dies der Prozeß der Popularisierung wissenschaftlichen Gedankenguts.

Wahrscheinlich hat Leuthold noch einen zweiten das Jodelmetrum betreffenden Gedanken aus der Musikwissenschaft übernommen und zwar die Auffassung Max Peter Baumanns, daß "der nicht stilisierte, freie Jodel in den meisten Fällen

*) das Leuthold offenbar mit "fast ganz Europa" gleichsetzt.

in keinen Takt eingepaßt werden kann" (Baumann 1976: 160). Die Übernahme ist hier nicht direkt nachweisbar, doch beruft sich Leuthold an anderer Stelle (1981: 25 f.) auf dieses Werk Baumanns, er hat es also gekannt. Allerdings ist bei Leuthold "freier, ungebundener Rhythmus" ein Kennzeichen einer älteren Stilschicht (ebd.: 100) und das beinhaltet eine Akzentverschiebung gegenüber Baumann, dem der "freie Rhythmus" als Merkmal der "Musikfolklore" (im Gegensatz zum "Musikfolklorismus") gilt (1976: 84 f.).

Seine Auffassung, deren hypothetischen Charakter er nicht reflektiert, führt Leuthold nun sogar dazu, einheimisches Musiziergut des ausländischen Einflusses zu verdächtigen. Zur Frage, warum im Bernerjodel keine "Natur-Fa", keine "freie|n| Rhythmen" und keine Alphornmelodien vorkommen wie im Appenzeller und im Innerschweizer Jodel, entwickelt Leuthold folgenden "Erklärungsversuch: Im Berner Oberland war der Tiroler Einfluß während des 19. Jahrhunderts so mächtig stark, dass er das einheimische Liedgut, eingeschlossen den Naturjodel, fast vollständig überdeckte und damit die Bindungen mit der traditionellen Folklore zerriss." (1981: 110). Dieser Erklärungsversuch vermag nun den Autor selbst nicht zu überzeugen und er schließt einen zweiten Erklärungsversuch an, demzufolge die zu Beginn unseres Jahrhunderts einsetzende organisierte Jodelpflege "alles 'Unreine', alles rhythmisch von der Norm Abweichende ausmerzte." (ebd.: 110). Damit nähert sich Leuthold der Folklorismus-These Max Peter Baumanns an. Die Frage, ob indes die Auffassung von "freien Rhythmus" des "nicht stilisierten, freien Jodels" (Baumann 1976: 84 f.) hinreichend begründet ist oder ob hier der Topos der Älplerfreiheit sich metaphorisch in den Jodelrhythmus rettet, wird noch zu stellen sein.

Max Peter Baumann

Das Werk "Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels" (1976) ist mittlerweile ein Klassiker der Literatur über den Jodel in der Schweiz geworden. Und obwohl außer dem Abdruck einiger Notationen Wolfgang Sichardts darin keine Muotataler Jodel vorkommen, (- das Chueraiheli auf Seite 145 steht nicht im Zentrum meines Forschungsinteresses -), sei kurz auf diese Arbeit eingegangen wegen des Einflusses, den Max Peter Baumanns Gedanken auf die jüngere schweizerische Jodeldiskussion haben.

Wie schon der Titel sagt, richtet sich Baumanns Hauptinteresse auf den Kontext: auf Funktion und Funktionswandel. Doch enthält das Werk auch einige speziell musikalische Untersuchungen sowie Stellungnahmen zur Aufzeichnung von Rhythmus und Metrum. Zu diesem Thema bemerkt Baumann, die überlieferten Jodelaufzeichnungen "sind [...] als präskriptive Notierungsweisen zu verstehen und bieten im rhythmischen Bereich sowie in dem der Zählzeiten nur stilisierte Werte. [...] Das Problem der fragwürdigen, rhythmisch starren Fixierung ist nach Ebels ersten Reiseaufzeichnungen immer wieder zur Sprache gekommen." (1976: 84 f.). Dies sei bei der statistischen Auswertung von Jodelaufzeichnungen zu berücksichtigen: "Zur Frage der Metren kann unsere Zusammenstellung [insgesamt 247 Belege aus verschiedenen gedruckten Quellen und aus handschriftlichen Beständen des Schweizerischen Volksliedarchivs] nur mit besonderer Vorsicht herangezogen werden, da - wie wir bereits erwähnt haben - alle Aufzeichnungen, mit Ausnahme jener von Sichardt, in ein starres Taktschema gedrängt wurden, was in Wirklichkeit selten auf den Jodel zutrifft." (ebd.: 160). Diese These unterstreicht er mit zwei Notenbeispielen, in denen er ältere "präskriptive" Aufzeichnungen mit von Baumann selbst erstellten "deskriptiven" Aufzeichnungen vergleicht. Zu seinem zweiten Beispiel, das hier in Notenbeispiel 7 wiedergegeben ist, schreibt der Autor: "Sogar bei einem Jodellied (Gsätzli) zeigt sich in analoger Weise, wie der Jodelrefrain in freiem Rhythmus den prägnanten Takt des vorausgehenden Volksliedes sprengt." (ebd.: 85).

Da ich zu dem angesprochenen Problembereich eine andere Auffassung vertritt, möchte ich die Gelegenheit benutzen, über die bloße Darstellung hinaus in einer Auseinandersetzung mit Baumanns Ausführungen meinen Standpunkt klarstellen.

Es sind im alpenländischen Jodel, wie es bei Baumann bereits anklingt, "Freiheiten" auf mehreren Ebenen zu unterscheiden:

1. die Abweichung von den acht- und sechzehntaktigen Formschemata in der Anzahl der Takte, (wurde auch von den früheren Aufzeichnern notiert);
2. ungleich viele Zählzeiten pro Takt (= Taktwechsel);
3. freies Rubato: Zählzeiten erscheinen in der Zeitdauer gedehnt oder verkürzt, wodurch die Takte ungleich lang dauern; findet sich mitunter als Taktwechsel geschrieben, ist jedoch konzeptuell etwas anderes;
4. gebundenes Rubato: Dehnungen und Kürzungen von Zählzeiten gleichen einander aus, wodurch die Takte oder die Großtakte gleich lang sind.
5. Inégalité: die kleineren Unterteilungen der Zählzeiten, (meist als Achteln und/oder Sechzehntel geschrieben), dauern ungleich lang, finden sich jedoch gleich lang geschrieben;
6. Tempowechsel inmitten des Melodieverlaufs.

Das "Hineinpressen" in ein Schema durch den Aufzeichner wäre dann wie folgt zu klassifizieren:

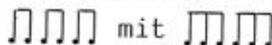
1. Taktwechsel wird als freies Rubato gedeutet, um eine Taktwechselschreibung zu vermeiden;
2. Das Rubato ist nicht angemerkt;
3. Inégalité ist nur sehr grob mithilfe der Unterscheidung in \square und \square (allenfalls noch \square und \uparrow^3 bzw. \uparrow^3) notiert;
4. Tempowechsel ist nicht angemerkt.

Ebenso möglich ist jedoch dann auch der umgekehrte Vorgang, daß ein Jodel in der Aufzeichnung aus dem regulären Schema "herausgedrängt" wird:

1. Die gesetzten Taktstriche stimmen nicht überein mit den von den Ausführenden empfundenen Schwerzeiten, Vier- und Achttakter erhalten eine von vier und acht abweichende Taktzahl;
2. Dehnung oder Kürzung wird als gezählte Zeit (miß)verstanden, Rubato als Taktwechsel geschrieben.

Diese Klassifikationen beruhen freilich auf der These, daß die Jodler und Jodlerinnen metrisch-formale Konzepte haben. Dies muß angesichts der zahlreichen mit 4 + 4 Takten ohne Taktwechsel aufgezeichneten Jodel wohl

angenommen werden. Ein alpenländischer Jodel, der ganz andere oder gar keine metrischen Strukturen hätte, würde sich schwerlich so häufig in diesem Schema schreiben lassen; es ist unwahrscheinlich, daß die Aufzeichner ihnen aus der Kunstmusik und Tanzmusik bekannte Formschemata rein äußerlich auf die Jodel applizierten, diese Schemata müssen in der Jodelmusik selbst in irgendeiner Weise vorhanden sein, sei es als Konzept der Ausführenden, sei es als Konzept derer, die diese Melodien schufen. Das wird nun von Baumann bestritten (1976: 160). Charakteristisch für Baumanns Notationsweise ist neben dem zurückhaltenden Gebrauch von Taktstrichen die gleichzeitige Verwendung unterschiedlicher Typen von Rubatoschreibung. Zusätzlich zu den Angaben der traditionellen Notation (z.B. "rit..."), die sich in allen genaueren Jodelaufzeichnungen durchaus finden, und den seit Abraham und Hornbostel (1909) in der Musikethnologie eingeführten Zusatzzeichen greift Baumann zu der Möglichkeit, Rubati und Tempowechsel mithilfe der Noten selbst auszudrücken, (siehe Notenbeispiel 7). Das ist nicht nur insofern "deskriptiv", als so die tatsächlichen Zeitdauerhältnisse besser angenähert werden, sondern auch in dem Sinne, daß der Transkribent auf die Beschreibung eines von ihm bloß Vermuteten und Gedeuteten, nämlich des Metrums, verzichten kann: Taktstrichsetzung entfällt und die Zeitwerte der Noten erhalten eine neue Funktion: Statt der konzeptuellen metrischen Verhältnisse geben sie die objektiven Zeitdauerhältnisse (näherungsweise) an. Diese Umfunktionierung der Bedeutung der Notenwerte hat somit auch einen Nachteil: Die größere Genauigkeit in der Schreibung der Dauerverhältnisse wird durch einen Verzicht auf die genaue Notierbarkeit des metrischen Konzepts erkaufte, - sei es nun eines mittels Deutung unterstellten oder eines tatsächlichen, ethnomethodisch eruierten. Dieser Nachteil bleibt bei Baumann unerwähnt.

Der hier angesprochene Unterschied in der Funktion der Notenwerte ist besser mit dem Begriffspaar "phonetische" und "phonemische" Transkription umrissen (Doris Stockmann im Supplementband des MGG, Tafel 111). Während die "phonetische" Transkription die Tondauerhältnisse annähert, gibt die "phonemische" Transkription das metrische Konzept wieder. Bela Bartok erstellte in komplizierteren Fällen zwei Transkriptionen derselben Tonaufnahme, die er übereinanderlegte (Bartok and Lord 1951). Baumanns Transkription (Notenbeispiel 7) weist sowohl phonetische als auch phonemische Züge auf. Sie verzichtet weder vollständig auf Taktstrichsetzung noch auf die Verbindung der Achtel und Sechzehntel durch Balken. Auch die Balkenschreibung suggeriert ja Metrisches, die erste der mit einem Balken verbundenen Noten steht im allgemeinen auf schwererer Zeit, (vgl.  mit ).

Beisp. 2 „DER WALDBUB“ Synoptische Melodietafel

und e wald-buab bin i šq̄-ni mei-tši liab i bin e buab nõx s̄ jũng streif im
 En Wald-bueb bin-i, streich im Wal-de he-rum bin-e Bueb noch so jung streich'im
 Wald-šlag hé-rum bin e buab nõx s̄ jũng štreif im Wald-šlag hé-rum
 Wal-de he-rum
 drõ-lõ-lõ-i-đi-a-li-a-hõl-di õ rò-lõ-lo-ho-lai-dí-ri-ja-hõ
 Hol-dí-lei-ria, hol-dí-rei-a, hol-di-rei-ri-a-ho.

Notenbeispiel 7: Melodievergleich (Baumann 1976: 85). Obere Notenzeile: Transkription Max Peter Baumanns, erstmals veröffentlicht in dem Aufsatz "Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis" (Schriften des Stockalper-Archivs in Brig, 1972: 23). Untere Notenzeile: Aufzeichnung aus "Volkslieder aus dem Kanton Aargau" (S. Grolimund 1911: 78 f. (Schriften der Schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde, 8).

Notenbeispiel 7a: Metrische Deutung des von Baumann transkribierten Jodels von Notenbeispiel 7.

Damit enthält die Transkription Notenbeispiel 7 nicht nur Deskriptives, sondern auch Hypothetisches, nämlich eine metrische Deutung, deren Plausibilität hier zur Diskussion steht. Erstens ist nicht einsichtig, wieso nicht ein 3/8-Takt vorgeschrieben wurde wie in Grolimunds Aufzeichnung. Vom Versmaß des Textes her gesehen entbehrt der 6/8-Takt nicht einer gewissen Willkür, denn ebenso plausibel wären Taktstriche vor den betonten Silben "i", "jung" und "rum". Vom vermutlichen harmonischen Verlauf her gesehen sind diese Zeiten sogar die schwereren, da hier die Harmoniewechsel stattfinden. Aus diesen Gründen ist Grolimunds Taktstrichsetzung plausibler. Baumann will mit seiner Transkription zeigen, "wie der Jodelrefrain in freiem Rhythmus den prägnanten Takt des vorausgehenden Volksliedes sprengt" (1976: 85). Gerade dies geht aber aus seiner Notation gar nicht hervor: Der Gleichlauf des vorgezeichneten Taktes wird schon bei der Wiederholung der beiden letzten Textzeilen des Vierzeilers gesprengt, wie aus den zusätzlichen Achtelpausen in Takt 4 und Takt 5 und aus dem ritardando in Takt 5

hervorgeht. Hier ist die Frage, ob die zusätzliche Pause in Takt 5 nicht ebenfalls **über** das Liniensystem zu zeichnen gewesen wäre, ob es sich wirklich um einen konzeptualisierten metrischen Wert handelt. Der Rhythmus ist im Jodelrefrain kaum "freier", lediglich geschieht am Beginn seines zweiten (Zählung nach Grolimunds Aufzeichnung) Taktes ein Tempowechsel, ein *meno mosso*, das Baumann durch doppelt so lange Notenwerte ausdrückt, das aber ebenso durch einen Wechsel der Metronomangabe hätte ausgedrückt werden können. Die Zäsur in S. Grolimunds Aufzeichnung ist bei Max Peter Baumann als zusätzliche Achtelpause (samt strichlierte Linie) präzisiert, auch hier erhebt sich die Frage, ob diese Pause tatsächlich ein metrischer Wert ist oder bloß ein Stehenbleiben des Metrums, eine Fermate. Über der Silbe "di" in Takt 3 des Refrains steht ein gekürzter Wert, aber auch das ist nichts Neues, wie Takt 1 des Liedes zeigt. Das einzige wirklich Neue im Jodelrefrain ist somit das langsamere Tempo ab seinem 2. Takt. Deswegen von einem "freien" Rhythmus und einer Sprengung des prägnanten Taktes zu sprechen, erscheint mir übertrieben.

Ebensowenig wird das Viertakterschema des Jodelrefrains durchbrochen. (Daß der Taktstrich vor dem Schlußton in Grolimunds Aufzeichnung fehlt, dürfte ein Druckfehler sein). Es handelt sich um das bekannte Schema mit den taktschlüssigen Harmoniewechseln I V V I. Zwei der vier Taktstriche sind durch den Harmoniewechsel "beglaubigt", die restlichen zwei sind "Schemainterpretation". Die "phonemische" Deutung des von Baumann transkribierten Jodelrefrains müßte demnach wie in Notenbeispiel 7a aussehen. Die Taktstriche im Jodelrefrain sind nicht nur harmonisch und schematisch plausibel, sondern auch melodisch, weil sie den Sekundgang (Paul Hindemith) g-as und as-g auf den Niederstreich der Takte setzen.

Dieses Beispiel soll zeigen, daß Transkriptionen, sofern sie außer Deskriptionen auch Deutungen enthalten, kritisierbare Behauptungen, Hypothesen darstellen, zu denen Alternativen entwickelt und diskutiert werden können. Das kann freilich, wie die Argumentation mit den harmonischen Deutungsmustern zeigt, nur auf der Basis einer "Kenntnis der Kultur" geschehen. Letztlich ist also die Befragung der Ausführenden die beste und sicherste Methode, zu einem richtigen Verständnis des Metrums zu gelangen.

In Frage zu stellen ist weiters Baumanns Behauptung, daß "alle Aufzeichnungen, mit Ausnahme jener von Sichardt, in ein starres Taktschema gedrängt wurden." (1976: 160). Zahlreich sind die Jodelaufzeichnungen von A. L. Gaßmann, A. Tobler und anderen, in denen Taktwechsel vorkommen oder/und von den 4- und 8-taktigen Schemata abgewichen wird. Baumann selbst bringt in seinem Buch solche Beispiele (ebd.: 84 und 167) und stellt in der statistischen

Analyse fest, daß 14% der Aufzeichnungen von schweizerischen Jodeln taktwechselnd sind (ebd.: 160). Sogar die Methode, auf Taktstrichsetzung überhaupt zu verzichten, findet sich schon in den 50er Jahren angewandt (Th. Kappeler 1956: 126). Dieses Beispiel ist sogar in Baumanns Werk abgedruckt (1976: 183 f.). Der 2. Teil dieses dreiteiligen Jodels sei in Notenbeispiel 8 wiedergegeben.

Walzer:



Jodel:

Notenbeispiel 8: 1. Teil des Appenzeller Walzers "Rauschen an der Goldach", aus der Erinnerung aufgezeichnet von H. Fritz. 2. Teil des Toggenburger Jodels "De Bendeler met eme Aahängsel" aus Th. Kappeler: Der Toggenburger Jodel. Toggenburger Heimat-Jahrbuch 16, 1956: 126 (zit. nach Baumann 1976: 183 f.).

Eine Variante des 2. Teils dieses Toggenburger Jodels ist mir aus meiner eigenen Musizierpraxis bekannt und zwar als Walzer, den ich von dem Appenzeller Hackbrettspieler "Töbi" Tobler*) gelernt hatte und in der Musikgruppe "Appenzeller Space Schöttle mit Fritz & Fritz";**) einer Fusion aus einem appenzellischen und einem oberösterreichischen Duo, in den Achzigerjahren spielte und den ich hier (ebenfalls Notenbeispiel 8) aus der Erinnerung wiedergebe. Der Vergleich des Toggenburger Jodels mit dem Appenzeller Walzer zeigt im Rhythmisch-Metrischen Abweichungen bei den langen Tönen: Wo im Walzerteil eine Dreiviertelnote steht, ist im Jodelteil eine Halbe, anstelle von zwei Walzertakten steht im Jodel eine fünf Viertel lange Gruppe.

*)Trogen, Niedern 116

**)Töbi Tobler: Hackbrett; Ficht Tanner: Kontrabaß; Hermann Fritz: Violine, Friedrich Gimplinger: Gitarre.

Ebenso wie die Melodie des Walzers basiert auch die des Jodels auf der "Funktionsharmonik". Während der Walzer in Takt 11 die II. harmonische Stufe erreicht, bringt der Jodel an der entsprechenden Stelle die V. Stufe wie in Takt 3. Die Begleitstimme pendelt zwischen der Terz des Tonikaklages und der Dominantsept hin und her. (Der erste Ton dieser Stimme müßte "es" statt "d" heißen, es dürfte sich um einen Druckfehler handeln). Kappeler hätte den Jodel als 16-taktige oder, unproblematischer, weil an den durch die Begleitstimme angezeigten Harmoniewechseln orientiert, als 8-taktige Form schreiben können. Warum er - im Gegensatz zu anderen Jodelaufzeichnungen seiner Sammlung - hier auf Taktstrichsetzung verzichtete, muß Gegenstand von Vermutungen bleiben, sei es, daß er es scheute, Taktwechsel oder einen 5/4-Takt anzunehmen, sei es, daß er damit ausdrücken wollte, daß die Notenlängen nicht als metrische Werte, sondern als Zeitdauerhältnisse zu verstehen sei oder daß es sich um eine spezielle Art von Rubatonotation handle. Die Frage, wie der Jodel metrisch konzeptualisiert war, ob z.B. die Halbe als gekürzte Dreiviertel verstanden wurde, ob der Jodel im Walzertakt begriffen wurde oder anders, muß unbeantwortet bleiben. Weder über die metrische Deutung Kappelers noch über das Konzept seiner Informanten sagt die Aufzeichnung Eindeutiges aus betreffend die metrische Struktur der Fünfviertelgruppen. Lediglich die Annahme, daß die Appenzeller Walzermelodie auch im benachbarten Toggenburg bekannt war, ließe eine Hypothesenbildung zu. (Aus Kappelers Aufzeichnung geht auch nicht hervor, ob die auf die Halbe folgende Viertel auf auftaktig leichter Zeit oder, wie die Konkordanz Notenbeispiel 8 suggeriert, auf schwerer Zeit steht).

Der Nachteil dieser Aufzeichnungsweise, nämlich daß sie keine Auskunft über das metrische Verständnis des Aufzeichners oder seiner Informanten gibt, kann allerdings auch als Vorteil gesehen werden: In Fällen, in denen der Aufzeichner keine Gewißheit und keine Meinung über das dahinterstehende metrische Konzept hat, erlaubt es ihm diese Aufzeichnungsart, auf willkürliche Unterstellungen zu verzichten und sich auf das zu beschränken, was er mit einiger Sicherheit behaupten kann.

Trotz alledem läßt sich Kappelers Aufzeichnung, wie bereits erwähnt, einem metrisch-harmonischen Formschema zuordnen, nämlich dem Schema I V V I - I V V I, das im alpenländischen Jodel überaus häufig anzutreffen ist. Darüberhinaus bleibt die metrische Struktur, wenn man nicht die walzerische Auffassung unterstellt, weitgehend undeutbar. Hierin unterscheidet sich Kappelers Aufzeichnung von dem in Notenbeispiel 7 wiedergegebenen Jodelrefrain. Daß dieser metrisch leichter zu deuten war, lag an seiner Form und an seiner leichter durchschaubaren Rubatonotation.

Wie problematisch ein Taktstrich sein kann, möchte ich mit Notenb. 9 zeigen. Diese Aufzeichnung stammt aus den handschriftlichen Beständen des Schweizerischen Volksliedarchivs und ist ebenfalls in Max Peter Baumanns Werk (1976: 167) wiedergegeben. Das Notenbild zeigt einen taktwechselnden, periodisch gebauten Jodel mit fünftaktigem Vorder- und fünftaktigem Nachsatz.

Obwalden 1928

Analyse

Abb. 12

Form:	A A _v
Zäsur:	1
Ambitus:	III - 7 (-2)
Skala:	Fa-Modus (Tritonus)
Metrum:	3/4 und 2/4
Harmonik:	Zerlegter Sextakkord alternierend mit umspielter Dominante, Quart- und Dominantseptakkord

Notenbeispiel 9: Jodel aus den handschriftlichen Beständen des SVA, Nr. 23968, samt Max Peter Baumanns Analyse (1976: 167).

Plausibler erschiene mir hier, eine achttaktige Form mit zweimal vier Takten anzunehmen und Takt 2 und 3 sowie Takt 7 und 8 zu je einem 5/4-Takt zusammenzufassen. Dies hätte nicht nur den Vorteil, den Jodel dem häufigen harmonischen Formschema I-V-V-I - I-V-V-I zuordnen zu können, sondern auch den, daß sich der fünf Viertel lange Takt als Dehnung oder Verlängerung eines Dreivierteltaktes verstehen ließe:

Diese Dehnung oder Verlängerung wird hier verstanden als durch den doppelten Schleifer verursacht, der zeitlich Platz beansprucht. Ob sich der Leser der Taktstrichsetzung des Aufzeichners oder meiner Deutung anschließt, wird vielleicht primär davon abhängen, wieviel metrisches Gewicht er dem zweigestrichenen gis intuitivmusikalisch zuzubilligen geneigt ist.

Der 2/4-Takt T. 5 kann als Kürzung des Halbschlusses von einer Halben auf eine Viertel erklärt werden. Kurz: In diesem Beispiel erblicke ich ebenso wie in den zuvor betrachtete Fällen bloß Abweichungen, nicht Negationen der aus der Tanzmusik bekannten metrisch-formalen Schemata. An die Stelle des vagen Hinweises auf "Freiheit" müßte die Klassifikation der Abweichungen treten.

Baumann ordnet in seiner Analyse (Notenbeispiel 9) und seiner Statistik diesen Jodel dem "Fa-Modus" zu. Da die erhöhte Quart hier jedoch ausschließlich in Umspielungen der Quint vorkommt, in denen auch Dur-Stücke der Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts gemeinhin die Quart erhöhen, kann ich dieser Auffassung nicht zustimmen. Als "Fa-Modus allgemein die Dur-Weise mit auftretendem Tritonus [zu] bezeichnen" (ebd.: 159), dehnt den Begriff des Fa-Modus zu weit aus. Das statistische Ergebnis, daß in 21% der Aufzeichnungen von schweizerischen Jodeln eine erhöhte Quart vorkommt (ebd.: 159), sagt daher über die Häufigkeit des Fa-Modus nicht mehr aus als daß sie irgendwo zwischen 0 und 21 Prozent liegt.

Als historische Untermauerung für seine Hypothese, daß "der nicht stilisierte, freie Jodel in den meisten Fällen in keinen Takt eingepaßt werden kann" (ebd.: 160), führt Baumann die Berichte von Ebel und Viotti an: "Es ist äußerst schwer, das Thema des Kuhreihen, besonders des **appenzellischen** in Noten zu setzen, denn dieser Gesang hat nichts Bestimmtes und Regelmäßiges, obgleich der Takt nicht verändert wird." (J. G. Ebel 1798: 153, zitiert nach Baumann 1976: 194). Und Viotti schreibt über den Ranz de vaches: "J'ai cru devoir le noter sans rythme, c'est-à-dire sans mesure ..." (C. Pougin: Viotti et l'école moderne de Violon. Paris 1888: 149, abgedruckter Brief Viottis von 1792; zitiert nach Baumann 1976: 138). Doch scheinen die beiden Aussagen einander zu widersprechen: Laut Ebel hat der Kuhreihen einen Takt, der nicht verändert wird, laut Viotti hat der Kuhreihen kein Metrum. Zieht man in Betracht, daß der Ausdruck Jodler erst um 1818 das erstmal in der Schweiz belegt ist (Baumann 1976: 89) und zuvor entweder das Wort Kuhreigen bzw. Ranz de vaches auch das bezeichnet, was heute als Jodel im engeren Sinne von Kuhreigen abgegrenzt wird und Viotti und Ebel vielleicht gar nicht von derselben Sache sprechen oder aber, wie Baumann vermutet, sich die "eigentlichen", auf der modernen Funktionsharmonik basierenden Jodel "erst seit 1800 verbreiteten" (ebd.: 84), dann erscheint die Konstruktion einer ungebrochenen, bis auf den Kuhreihen des 18. Jahrhunderts zurückgehenden historischen Kontinuität der rhythmisch und metrisch "freien" Jodelinterpretation zweifelhaft.

Last but not least wäre noch für eine über den Schweizer Jodel pauschal aufgestellte Behauptung die empirische Grundlage einzufordern. Es scheint, daß Baumann die auf seiner Feldforschung im Appenzell (ebd.: 191-201) gewonnenen Eindrücke auf die übrigen Schweizer Jodellandschaften verallgemeinerte (ebd.: 194). Nun ist aber der Appenzeller Interpretationsstil auch nach meiner Erfahrung ein ausgesprochener Rubatostil. Ob das für den Schwyzer und speziell für den Muotataler Stil ebenfalls zutrifft, steht noch zur Diskussion und zur Untersuchung.

Die Kritik an der von Baumann vorgestellten Auffassung sei nun wie folgt zusammengefaßt:

1. Die These, **alle** früheren Aufzeichner außer Sichardt hätten den Jodel in ein starres Taktschema gedrängt, ist nicht aufrechtzuerhalten.
2. Die Konstruktion einer historischen Kontinuität rhythmisch-metrischer "Freiheit" des Jodels (im engeren Sinne) bis zurück ins 18. Jahrhundert ist zweifelhaft.
3. Eine Verallgemeinerung vom rezenten Jodelstil des Appenzells auf die übrigen schweizerischen Jodelstile ist nicht zulässig. Baumanns Befragung in der Innerschweiz betraf ausschließlich das Chueraiheli, nicht den Jodel im engeren Sinne.
4. Die vorgestellten "deskriptiven" Transkriptionen sind nicht geeignet, das Problem des Jodelmetrums einer Lösung näherzubringen: Dort, wo sie rein deskriptiv sind, geben sie die metrischen Konzepte nicht wieder und an Stellen, an denen sie Metrisches ausdrücken, sind sie nicht deskriptiv, sondern hypothetisch. (In letzterem Falle lassen sich, ebenso wie bei früheren "präskriptiven" Notationen, alternative Hypothesen aufstellen).
5. Der Begriff der rhythmischen und metrischen Freiheit umfaßt in seiner Allgemeinheit differente Phänomene, die noch zu erforschen und zu klassifizieren sind. Der Begriff ist geeignet, das Problem zu stellen, nicht aber zu lösen.

Baumanns Verdienst bleibt es jedoch, das Problem gestellt zu haben.

Heinrich J. Leuthold

Heinrich J. Leuthold war Schuldirektor, Organist und Komponist von Chorwerken. Als Kampfrichter bei zahlreichen Jodlerfesten und als langjähriger Dirigent der "Stanser Jodlerbuebe" hatte er nicht nur eine profunde Kenntnis der organisierten Jodelpflege, sein Interesse galt darüberhinaus dem "Naturjodel" in der Schweiz, an dessen Renaissance innerhalb der Jodelverbände er maßgeblich beteiligt war. Seine in dem Buch "Der Naturjodel in der Schweiz" (1981) dargelegten sind zum Teil beeinflusst von Max Peter Baumanns Konzept der Unterscheidung in "Musikfolklore" und "Musikfolklorismus" (Baumann 1976). Ferner ist er der Auffassung, daß jede Landschaft ihren eigenen Jodelstil hat, wobei er nicht nur in drei Großlandschaften Appenzell-Toggenburg, Innerschweiz und Bern unterscheidet, sondern diese weiter differenziert: "Das Jodelgebiet 'Innerschweiz' gliedert sich deutlich in drei Unterregionen: Schwyz-Muotatal, Unterwalden und Entlebuch-Luzerner Hinterland." (1981: 92). Der Zusammenhang dieser Unterregionen ist nicht bloß äußerlich durch den Begriff Innerschweiz gegeben, sondern auch inhaltlich durch "Jodelmelodien, die man in der ganzen Region Innerschweiz kennt und überall singt. [...] In jeder einzelnen Region kommen aber noch weitere eigenständige und nur für diese Region geltende Melodien hinzu, zum Teil Eigengut, zum Teil Import aus benachbarten Landesgegenden", z.B. sei "der Berner Einfluß im Luzerner Hinterland und vor allem im Entlebuch [...] unverkennbar. [...] Daß aber die Entlebucher Folklore trotzdem noch stark mit der übrigen Innerschweiz verhaftet ist, zeigt die Tatsache, daß sogar das Natur-Fa, das sonst ganz besonders in Schwyz und Unterwalden beheimatet ist, sich auch hier vorfindet" (ebd.: 94), während es im Bernbiet nicht mehr gebräuchlich sei (ebd.: 108). Auch im Luzerner Hinterland sei es "ausgestorben" (ebd.: 98). "Ob- und Nidwalden bilden eindeutig **eine** spezifische Jodelregion mit praktisch gleichem Melodiegut, das sich nur durch schnellere oder langsamere Vortragsweise unterscheidet" (ebd.: 98, Hervorhebung im Orig. kursiv).

Ähnlich wie bei Sichardt (1939) tritt auch bei Leuthold zur landschaftlichen Differenzierung eine historisch-stilistische. Während das räumliche Auflösungsvermögen bei Leuthold, wohl auf der Basis einer breiteren Empirie, viel höher ist als bei Sichardt, unterscheidet Leuthold historisch nur zwei Arten von Stilelementen: ältere und jüngere. "Der am meisten verbreitete Typ ist sicher ein Erzeugnis neuerer Zeit. Er wurde [...] vom Schnadahüpfli beeinflusst. Die stereotype Form der Achttaktigen Liedperiode sowohl im Vorder- als auch im Nachsatz kehrt immer wieder: Tonika - Dominante - Domi-

nante-Tonika (T-D-D-T). Die Melodien bewegen sich demgemäß auch stark in diesem vorgezeichneten Schema: Von der einfachen Linie, die fast nur die Akkordtöne berücksichtigt, bis zur reicheren Melodik finden sich alle Varianten." (1981: 95). (Wie schon erwähnt, übernimmt Leuthold hier den von Siehardt umgedeuteten Schnadahüpfelbegriff). Die meisten Innerschweizer Jodel seien zweiteilig, wobei der 2. Teil "motivmäßig oft nur eine Variation des 1. Teils" darstelle (ebd.: 96). Auch einen Jodel mit dem achttaktigen Harmonieschema T-I-D-I - I-I-D-I zählt Leuthold zu dieser Stilschicht (ebd.: 96), die damit in etwa das zusammenfaßt, was Siehardt als "jüngste Schicht" und "Barock" unterschieden hatte. Der Autor gelangt zu folgender historischer Einschätzung dieser Stilschicht des Innerschweizer Jodels: "Stilistisch gesehen dürften die meisten dieser Melodien um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein." (ebd.: 98).

Von den Kennzeichen der jüngeren Stilschicht unterscheidet Leuthold die "auf frühere musikalische Zeitepochen hinweisenden Stilelemente", nämlich:

- herbe, offene Vokalisation auf ä, e, i, seltener o;
- freier, ungebundener Rhythmus, der sich nicht an einem festen Metrum orientiert.
- Abweichung vom Acht-Takte-Schema zugunsten eines Rhythmus, der auf festes Taktgefüge verzichtet;
- vermehrtes Anwenden von 'la' (VI. Stufe) und damit Annäherung an die Pentatonik;
- kurze Vor- und Nachschläge;
- Portamento (schleifender Übergang von einem Ton zum andern, wobei das [...] abwärtsführende Schlußportamento nur eine besondere, wenn auch auffällige Abart darstellt." (ebd.: 100).

"All diese Stilelemente können auch mit nachweisbar jüngeren Melodien verkoppelt werden, die damit den Eindruck urtümlicher Musik erwecken. Ebenfalls läßt sich das Natur-Fa beliebig oft anwenden" (ebd.: 100). Dieser Hinweis relativiert allerdings die historische Zuordnung. Noch mehr tut dies die Beobachtung, daß "der typische Natursänger, den man heute nur mehr selten antrifft, [...] spontan all die auf frühere Zeitepochen hinweisenden Stilelemente an[wendet]" (ebd.: 100), denn sie läßt eher an Unterschiede zwischen einem traditionellen und einem von der organisierten Jodelpflege beeinflussten Interpretationsstil denken, also an Differenzen, die erst ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftraten. Das gilt in erster Linie für die Vokalisation, die kurzen Vor- und Nachschläge und das Portamento, d.h. für die eindeutig der Kategorie Interpretationsweise zugehörenden Eigenschaften. Aber auch, was das melodisch-formale Element der vermehrten

Anwendung der sechsten melodischen Stufe betrifft, läßt sich eine plausible Gegenhypothese aufstellen: Die häufigere Verwendung von Dominant-septnonenakkorden und das Auftreten von Tonika-sixte-ajoute-Klängen ist Kennzeichen eines jüngeren Stils, der in Wiener Tanzmusikkompositionen und im Wiener Ländler (Fritz 1993: 398 ff.) etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in Appenzeller Tanzmusikkompositionen (Manser 1979) im letzten Fünftel des 19. Jahrhunderts aufkam und den Jodel beeinflusste. Das Aufkommen dieses Stils in der Innerschweiz ist historisch noch nicht untersucht. Er hat mit Pentatonik nichts zu tun. Das ist auch aus dem Belegexemplar Leutholds (Notenbeispiel 10) zu ersehen.

a) 

b) 

T D⁸⁻⁷ T⁶

Notenbeispiel 10: Oben: Der "Horgebärgler" aus Einsiedeln (Leuthold 1981: 101); Unten: Beginn der namenlosen Variante aus Nidwalden, die Leuthold aus der Erinnerung an seine Schulbubenzeit (1918-1926) aufzeichnete (ebd.: 101). Die von mir hinzugefügten funktionstheoretischen Bezeichnungen geben die harmonisch-melodische Deutung Leutholds wieder.

Damit bleibt von den von Leuthold aufgelisteten "auf frühere musikalische Zeitepochen hinweisenden Stilelementen" nur noch der freie Rhythmus und die Abweichung vom Acht-Takte-Schema, Eigenschaften bzw. Deutungen, die in der vorliegenden Arbeit zur Diskussion stehen und in den nächsten Kapiteln eingehend behandelt werden sollen. (Daß sich das "Natur-Fa" nicht in der zit. Liste findet, liegt vielleicht daran, daß Leuthold es schon in einem früheren Kapitel (ebd.: 34 ff.) abgehandelt hat).

Damit ist bereits der "Muotathaler Jodel" thematisiert. "Muotathaler Jodel" wird bei Leuthold zu einem rein stilistischen Begriff, der geographisch nicht mehr ausschließlich ans Muotatal gebunden ist und auch auf manchen anderen Innerschweizer Jodel anwendbar ist. Das Charakteristikum dieses Stils sieht der Autor "im Melodischen" (ebd.: 101) und zwar in ungewöhnlichen Vorhalten und in harmoniefremden Tönen, die nicht in die heute gängigen melodisch-harmonischen Vorstellungen passen, bis hin zu völlig ametrischen und aharmonischen Gebilden.

Als Beispiel für Vorhalte führt Leuthold die Nidwalder Fassung des "Horgebärglers" an (Notenbeispiel 10, untere Notenzeile): "Der erste Takt würde mit der Tonika begleitet, der zweite schaltet auf die Dominante um, beginnt aber mit dem akkordfremden Ton 'f', der dritte Takt kehrt zur Tonika zurück, beginnt aber mit dem 'd', dem Ton der VI. Stufe! Wir haben es hier mit einer Art von Vorhalten zu tun, die jedoch den ganzen melodischen Ablauf bestimmen." (ebd.: 101). Da Leuthold "die Melodie aus der Schulbubenzeit [...] in Erinnerung" ist (ebd.: 101) und diese Formulierung wohl so zu verstehen ist, daß er sie selbst als Schulbub gesungen hat, ist seine Beschreibung des harmonischen Verlaufes als Information "aus erster Hand" zu werten. Zu den beiden Varianten (Notenbeispiel 10) merkt Leuthold an, "dass der Ausdruck 'Muotathaler' nur sehr bedingt richtig ist. Tatsächlich handelt es sich um einen Jodeltyp, der früher mit Sicherheit sowohl in ganz Schwyz und in Unterwalden, (mindestens Nidwalden) beheimatet war. Das Muotatal ist ein Reduitgebiet, in das sich diese Jodelart zurückgezogen hat." (ebd.: 101).

Daß "die Muotathaler Melodik auch in Nidwalden beheimatet war" (ebd.: 101), möchte Leuthold noch an einem zweiten Beispiel zeigen (Notenbeispiel 11).

Dr Ämätter (mitgeteilt von Oskar Würsch, Emmetten)

Notenbeispiel 11: "Dr Ämätter", mitgeteilt 1978 von Oskar Würsch, Emmetten (Nidwalden), aufgezeichnet von Heinrich J. Leuthold (Leuthold 1981: 101).

Der Aufzeichner spürt hier im 3. und 7. Takt "den Muotathaler Modus" heraus (ebd.: 101) und meint dazu: "Nach modernem Tonika-Dominant-Empfinden würde man die Melodie etwa folgendermaßen zu Ende führen:

entweder oder

Statt dessen besteht aber die letzte Achtelfigur aus dem Septimenintervall e-d, das sich harmonisch weder in die V. noch in die I. Stufe einordnen läßt." (ebd.: 102). Im vier- oder fünfstimmigen Satz eines Jodlerklubs

und mit dem von Leuthold beschriebenen "modernen" melodisch-harmonischen Empfinden ließe sich der Jodel vielleicht wirklich nicht ganz problemlos realisieren. Jener dreistimmige Satz hingegen, der auf der von Hugo Zemp herausgegebenen Schallplatte (1979) und der CD (1990) hörbar wird, erweise sich, das sei hier schon als Vorgriff auf die Analyse des "Muotataler Tonsatzes" vorausgeschickt, als dieser Melodik angepaßter. Gesetzt den Fall, der Baß bliebe den ganzen Takt 3 auf der Dominante, dann wäre das dritte, vierte und fünfte Achtel als Durchgangsquartsextakkord aufzufassen oder aber das dritte und vierte Achtel als Durchgangsquartsextakkord und das e im 5. Achtel schon als Vorausnahme der Terz des folgenden Tonikaklanges. Jedenfalls ist das c im 4. Achtel als Durchgang h-c-d verständlich.

Auf die melodisch-harmonischen Verhältnisse wird hier deshalb eingegangen, weil ihre Kenntnis bei der metrischen Deutung eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen wird. Wenn Vorhalte, Durchgänge und vielleicht Vorausnahmen im Unterwalder Jodel vorkommen und der Unterwalder Heinrich J. Leuthold solche Bildungen als muotatalerisch empfindet, dann wird bei der Aufstellung und Diskussion metrischer Hypothesen über Muotataler Jodelmelodien mit solchen Bildungen zu rechnen sein. Wenn die von Leuthold und von mir gegebene melodisch-harmonisch-metrische Deutung obiger Unterwalder Jodel richtig ist – und ich sehe wenigstens keinen Grund, an Leutholds Interpretation zu zweifeln – und wenn er damit recht hat, daß diese beiden Jodel (Notenbeispiel 10 und 11) stilistisch dem "Muotathaler" ähnlich sind, dann wird allerdings die folgende Schlußfolgerung Leutholds unverständlich: "Der alte Muotathaler zeichnet sich aus durch eine wilde, unstete, oft überraschende Melodieführung, wie sie sonst kaum irgendwo anzutreffen ist" (ebd.: 101), denn derlei Vorhalte und Durchgänge sind in der Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts überaus gewöhnlich, ebenso die Darstellung einer Zwei- oder Dreistimmigkeit durch eine einzelne Stimme:

entspricht

Die Vorhaltssext im "Horgebärgler" (Takt 3) erweist sich außerdem als Teil einer absteigenden Linie f-e-d-c. Parallelen bei Bach oder Chopin liegen nicht fern. Die Frage, ob ein tatsächlicher Zusammenhang mit der Kunstmusik besteht, wird zu stellen sein.

Der Vollständigkeit halber sei auch noch das dritte melodische Charakteristikum des "Muothatalers" angeführt, obgleich es bei der metrischen Deutung eine geringere Rolle spielt: "Es sind jene kurzen Fa-Nachschläge, die hauptsächlich, aber nicht ausschließlicly, Quinten angehängt werden, bevor die Melodie einen höhern Ton anzielt." (ebd.: 38). Notenbeispiel 12 zeigt, daß solche Nachschläge auch schrittweise nach unten weitergeführt werden (Takt 3-4). In Takt 6 und 7 hat Leuthold diese Verzierung als Achtelnote ausgeschrieben.



Notenbeispiel 12: Dritter Teil aus "'s Dävids Juz", dem Aufzeichner Heinrich J. Leuthold mitgeteilt von Alois Lüönd, Siebnen (1981: 102)

Ob der Ausdruck "Nachschlag" berechtigt ist, ob es sich also wirklich um eine Verzierung handelt und nicht etwa um einen obligaten Teil der Melodie, ist an einem einzigen Beispiel nicht zu erkennen. Die zahlreichen von Hugo Zemp veröffentlichten Feldaufnahmen ermöglichen es jedoch, Leutholds Einschätzung zu überprüfen und zu erhärten. Die Melodiewiederholungen ermöglichen es, den ad-libitum-Charakter des an die fünfte Leiterstufe angehängten Fa festzustellen. Ein weiteres Indiz ist das legato im Unterschied zum non legato der anderen Melodietöne, ein Unterschied, der auch im Sonagramm sich zeigt.

Leutholds Eindruck des Wilden und Unsteten des "Muotathalers" wird erst verständlich im Zusammenhang mit einer weiteren Eigenschaft, die er allerdings nicht als Charakteristikum des "Muotatalers" schlechthin, sondern einer älteren Stilschicht des alpenländischen Jodels generell ansieht, nämlich dem freien Rhythmus und der Abwesenheit eines festen Taktgefüges. Die Melodie Notenbeispiel 12 zählt Leuthold eindeutig nicht zu dieser Gruppe: "Die rhythmusgebundene, nach dem Acht-Takt-Schema geschaffene Melodie mit ihrem regelmäßigem Wechsel D-T-D-T reiht sie ganz klar als Neukomposition ein, und dies trotz der Muotataler Garnitur." (ebd.: 102). "Als klassisches Beispiel eines echten Muotathalers", bei dem "die typische Muotathaler Linienführung [...] noch ergänzt [wird] durch den absolut freien Rhythmus, wie er in einem neuern Jodel kaum möglich wäre" (ebd.: 102), bezeichnet Leuthold den in Notenbeispiel 13 wiedergegebenen Jodel.



Notenbeispiel 13: "Muotathaler Jodel, mitgeteilt vom Naturjodler
Toni Büeler, Muothathal" (Leuthold 1981: 57).

Leutholds Informant ist der aus Muotathal stammende Anton Büeler (geb. 1941), der 12 Jahre (1959-1971) in Nidwalden lebte und 21 Jahre lang (1963-1984) Mitglied, davon die meiste Zeit Vorjodler der "Stanser Jodlerbuebe" war,*) jenes Jodlerchores, den Heinrich J. Leuthold seit 1933 leitete (ebd.: 4). Es ist anzunehmen, daß Leuthold diesen Juuz von Toni Büeler nicht bloß ein einziges Mal hörte. Unklar ist nach Leutholds Beschreibung, ob es sich um die Transkription einer Tonbandaufnahme handelt, unklar ist damit auch, ob die Notation eine einzelne Interpretation mitsamt ihrer Zufälligkeiten beschreibt oder davon abstrahierend das "Wesentliche" wiedergibt.

Ich habe in vorigen Unterkapitel rhythmische und metrische "Freiheit" in mehrere Ebenen differenziert. Auch Leuthold unterscheidet in seiner Liste altartiger Stilelemente zumindest zwei Ebenen, nämlich den "ungebundenen Rhythmus, der sich nicht an einem festen Metrum orientiert", was ich als Taktwechsel oder/und Rubato interpretiere, und die "Abweichung vom Acht-Takte-Schema zugunsten eines Rhythmus, der auf festes Taktgefüge verzichtet" (ebd.: 100). Auf den obigen Jodel trifft beides zu, wie der Aufzeichner berichtet: "Diese Melodie fließt in einem absolut freien Rhythmus, der keinem Metrum unterliegt. Eine Viertelnote ist hier nicht einfach eine Viertelnote. Sie wird, je nach Lust und Laune des Sängers, bald etwas länger gehalten, bald verkürzt. Es ist unmöglich, ein Metrum zu konstruieren, oder gar eine periodische Takteinteilung herauszufinden, die der Melodie gerecht wird." Leutholds Aussage, die auf einen Rubatostil hindeutet, steht im Widerspruch zu der Sichardts, der Muotathaler Rhythmus sei von "metronomartiger" Gleichmäßigkeit. Leuthold dürfte dieser Widerspruch nicht aufgefallen sein, denn er unternimmt es, seine Aussage mit folgendem Sichardt-Zitat zu unterstreichen: "eigentümlich irrational verdehnte Rhythmik mit starker agogisch-ausdruckshafter Hervorkehrung der Spitzentöne. Hinsichtlich der Zeitwerte ist die Notierung nur als Annäherung aufzufassen. Es dürfte

*) Gespräch mit Toni Büeler am 10. 4. 1996

schwer, wenn nicht unmöglich sein, die Fülle der irrationalen Züge dieser Rhythmik und Vortragsart graphisch festzuhalten." (Sichardt 1939: 35. Zitiert von Leuthold 1981: 58). Diese Stelle bei Sichardt bezieht sich jedoch, was Leuthold entgangen sein dürfte, auf einen Appenzeller Jodel. Auf diesem Mißverständnis aufbauend fährt Leuthold fort: "Trotzdem versucht Sichardt, mit verschiedenen Taktwechselangaben (2/4, 5/4, 4/2, 5/2, 3/2 usw.) dem Geheimnis dieses Muotathaler Rhythmus' auf die Spur zu kommen. Wo doch überhaupt jedes Metrum fehlt!" (1981: 58). Zwar beziehen sich auch die von Leuthold zitierten Taktwechselangaben auf den Appenzeller Jodel (Sichardt 1939: 34f. Nr. 44 "Coda"). Dennoch trifft er mit dem Hinweis auf seine Auffassungsdifferenz zu Sichardt das Richtige, denn "pointierter Taktwechsel" ist für Sichardt ein Charakteristikum des "Muotatal-Stils" (Sichardt 1939: 130). Leutholds Deutung ist der Auffassung Sichardts diametral entgegengesetzt und zwar sowohl auf der Ebene des Metrums (Metrum fehlt versus Taktwechsel) als auch auf der Ebene des Rhythmus (absolut freier Rhythmus versus metronomartig pulsierender Rhythmus). Beide Autoren stimmen allerdings darin überein, daß es im Muotatal Jodel gibt, die sich metrisch von den im Alpenraum üblichen Jodeltypen grundlegend unterscheiden. Für Sichardt ist die metrische Besonderheit Charakteristikum eines Muotataler Regionalstils, für Leuthold Kennzeichen einer älteren Stilschicht im alpenländischen Jodel schlechthin.

In der melodisch-harmonischen Deutung gelangen die beiden Autoren zu ähnlichen Formulierungen: "Die Melodieführung [...] ist immer nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden" (Leuthold 1981: 100); "Die großen Sprungintervalle, namentlich Sexten und Septen, haben hier keine harmoniegezeugte, sondern eine lineare Funktion." (Sichardt 1939: 30). Genaugenommen geht aber auch hier Leutholds Behauptung viel weiter als die Sichardts. Wie die metrischen Bezüge erscheinen auch die harmonischen bei Sichardt teilweise, bei Leuthold jedoch gänzlich aufgelöst. Diese Parallelität zwischen der metrischen und der harmonischen Deutung ist vielleicht nicht zufällig, ist doch der Takt beim alpenländischen Jodel gemeinhin an den Harmoniewechseln erkennbar. Könnte es nicht sein, daß Vorhalte, Vorausnahmen, Durchgänge und abgesprungene und frei eingeführte Nebennoten den Muotataler Jodel in einem derart hohen Ausmaß bestimmen, daß beide Autoren die dahinterliegende metrisch-harmonische Struktur nicht erkannten, weil sie einen so komplexen Tonsatz von vornherein gar nicht erwarteten? Als unnötig erwies sich dann Sichardts Hypothese des hohen Alters, die auch von Leuthold geteilt wird: "Die Melodik des echten Muotathalers weist dermassen unverkennbar archaische Züge auf, dass die berechtigte Vermutung besteht, ihre Anfänge reichen bis weit in die Vorgregorianik zurück." (Leuthold 1981: 100).

Alfred Leonz Gaßmanns Muotataler Aufzeichnungen enthalten weder ametrische

noch harmonisch undeutbare noch sonst irgendwie ungewöhnliche Jodel. Da sowohl Gaßmann als auch Leuthold eine gewisse "Kenntnis der Kultur" zugebilligt werden muß, ließe sich dies damit erklären, daß Gaßmann nur eine sehr kleine Anzahl Muotataler Jodel kannte und ihm die ungewöhnlichen entgangen waren oder er sie aus irgendeinem Grund nicht weiter beachtete.

In einem Punkt gleichen einander jedoch die metrisch regulären und die metrisch irregulären Jüüzlinotationen: Es handelt sich in beiden Fällen um periodisch gebaute Formen mit einem Vordersatz und einem etwas kürzeren Nachsatz, wobei diese Längendifferenz bei den regulärtaktigen Jodeln als Differenz zwischen einem weiblichen und einem männlichen Schluß auftritt. Auch in Notenbeispiel 13 scheint dies der Fall zu sein. Zwar setzen die Begriffe männlicher und weiblicher Schluß eine metrische Struktur voraus und können daher nicht auf metrumlos aufgezeichnete Jodel angewandt werden. Die formale Ähnlichkeit ist jedoch augenfällig und gibt Anlaß zu der Vermutung, daß die taktlos oder taktwechselnd geschriebenen Jodel mit den regulärtaktig notierten doch mehr zu tun haben als Leuthold und Sichert für möglich hielten. Auch wird die These zu prüfen sein, daß es Jüüzli gibt, die nur linear und nicht harmonisch empfunden sind. Die Begriffe des Linearen und des Harmonischen schließen einander ja nicht aus, wie die Analyse des "Horgebärglers" zeigte. Leutholds Hinweis auf Vorhaltbildungen könnte sich vielleicht auch bei den "nur linear melodisch" gedeuteten Jodeln als fruchtbar erweisen. Damit wird die Forderung nach einer Erforschung des Muotataler Jodeltonsatzes ausgesprochen, die mit der metrischen Analyse parallelgehen muß. Denn der Begriff des Vorhalts wie auch der der Vorausnahme und des harten und weichen Durchgangs enthält auch eine metrische Komponente. Und die Taktgliederung ist zumindest beim regulärtaktig notierten Jodel eng mit dem harmonischen Verlauf gekoppelt in Form des taktschlüssigen Harmoniewechsels. Ob solches Bemühen, zu einer neuen Theorie des Muotataler Jodels vorzustoßen, Aussicht auf Erfolg hat, ist jedoch nicht von vornherein schon sicher. Denn Leuthold hat sich in seinem Kapitel über "Probleme um die die Rhythmisierung der Jodelmelodien" mit dem Zusammenhang zwischen Melodie- und Harmonieverlauf und Taktstrichsetzung sehr wohl auseinandergesetzt, es ist äußerst unwahrscheinlich, daß er die Metrumlosigkeit der Muotataler Jüüz' leichtfertig behauptete.

Abschließend sei noch genauer auf Leutholds Metrumbegriff eingegangen. In der zweiten Zeile von Notenbeispiel 13 sind Notenwerte, die zusammen eine Viertel ergeben, mit je einem Balken verbunden. Die Synkopenschreibung (statt einer Viertelnote g) sowie die Tatsache, daß die binäre Ordnung ohne Unterbrechung durchgeht und die Schlußnote auf Schwerzeit zu stehen

käme, bestärken den Eindruck, daß die Balken metrisch gemeint sind. Das scheint im Widerspruch zu stehen zur Aussage, es sei bei diesem Jodel "unmöglich, ein Metrum zu konstruieren" (Leuthold 1981: 58). Es muß daher angenommen werden, daß Leutholds Metrumbegriff die bloße binäre oder ternäre Basisstruktur nicht genügte, sondern nach einer Zusammenordnung solcher Paare oder Tripel zu Takten verlangte, daß also Leuthold unter "Metrum" eine mindestens zweistufige metrische Ordnung (Schlag und Takt) verlangte. Leuthold hat noch zwei weitere Jodel taktstrichlos notiert. Es handelt sich hierbei um Muotataler "Büchelgsätzli", das sind Holztrompetenmelodien, die auch gejodelt werden (Notenbeispiel 14): "Der Rhythmus ist ziemlich lebhaft, bevorzugt nach echter Muotataler Manier ein wildes Auf und Ab, meist ohne feste Bindung an ein rhythmisches Schema oder gar einer strengen Metrik." (ebd.: 103). Die zwei Stücke gehören zu jener im Muotataler wie überhaupt im alpenländischen Jodel sehr seltenen Spezies, die nicht oder nur andeutungsweise periodisch gebaut sind. Das Notenbeispiel 14 b) weist einen unsystematischen Wechsel binärer und ternärer Achtelgruppen auf. Es zeigt ebenso wie Notenbeispiel 13 eine Tendenz des Transkribenten, tiefere Töne als schwerere Zeiten aufzufassen, die Unterquart vor dem Grundton jedoch auf leichter Zeit, quasi auftaktig.

a) s'Wichels Wiisi

b) I Lieni Suter

II

The image shows two musical examples, a) and b), each consisting of two staves of music. Example a) is titled 's'Wichels Wiisi' and example b) is titled 'Lieni Suter'. Both are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Example a) shows a melody with a mix of eighth and quarter notes, some with accents. Example b) shows two parts, I and II, with similar rhythmic patterns and accents.

Notenbeispiel 14: Zwei Muotataler Bücheljüüz' (Leuthold 1981: 103).
"Das erste Beispiel, kopiert ab einer alten Schallplatte, wurde gesungen vom bekannten 'Wichels Wiisi', einem hervorragenden Jodler; das zweite Beispiel ist eigene Bandaufnahme des Jodlers Lieni Suter aus dem Muotathal" (ebd.: 103).

Hugo Zemp

Seine 1979 entstandenen Muotataler Feldaufnahmen hat Zemp zweimal veröffentlicht: 1979 als Schallplatte und 1990 als CD. Weiters produzierte er in den Achtziger Jahren vier Filme über den Jodel im Muotatal: "Juuzen und Jodeln", "Kopfstimme, Bruststimme", "Die Hochzeit von Susanna und Joseph" und "Glattalp" (1978). Von Zemp gibt es keine publizierte Transkriptionen Muotataler Jüüzli, dafür bieten die zahlreichen ein- bis dreistimmig gesungenen Jüüzli auf der CD nicht nur die Möglichkeit, zu transkribieren und den Muotataler Jodeltonsatz zu erforschen, sondern auch mittels sonographischer Messungen die Rubatohypothese zu überprüfen und Indizien für die metrische Struktur zu gewinnen, die, da die CD im Unterschied zu meinen eigenen Feldaufnahmen im Handel erhältlich und jedem zugänglich ist, intersubjektiv und überprüfbar sind. Deshalb wird der naturwissenschaftliche Teil meiner Arbeit primär auf den von Zemp 1990 herausgegebenen Feldaufnahmen basieren.

Das der CD beigegebene Textheft enthält Informationen über das gesellschaftliche Umfeld des Juuz, seine Funktionen, die Stimmgebung, das Tonsystem, die mehrstimmige Praxis und die musikalische Form, aber kaum über das Metrum. Dies ist umso erstaunlicher, da es sich hierbei um ein umstrittenes Thema und ein ungeklärtes Problem handelt, zumindest seit dem Erscheinen von Leutholds Buch (1981). Doch standen in der mit den Filmaufnahmen von 1983 und 1984 verbundenen Forschungstätigkeit Hugo Zemps und Peter Betscherts andere und vielleicht wichtigere Fragen im Vordergrund. So spart Zemp, als er die Sichardtschen Beobachtungen bestätigt, das Metrum aus: "Der Stil der Muotataler Jüüzli unterscheidet sich von dem der anderen Gebiete der Schweiz unter anderem durch den 'pulsierenden' Rhythmus, die 'Zig-zag' Melodik und die extreme Spannung der Stimme mit ihrem nasalen, an den Klang der Oboe erinnernden Klang. Diese [von Sichardt] für den Muotataler Juuz als typisch beschriebenen Merkmale können noch heute beobachtet werden." (1990). Es hieße diese Stelle wahrscheinlich überzuinterpretieren, wollte man darauf hinweisen, daß Sichardt von einem "gleichmäßig ('metronomartig') pulsierenden Rhythmus" spricht und Zemp nur von einem "pulsierenden". Tatsache ist jedenfalls, daß Zemp von den vielen von Sichardt (1939: 130 f.) angeführten Muotataler Charakteristika nur drei hervorhebt und zu den für meine Fragestellung relevanten umstrittenen Aussagen "Pointierter Taktwechsel [...] Einheitliches Zeitmaß" (1939: 130) nicht Stellung bezieht.

An anderer Stelle, als Zemp auf die Varianten zu sprechen kommt, geht er jedoch kurz auf Metrisches ein: "Wenn eine große Dynamik im allgemeinen

charakteristisch für den Juuz ist, so überraschen gewisse Sänger, wie Erasmus Betschart (vgl. 2) und Alois Suter (vgl. 12c und 14) durch Intensitäts-Akzente auf schwachen Zeiteinheiten." (1990). Dieser Hinweis bleibt jedoch kryptisch, weil Zemp nicht angibt, welches Metrum vorliegt und welche Zeiteinheiten als schwache zu verstehen seien. Er scheint davon auszugehen, daß das Metrum intuitiv klar ist. Wie die in der vorliegenden Arbeit angestellten Analysen zeigen, gibt es jedoch bei einigen dieser 7 Jüüzli, die Zemp mit den 3 Nummern seiner CD anspricht, metrische Zweideutigkeiten.

"Trotz gewisser Archaismen gehört der Muotataler Juuz zum tonalen Ton-system" (1990). Mit dieser generellen Aussage widerspricht Zemp sowohl der Hypothese Scharhards, es gebe im Muotataler Jodel eine "vorgregorianische Schicht" als auch der Hypothese Leutholds, es gebe ein Muotataler Jodelmelos, das "nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden" werde. Der Höreindruck besonders der dreistimmigen Realisationen scheint Zemp rechtzugeben: "Die dritte Stimme [...] singt meistens nur zwei Töne im Bassbereich, die Tonika und die untere Dominante." (1990). Doch kommt nicht jeder Juuz von Zemps Tonaufnahmen in mehrstimmiger Fassung vor. In den einstimmigen Fassungen erschweren oft die Vorhalte und Durchgänge die harmonische Deutung. Und es gibt Jüüz', die selbst den Muotataler Juuzern Schwierigkeiten bereiten, wie Hugo Zemp berichtet: Emmi Suter-Gwerder "ist für ihre **verdräate Jüüzli** bekannt, die schwierig zum Abnehmen (**abnää**) sind" (1990), was nichts anderes heißt als daß es einer zweiten Stimme schwerfällt, eine passende Begleitung zu diesen "verdrehten" Jüüzli zu finden. Weshalb das so ist, ist eine weitere Forschungsfrage.

"Was die musikalische Form betrifft, so unterscheiden sich die Jüüzli aus dem Muotatal kaum von den Jodeln anderer Schweizer Gebiete. Die meisten haben zwei **Taili**, jeder Teil wird wiederholt (AABB); manchmal wird ein dritter Teil hinzugefügt (AABBCC). Gewöhnlich wird der letzte Ton jedes Teils etwas länger ausgehalten, [...], gefolgt von einer Atem-pause. Bei gewissen Jüüzli können die Teile auch ohne Unterbrechung wiederholt werden, vorausgesetzt die Ausführenden haben genügend Atem, um dies in einem Zug zu tun" (Zemp 1990; Hervorhebung im Orig. kursiv). Es ist nämlich im Muotatal üblich, einen "Teil" auf einem Atem zu singen.*)

*) Mitteilung von Peter Betschart

Genau besehen handelt es sich in den meisten Fällen nicht um eine wortwörtliche Wiederholung, sondern um Vorder- und Nachsatz einer Periode. Daher ziehe ich es - im Unterschied zu Zemp und Baumann - vor, die zweiteilige Form wie folgt mit Kleinbuchstaben zu schreiben: aa' bb', und die dreiteilige: aa' bb' cc', mit Großbuchstaben jedoch den ganzen Teil, Vorder- + Nachsatz, zu bezeichnen: AB und ABC. Daß auch die von Sichardt und Leuthold als archaisch eingestuft Jüüzli diese Form haben, ist, wie schon erwähnt, ein Indiz dafür, daß ihre Andersartigkeit nicht auf eine ältere Stilschicht hinweist, sondern auf eine höhere harmonisch-melodische Komplexität, die es den Aufzeichnern erschwerte, bei einstimmiger Interpretation die angemessene harmonisch-metrische Deutung zu finden. Sichardt und Leuthold wären, wenn diese Hypothese stimmt, Opfer der "verdrehten Jüüz'" geworden, weil sie, aus welchen Gründen auch immer, deren Kompliziertheit unterschätzt hätten. Die Gegenhypothese wäre, daß Zemp von den harmonisch und metrisch leichter verständlichen dreistimmigen Jüüzli auf die einstimmigen "verdrehten" Jüüz' falsch verallgemeinerte.

Peter Betschart

Der wohl beste Kenner des Muotataler Juuz ist der Muotataler Lehrer Peter Betschart. Er arbeitete bei Zemps Filmprojekt mit; auch ich verdanke ihm eine Menge Informationen. Betschart ist dem hypothesenbildenden Zugang der früheren Forschung gegenüber kritisch eingestellt, bei ihm steht die Empirie im Mittelpunkt: "Es ist meiner Meinung nach leicht verfehlt, über Ursprungstheorien und Zuordnung bestimmter Charakteristiken zu schreiben, [...] Wesentlicher erscheint mir die Feldforschung" (1981: 3).

Es paßt zu Betscharts empirischer Ausrichtung, daß er auf die Frage des Metrums kaum eingeht. Denn Methoden, die das im musikalischen Bewußtsein der Juuzerinnen und Juuzer verborgene und der direkten Beobachtung entzogene metrische Gefüge ans Tageslicht brächten, sind in der alpenländischen Jodelforschung noch nicht entwickelt.

In Anlehnung an Heinrich J. Leuthold unterscheidet Betschart drei Jodeltypen im Muotatal:

- "1. Büchelgsätzli
2. Jüüzli mit eigenwilliger Melodik und Natur-fa
3. Holiouri-Typ" (1981, 15).

Das Charakteristikum der Jodel vom 2. Typ liegt im Melodischen: "Sie sind auf keinem eindeutigen Motiv aufgebaut (H. Leuthold), die Melodie springt hin und her, kehrt aber immer wieder zum Grundton zurück; sie wirken unschön für unser heutiges Musikempfinden, weil kein schöner Melodiebogen entsteht." (1981: 17). "Zu dieser Art gehören die meisten Jüüzli mit dem Merkmal Natur-fa. [...] Auch viele Melodien ohne Natur-fa können hierzu gezählt werden. [...] Bei diesen Jüüzli findet man auch die Eigenheit, dass die Tonstufe nicht regelmäßig, oder auf einem unbetonten Taktteil wechselt." (ebd.: 17). Mit "Tonstufe" meint Betschart die harmonische Stufe. Aus dieser kurzen Bemerkung zum Thema Metrum geht hervor, daß Betschart in diesen Jodeln sehr wohl einen "Takt" erkennt, und dies trotz der "eigenwilligen Melodik". Betscharts Aussage steht damit in scharfem Gegensatz zu der Auffassung, die Leuthold in seinem im selben Jahr (1981) erschienen Buch darlegt. Betscharts Bemerkung ist ferner zu entnehmen, daß er den Takt keineswegs als bloße Funktion des Harmonieverlaufs ansieht derart daß jeder Harmoniewechsel als Schwerzeit aufzufassen wäre. Im Widerspruch zu Leutholds und Sichardts Auffassung steht weiters Betscharts harmonische Interpretation.

An keiner Stelle ist bei ihm die Rede von "rein linear" empfundenen Jüüzli.

Wie er zu seinen metrischen Deutungen gelangt, an welchen Eigenschaften das Metrum erkennbar ist, darüber läßt sein Beitrag den Leser im Unklaren. Das Metrum scheint ihm ebenso wie Sichardt, Gaßmann und Leuthold nicht Deutungs-konstrukt eines Beobachters, sondern etwas objektiv Gegebenes und intersub-jektiv Erkennbares zu sein. Und Zemp hat dieser Haltung zumindest nicht widersprochen. Mit jener zuerst bei den Erforschern afrikanischer und asiatischer Musik aufgekommenen Skepsis gegenüber den metrischen Deutungen Kulturfremder wäre freilich am allerwenigsten den Ausführungen des Muotatalers Peter Betschart zu begegnen, stünde seine Auffassung nicht in so großem Gegensatz zu der Leutholds, dem eine gewisse "Kenntnis der Kultur" ebenfalls nicht abzusprechen ist.

Der "Holiouri-Typ", den Betschart nicht näher beschreibt, ist in seiner Typologie als Gegensatz zu Typ 2 konzipiert. Es handelt sich demnach um Jodel mit einem für das "heutige Musikempfinden schönen Melodiebogen", diese Jo-del sind auf einem "eindeutigen Motiv aufgebaut", haben meist kein Natur-fa und die harmonische Stufe wechselt regelmäßig und zwar auf den betonten Taktteilen. Diese Umkehrung der Beschreibung von Typ 2 trifft auf den Großteil der Aufzeichnungen schweizerischer wie österreichischer Jodel zu. Betschart verweist hier auf die Ausführungen von Gaßmann und Sichardt. Den Begriff "Holiouri-Typ" hatte Alfred Leonz Gaßmann (1936) eingeführt. Gaßmann sah "den bekannten schweizerischen Alphornruf, den Rigiruf, den Sämtisruf - oder wie ihn die Leute nennen" als den "Urtyp unseres schweizeri-schen Volksliedes, unseres Nationalgesanges" an (1936: 15; siehe Noten-beispiel 15), sein Wesen sei "eine Harmonie, ein Akkord, ein Dreiklang" (ebd.: 16).



Notenbeispiel 15: Ruf aus Leonz Gaßmanns "Tonpsychologie" (1936: 15)

Wolfgang Sichardt verwendet diesen Begriff überhaupt nicht. Gaßmanns "Ton-psychologie" (1936) findet sich nicht einmal in Sichardts Literaturverzeichnis (1939: 176-182). Vielleicht hatte Betschart eine Synthese aus Gaßmanns "Holiouri-Typ" und Sichardts "Schnadahüpfeltyp" im Auge.

Die im Muotatal gejuuzten Büchelgsätzli, "Bücheljüüz'" genannt (1. Typ in Betscharts Einteilung), unterscheidet Betschart in zwei Arten: "Es gibt

schöne, rhythmische Melodien (a) und freirhythmische, komplizierte Jüüzli (b)" (1981: 17; siehe Notenbeispiel 16).



Notenbeispiel 16: Zwei Bücheljüüz' aufgezeichnet von Peter Betschart (Betschart 1981: 17).

In diesem Punkt deckt sich Betschardts Auffassung mit den Ausführungen von Leuthold (1981) über die Muotataler Bücheljüüz'. Bei der Betrachtung von Betscharts Notenbeispiel drängt sich allerdings die Frage auf, worin hier das "Freirhythmische" bestehen soll: Notenbeispiel 16 b) ließe sich problemlos im 3/8-Takt schreiben, zumal die Setzung der Achtelbalken diese Auffassung von vornherein suggeriert. Auch ein 6/8-Takt ginge sich aus, es entstünde eine sechstaktige Form, die zwar für das "heutige Musikempfinden" ungewöhnlich wäre, aber dennoch nicht als "freirhythmisch" gelten könnte, auch nicht der vorletzte Takt, der dann als Hemiole aufzufassen wäre. Vergegenwärtigt man sich ferner die durch alte und neue Schallplatten bekannte Ausführungsweise solcher Büchelgsätzli durch Büchelbläser und Juuzer, die schwerlich erkennen läßt, ob es sich um eine binäre oder eine ternäre metrische Basis handelt, dann wird auch ein Sechstakter im 3/4-Takt denkbar. Auch die von Leuthold angeführten Notenbeispiele ließen, wie später gezeigt wird, konventionelle metrische Deutungen durchaus zu. Ungewöhnlich ist an Notenbeispiel 16 b) wohl hauptsächlich, daß es sich nicht auf die dem "heutigen Musikempfinden" entsprechende achttaktige Form bringen läßt. "Heute findet man nur noch Büchelgsätzli der ersten Art [a]. Die zweite [b] ist auf dem Büchel fast und im Juuz ganz ausgestorben. Diese Entwicklung kommt nicht von ungefähr: Melodien dieser Art klingen in unseren Ohren nicht schön. Eher verdreht, und man hat das Gefühl, daß willkürlich Töne aneinandergereiht werden. Der Melodieverlauf ist nicht vorauszusehen und es schwierig der Melodie zu folgen, weil keine Eckpunkte da sind. Sie [...] hat keinen Schluß nach acht Takten. Sie beginnt und endet irgendwann. Diese eigene Art des Juuzens diente vornehmlich als Lockruf oder Treibgesang" (Betschart 1981: 17).

Der letzte Satz deckt sich mit meiner Erfahrung, daß es gerade bei den **Chueraiheli** am schwierigsten, ja unmöglich ist, ein Metrum hineinzuhören. Die theoretische Prämisse, daß eine Tonfolge ohne irgendeine metrische Strukturierung gar nicht memorierbar ist und daß demnach der Eindruck des "Freirhythmischen" nur für den Hörer, nicht für den Nutzer selbst besteht, führt zur Forderung, nach dem Metrum auch dort zu fragen, wo dem äußeren Anschein nach keines vorhanden ist.

Den historischen Prozeß des Verschwindens beobachtet Betschart auch beim 2. Typus (Jüüzli mit eigenwilliger Melodik): "Viele Jüüzli dieser Art sind in den letzten Jahren untergegangen. Sie waren zu kompliziert oder paßten nicht mehr zu unserem Empfinden. Die Kriterien der Auswahl haben sich eindeutig zugunsten des Holiouri-Typs verändert." (ebd.: 17 f.). Im Kapitel "Tradierung" kommt Betschart nochmals auf den "Wandel des Musikempfindens" (ebd.: 19) zu sprechen und vermutet, daß Typ 2 früher auch in Schwyz zu finden gewesen sei, sich dort aber schneller verflüchtigt habe und heute nur noch im Muotatal anzutreffen sei. Die These vom Muotatal als Rückzugsgebiet vertreten auch Leuthold (1981) und Sichardt (1939), auf deren Spekulation, es handle sich um eine "vorgregorianische Stilschicht", läßt sich der Empiriker Betschart freilich nicht ein. Zemp stellt der Rückzugsgebiet-Hypothese vorsichtig eine Isolations-Hypothese gegenüber: "Das Muotatal ist lange relativ isoliert geblieben, was zur Folge hatte - wie man sagt -, dass die Einheimischen (heute etwa 3000 Personen) im Laufe der Jahrhunderte einen eigenwilligen Volksschlag gebildet haben und gegen Auswärtige anfangs misstrauisch sind. Diese Isolierung hat wahrscheinlich das Entwickeln und Erhalten eines in der Schweiz ganz einzigartigen Musikstiles gefördert (Forschungen in den Nachbargebieten des Muotatales müssen noch ausgeführt werden)." (Zemp 1990). Damit sind allerdings Forschungsfragen angesprochen, die im bescheidenen Rahmen meiner Arbeit nur am Rande berührt werden können. Als zentral wird sich hingegen die Frage erweisen, welche musikalischen Eigenschaften dieser "Typ 2" aufweist, die Frage nach einem "Muotataler Jodeltonsatz", ohne den das Problem des Metrums wahrscheinlich nicht zu lösen sein wird. Leider gibt Betschart für den "Typ 2" kein Notenbeispiel. Einen Anhaltspunkt dafür, welche Melodien er meint, gibt allerdings sein Hinweis auf die schon von Sichardt erwähnte "Zick-Zack"-Melodik (Sichardt 1939: 130): "die Melodie springt hin und her" (Betschart 1981: 17).

Noch an einer dritten Stelle kommt Betschart kurz auf das Metrum zu sprechen und zwar im Zusammenhang mit dem Funktionswandel des Jodels: "Zum Wandel gehört auch eine Verschiebung vom einfachen zum gebildeten Naturjuuzer. Der Juuzer [...] hat nicht mehr die gleiche Jodelsprache [Jodelsilben] [...] Meistens wird dadurch auch die Melodik des Juuzes geändert. Es entstehen plötzlich koloraturähnliche Gebilde, genaue Metrik wird spürbar" (ebd.: 8). Darf dieser Satz als Hinweis auf Rubatostil im traditionellen Muotataler Juuz gedeutet werden? Oder referiert Betschart in diesem den "Naturjuuz" allgemein betreffenden Kapitel lediglich die Auffassung Max Peter Baumanns, "daß nach unserer Auffassung der nicht stilisierte, freie Jodel in den meisten Fällen in keinen Takt eingepaßt werden kann" (1976: 160)? Mit der Frage, ob es im Muotataler Jodel einen Rubatostil gibt, wird sich meine Arbeit jedenfalls auseinandersetzen müssen allein schon wegen der einander widersprechenden Aussagen Sichardts und Leutholds.

Franz Födermayr

Es mag verfehlt erscheinen, in einem Kapitel über die Deutungsgeschichte des Muotataler Jodelmetrums die Studie "Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns" (Födermayr und Deutsch 1994) anzuführen. Ist doch die in dieser systematisch-musikwissenschaftlichen Arbeit enthaltene Jüüzlitranskription Franz Födermayrs durch einen konsequenten Verzicht auf metrische Deutung gekennzeichnet. (Siehe Notenbeispiel 17). In dieser Studie, in der je ein Beispiel aus dem Bereich der tribalen Musik, der europäischen Volksmusik und der Populärmusik "hinsichtlich jener Momente untersucht [werden], die für eine Typologie des Jodelns in Frage kommen: Häufigkeitsverhältnis von Brust- und Falsettönen, Qualität des Falsettregisters, Art des Registerwechsels, Jodelsilben, Melodiekontur" (ebd.: 255), steht das Metrum gar nicht zur Diskussion. Folgerichtig intendiert die Transkription nicht die Wiedergabe eines metrischen Verständnisses oder die Aufstellung einer metrischen Hypothese, sondern sie nähert die spektrographisch gemessenen Tondauerverhältnisse via Klassenbildung mithilfe der Zeichen unserer Notenschrift an. Sie ist eine phonetische, keine phonemische Transkription. Sie zeigt nicht an und will auch gar nicht anzeigen, wie diese Dauerverhältnisse metrisch zurechtgedeutet und verstanden werden können.

M. M. ♩ = 65

jo o u u'jo u'jo o o u u'jo o u'jo o u'jo

jo o u'jo u'jo u'jo o o ?u u'jo o u

jo u'jo ^ ^ u'jo u'jo u ruu'jo u u'jo u'je e e u

u'jo ^ ^ u'jo u'jo ju duru'jo u u'jo - u

jo ?u ?u'jo ?u ?u'jo ?u'jo u ?u o u'jo u'jo o u'jo - i

jo ho ho u u'jo u u'jo u'jo ?u ?u'jo ?u'jo u'jo

Notenbeispiel 17: "Vo dr Aigeflue", gejuuzt von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979/1990: 3a), Transkription: F. Födermayr 1994: 264. Falsettöne werden durch rhombenförmige Notenköpfe dargestellt.

Es erübrigt sich zu sagen, daß F. Fördermayr auch im Text keine Hypothesen über das Muotataler Jodelmetrum aufstellt. Der Gründe, weshalb auf diese Studie an dieser Stelle eingegangen wird, sind zweierlei:

Erstens zeigt Fördermayrs Notation eindringlich, daß eine sich der metrischen Deutung enthalten wollende Transkription konsequenterweise auf die Gruppierung der Noten mittels Balken verzichten muß, (es sei denn sie weist dem Balken per definitionem eine andere als eine metrische Bedeutung zu, z.B. "legato"). Indem sie die Tonfolge und die Tondauerverhältnisse mit hinreichender Annäherung überblickbar macht, ohne irgendwelche Elemente metrischer Deutung bereits vorzugeben, ist die phonetische Notation eine geeignete Ausgangsbasis für die Diskussion metrischer Auffassungen und Deutungsmöglichkeiten. Das Problem bei der Herstellung solcher Transkriptionen ist neben der Frage des Tonbeginns die sinnvolle Klassierung der Tondauern, darauf soll im spektrographischen Kapitel eingegangen werden. Grundsätzlich kann jede Jodeltranskription durch Weglassen der Taktstriche und Balken auf eine phonemische Form gebracht werden, so sie nicht als Rubato gedeutete, aber als solches nicht ausgewiesene und genauer beschriebene Dauern unterschlägt. Ob diese Methode bei den Muotataler Jodeltranskriptionen Sichardts und Leutholds gangbar ist, hängt primär davon ab, ob der Muotataler Interpretationsstil ein Rubatostil ist.

Zweitens ist der Aufsatz von F. Fördermayr und W. A. Deutsch für die vorliegende Arbeit eine wichtige Grundlage vor allem deshalb, weil er eine Untersuchung der Materialleiter des in Notenbeispiel 17 wiedergegebenen Jodels beinhaltet. Auf sie wird im zweiten Teil in Zusammenhang mit der Untersuchung des Muotataler Jodeltonsatzes eingegangen werden. In Zeile 5 und 6 des Notenbeispiels ist übrigens ersichtlich, daß auch die Tonhöhen "phonetisch" notiert sind: Bei einer "phonemischen", d.h. tonalen Deutung wäre das h als ces zu schreiben.

Metrum und Rhythmus: ein theoretischer und methodischer Ansatz

Es kann nicht das Ziel dieser Arbeit sein, einen theoretischen Beitrag zur Rhythmusforschung zu leisten und noch weniger, einen neuen Metrumbegriff zu entwickeln. "Versuchen Rhythmus-Metren-Definitionen zu verfassen war kein großer Erfolg beschieden", faßt Oskar Elschek (1990: 23) das Ergebnis der in diese Richtung gehenden Bemühungen zusammen. Es ist jedoch notwendig, für meine Arbeit den Begriff des Metrums zu präzisieren und daher soll eine problemorientierte Arbeitsdefinition gegeben werden. Dienlich erscheint zu diesem Zweck die von Franz Fördermayr formulierte Arbeitsdefinition (1990: 223 f.). Sie fußt auf zwei Voraussetzungen, einer theoretischen und einer empirischen. Die theoretische Grundlage ist die der schwedischen Rhythmusforschung, die "musikalischen Rhythmus als eine 'response' des Hörers auf bestimmte Schallfolgen" definiert (ebd.: 223; vgl. Gabrielsson 1981: 27). Dazu tritt die musikalische Erfahrung solcher Fälle, in denen "eine musikalische Impulsfolge vor dem gleichbleibenden Hintergrund einer real erklingenden oder bloß gedachten bzw. gefühlten zweiten Impulsfolge abläuft" (1990: 223), in denen also die "Rhythmusresponse" (RR) des Hörers zwei unterscheidbare, aufeinander bezogene Ebenen aufweist. "Ich möchte solche als Bezugs- oder Regulierungskonfigurationen dienenden Impulsfolgen als Metren bezeichnen und die vor diesem Hintergrund ablaufenden speziellen musikalischen Impulsfolgen als rhythmische Figuren oder Rhythmen. Die durch eine bestimmte Betonung gegliederte, vier Einheiten umfassende Impulsfolge z.B., die wir 4/4 Takt nennen, wäre also ein Metrum und die vor diesem tatsächlich erklingenden oder bloß vorgestellten bzw. gefühlten Hintergrund ablaufenden Impulsfolgen, die als aus der Division bzw. Multiplikation der Zählzeit entstanden aufgefaßt werden können, wären Rhythmen oder rhythmische Figuren." (ebd.: 223 f.). Der Gültigkeits- und Anwendungsbereich dieser Definition beschränkt sich ausdrücklich auf solche Musik, die die oben zitierte empirische Voraussetzung erfüllt: "Von Metren unterscheiden möchte ich jene sowohl quantitative wie qualitative Aspekte enthaltenden Impulsfolgen, wie wir sie etwa aus der nahöstlichen oder indischen Musik als distinkte Schlagmuster der Trommeln kennen. Diese möchte ich als rhythmische Modi bezeichnen, weil sie [...] über die bloße Bezugs- oder Regulierungsfunktion hinausgehen. Der Terminus Rhythmus könnte dann die generelle Bezeichnung für die Gestaltung der Zeitachse in der Musik abgeben." (ebd.: 224). Dieser anders gelagerte Fall trifft, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden, auf den Muotataler Jodel nicht zu, es gibt keine "rhythmischen Modi" im Muotataler Jodel.

Franz Fördermayrs Metrumdefinition erweist sich in mehrererlei Hinsicht als zu denjenigen Problemen passend, die bei der Erforschung des Jodelmetrums begegnen:

Erstens läßt der Begriff "Impulskonfiguration" in seiner Allgemeinheit offen, um welche spezielle Art von Impulsen es sich jeweils handelt und nach welchen Prinzipien solche Konfigurationen aufgebaut sind. So kann die Jodelforschung z.B. untersuchen, ob das Muotataler Jodelmetrum der Riemannschen Metrumkonzeption entspricht oder einer anderen.

Zweitens fordert das Verständnis des Metrums als "response des Hörers" Untersuchungen heraus, die über eine bloße musikalische Formanalyse oder eine physikalische Schallanalyse hinausgehen: Wie fassen Muotataler Juuzer ihre Jüüz' metrisch auf und wie die Forscher? Gibt es auch bei den Juuzern, so wie bei den Forschern, metrische Auffassungsunterschiede? Auch der Juuzer ist ja ein Hörer, insbesondere hat er seine Jodelmelodien irgendwann erworben und sie dabei als Hörender und Nachvollziehender metrisch gedeutet. Bei diesem Überlieferungsprozeß spielte vielleicht auch die visuelle Komponente eine Rolle. Die metrische Deutung des Hörers wird auch durch die Körperbewegungen des Ausführenden beeinflusst, es macht z.B. einen Unterschied, ob die Körperbewegung des Ausführenden ein binäres oder ein ternäres Metrum ausdrückt. Daher wäre die von der Musikpsychologie übernommene theoretische Grundlage für musikethnologische Zwecke zu erweitern und musikalischer Rhythmus und Metrum als response nicht nur auf Akustisches, sondern auch auf das mit dem Akustischen verbundene Optische und Taktile zu definieren. Gerade als Forschungsmethode spielt die Analyse von Bewegungsabläufen eine wichtige Rolle (Kubik 1973: 171-188). Die Metrumresponse selbst kann wiederum auf verschiedenen Ebenen beobachtbar sein: auf akustischer, taktiler oder visueller. Der letztere Fall ist nicht nur bei Körperbewegungen gegeben, sondern auch beim Lesen einer Transkription. Taktangaben, Taktstriche und Balken sind ebenso als "Metrumresponse" zu werten wie das Mitklatschen, Mitschunkeln oder Mitwippen, sofern diese Zeichen, Laute und Bewegungen zu den rhythmischen Figuren den definitionsgemäßen "gleichbleibenden Hintergrund" bilden.

Drittens kann diese Metrumresponse auch in einer "bloß gedachten bzw. gefühlten" Impulsfolge bestehen, wie das beim Jodelmetrum meist der Fall ist. Der Musikforschung erwächst damit die Aufgabe, Befragungsmethoden zu entwickeln, die es dem Informanten ermöglichen, das von ihm gefühlte und für den wissenschaftlichen Beobachter bislang ungreifbare Metrum in beobachtbarer und beschreibbarer Form darzustellen. Eine Möglichkeit ist die, die Informanten zu bitten,

beim Jodeln "den Takt zu klopfen". Davon soll im zweiten Teil im Feldforschungsbericht die Rede sein. Die Unhörbarkeit und Unsichtbarkeit eines "bloß vorgestellten" Metrums dürfte der Grund dafür sein, daß verschiedene Aufzeichner zu verschiedenen Auffassungen über das Muotataler Jodelmetrum gelangten. Die metrischen Auffassungen der Ausführenden und der Aufzeichner zu eruieren und zu vergleichen ist allerdings nur ein erster Schritt, an den weitere Fragestellungen anschließen: Welche physikalischen Eigenschaften der Schallfolge korrelieren mit welchen metrischen Auffassungen und Deutungen? An welchen Eigenschaften der Klangfolge orientieren sich die Muotataler Juuzer, an welchen die Aufzeichner, wenn sie einen Jodel metrisch deuten? Diese Frage nach den Deutungsmustern ist eng mit der Frage nach dem "Jodeltonsatz" verbunden, der Frage nach den melodischen und harmonischen Schemata und ihrer Verknüpfung mit Metrum und Rhythmus. Ein weiterer Fragenkomplex betrifft den historischen Wandel. Die Geschichte der wissenschaftlichen Auffassungen über das Muotataler Jodelmetrum beginnt bei Gaßmann mit gewöhnlichen acht- und sechzehntaktigen Schemata, setzt sich bei Sichardt fort mit irregulären Taktwechseln und geht weiter bei Leuthold mit einer gänzlichen oder fast gänzlichen Metrumlosigkeit. Man könnte sie beschreiben als Geschichte der fortschreitenden Auflösung des Muotataler Jodelmetrums. Entspricht dieser Geschichte irgendeine Muotataler Realität? Oder geht die Entwicklung, wie Betschart anzudeuten scheint, gerade in die umgekehrte Richtung? Gibt es Jodelmelodien, die im Laufe von Überlieferungsprozessen metrisch umgedeutet wurden und weisen solche Umdeutungen eine gemeinsame Tendenz auf, etwa die eines Metrumverlustes oder einer Umwandlung von ternären in binäre Ordnungen etc.? Gibt es eine Zunahme von Rubato-interpretation? Gerade weil das Jodelmetrum nicht wie bei Tanzmusik "tatsächlich erklingt", sondern "bloß vorgestellt" ist, ist mit metrischen Umdeutungen im Überlieferungsprozeß zu rechnen. Der Muotataler, der sich eine Jodelmelodie aneignet, ist in einer ähnlichen Lage wie der wissenschaftliche Aufzeichner: Beide hören eine Tonfolge, die kein tatsächlich erklingendes Metrum enthält, beide konstruieren ein Metrum, indem sie intuitiv bestimmte Eigenschaften der Tonfolge als Indizien, als Anhaltspunkte nehmen. Der Muotataler Juuzer hat dem wissenschaftlichen Beobachter lediglich eine größere Repertoire- und Stilkenntnis voraus. Abstrakter formuliert: Der Jodler hat andere Deutungsmuster als der wissenschaftliche Beobachter, weil seine musikalische Sozialisation in einer anderen musikalischen Umwelt stattfand. Der Jodelforscher muß daher, um brauchbare Hypothesen über die Deutungsmuster bilden zu können, diese musikalische Umwelt erforschen und zwar alle Bereiche dieser Umwelt und nicht bloß den Jodel, den Tierlockruf, das Lied und vielleicht noch

alle anderen Möglichkeiten der binären und ternären Achtelgruppierung ausgeschlossen werden. (Welche Regeln für die metrische Deutung der Muotataler Jüüzli nun tatsächlich brauchbar sind, muß freilich erst gezeigt werden, es geht hier nur um ein Beispiel für die metrische Deutung einer rhythmischen Figur). Der Einwand nicht gegen diese Methode, aber gegen die Auffassung, beim Verstehen eines Jodels sei der Rhythmus dem Metrum vorgängig, besteht in dem Hinweis darauf, daß die notierte rhythmische Figur selbst bereits das Produkt einer Deutung ist (und zwar jener, die den irrationalen Tondauerverhältnissen der musikalischen Wirklichkeit ganzzahlige, niedrigzahlige Proportionen zuordnet, im obigen Beispiel $1:1:1:1:1:1:1:1:1:1:2:3/2:1/2:1:1:1:1:4$) und daß bei dieser Deutung ein Metrum als Bezugsconfiguration verwendet wird. Im nächsten Kapitel wird an einem Fallbeispiel gezeigt, daß sich diese Deutung mathematisch nicht durch die bloße Klassierung der Tondauern simulieren läßt, sondern nur mithilfe der Passung eines metrischen Gitters. Erst vor dem Hintergrund eines Metrums wird eine Folge von Tondauern bzw. von Tonbeginnimpulsen als Rhythmus verständlich. Die rhythmisch-metrische Deutung eines Jodels stellte sich demnach als stufenförmiger Prozeß dar, in dem der Hörer zuerst in den auditiven Impulsen Regelmäßigkeiten wahrnimmt, daraus einen durchlaufenden Puls (noch ohne Betonungsverhältnisse) konstruiert, sodann vor diesem Hintergrund eine rhythmische Figur erkennt, von dieser wiederum auf die grundlegenden Betonungsverhältnisse (binäre oder ternäre metrische Basis) schließt, wonach großräumigere rhythmische Strukturen (z.B. Harmoniewechsel) genau erkennbar werden, die wiederum auf die höhere Organisation des Metrums (Takte, Großtakte) schließen lassen.

Diese Darstellung der gegenseitigen Erhellung von Metrischem und Rhythmischem als schöne Stufenfolge mag zwar in Einzelfällen zutreffen, als allgemeingültiges Gesetz formuliert wäre sie jedoch kritisierbar. Ein erster, theoretischer Einwand lautete, daß weder die Vorgängigkeit des Metrischen noch die Stufenfolge des Verstehens aus Födermayrs Definition ableitbar ist, weil das gestaltpsychologische Konzept von "Figur und Hintergrund", auf dem sie basiert, ein holistisches Konzept ist, das weder eine Priorität des Hintergrundes noch der Figur zuläßt und über die Reihenfolge einzelner Schritte des Gestalterkennungsprozesses nichts aussagt. Ein zweiter, praktischer Einwand wäre, daß mein eigener Verstehensprozeß sich nicht an die oben skizzierte Stufenfolge hält, zumindest nicht in denjenigen Fällen, in denen er der Selbstbeobachtung zugänglich ist. Das sind natürlich die Fälle, in denen das Verstehen auf Schwierigkeiten stößt. Bei manchen Jüüzli konnte ich die Takt-

beginne sofort an den regelmäßigen Harmoniewechseln erkennen, nicht jedoch die Binnenstruktur der Takte ($3/4$ oder $6/8$?). Meist geht das Gestalterkennen jedoch so rasch vor sich, daß ich die dabei ablaufenden Prozesse nicht beobachten konnte. Ein solcher Fall ist das Schlußritardando: Die "bloß gedachte bzw. gefühlte" Impulsfolge des Metrums wird vom Hörer verlangsamt, andernfalls entstünde eine Synkope an ungewöhnlicher Stelle und eine Finalis auf leichterem Zeit, kurz: eine unplausible, stilfremde Form; es liegt die Annahme nahe, daß hier "höhere" Ebenen der skizzierten Stufenfolge auf die unterste zurückwirken. Von einer Stufenfolge, einer Konstruktion der rhythmisch-metrischen Gestalt in aufeinander aufbauenden Schritten, kann dann natürlich nicht mehr die Rede sein. Das musikalische Verstehen ist dann wohl eher als ein Prozeß zu denken, in dem auf die gehörte Klangfolge Deutungsmuster, Formschemata gepaßt werden, die selbst bereits komplexere (rhythmisch-metrisch-melodisch-harmonische) Ganzheiten darstellen. Diese Passung mag urplötzlich einrasten und die ganze Klangfolge auf einmal erfassen Oder sie mag an einer Stelle beginnen und sukzessive auf die ganze Klangfolge ausgedehnt werden, dabei können auf die Zukunft des noch zu Erklingenden gerichtete Erwartungen auftreten, aber auch an eine nachträgliche Deutung des schon Erklungenen und im Gedächtnis Haftenden ist zu denken. Es können einzelne Stellen der Klangfolge dem applizierten Deutungsmuster widerstreben, es können sogar miteinander unvereinbare Deutungsmuster, die jede mehr oder minder gut auf die Klangfolge passen, miteinander konkurrieren.

Wahrnehmungspsychologische Überlegungen sind deswegen wichtig, weil ein Gutteil der vorliegenden Arbeit in Hypothesenbildungen besteht und diese umso glaubhafter erscheinen, je besser ihre Konstruktion dem tatsächlichen Gestaltwahrnehmungsprozeß entspricht. Die oben skizzierten zwei Gestaltwahrnehmungsmodelle haben methodologische Konsequenz. Dem Stufenmodell entspricht eine bottom-up-Konstruktion, dem holistischen Modell eine top-down-Konstruktion der Hypothesen. Die bottom-up-Methode benötigt ein set von Regeln, die top-down-Methode ein set von Formschemata. Zwar ist mit der Entscheidung für die Metrumdefinition Franz Födermayrs und auf Grund der geschilderten Beobachtungen und Vermutungen die Entscheidung bereits zugunsten des gestaltpsychologischen Holismus und der top-down-Konstruktion gefallen. Doch möchte ich in manchen Fällen ergänzend den einen oder anderen Konstruktionsschritt des bottom-up-Modells verwenden. Daher will ich beide Methoden näher erläutern. Zuvor möchte ich jedoch auf die Grundlagen eingehen, nämlich auf die von der schwedischen Rhythmusforschung übernommene Konzeption.

Die schwedische Rhythmusforschung unterscheidet "Rhythmus" auf drei Ebenen: Rhythmus, wie er in der Notation zum Ausdruck kommt, Rhythmus als Folge von Schallereignissen auf der physikalischen Ebene und Rhythmus als Reaktion (response) des Hörers auf Schallfolgen auf der psychischen Ebene (Bengtsson 1977; Bengtsson & Gabrielsson 1983). Ich möchte auf der physikalischen Ebene lediglich von Schallereignissen und Schallfolgen sprechen und den Terminus Rhythmus für die psychische und die notenschriftliche Ebene reservieren. Weiters legt es Fördermayrs Konzeption nahe, im psychischen Bereich zwei Ebenen zu unterscheiden: 1. die uninterpretierte Impulsfolge und 2. die rhythmisch-metrische Gestalt. Man könnte die erste die phonetische und die zweite die phonemische Ebene bezeichnen. Zwischen beiden liegt die Mustererkennung, der Verstehensprozeß. (Das Stufenmodell der Wahrnehmung schiebt dazwischen noch mehrere weitere Ebenen ein). Diese Adaption der schwedischen Konzepts im Sinne der kognitiven Psychologie (Anderson 1989) soll ausführlicher dargestellt werden.

Unter Impuls verstehe ich ganz allgemein die plötzliche Veränderung einer Größe, sei es der Lautstärke, der Tonhöhe, der Klangfarbe. Plötzliche Veränderungen physikalischer Schallparameter werden bei Überschreitung der bekannten psychoakustischen Schwellenwerte wahrgenommen und bewirken psychische Impulse. Von diesen anfänglich uninterpretierten Impulsen werden die rhythmisch-metrisch relevanten ausgewählt und im rhythmisch-metrischen Verstehensprozeß weiterverarbeitet. Im Muotataler Jodel z.B. sind es vor allem die Tonbeginne, die rhythmisch-metrisch relevant sind, wobei im nächsten Kapitel noch genauer zu spezifizieren sein wird, was hier unter Tonbeginn zu verstehen ist; als irrelevant wird sich hingegen die Verwendung verschiedener Konsonanten in den Jodelsilben erweisen. In der heutigen Muotataler Tanzmusik stellen Lautstärkeimpulse und Tonbeginne im Baßbereich das Metrum dar. In ein- und zweistimmigen Jüüzli wird das Metrum nicht explizit dargestellt, sondern erst im Deutungsprozeß erschlossen, wobei es - zumindest auf wissenschaftlicher Seite - zu erstaunlich divergenten Lösungen kommt.

Außer den direkt mit der physikalischen Ebene des Schalls in Beziehung stehenden auditiven Impulsen gibt es Impulse, die bereits selbst ein Deutungsprodukt sind. Um solche handelt es sich z.B. beim Wechsel des als "führend" empfundenen Tones im Melodieverlauf sowie bei den in eine einstimmige Melodie hineininterpretierten Harmoniewechseln. Die latente Harmonik kann metrisch ebenso relevant sein wie die manifeste einer akkordischen Begleitung oder eines Baßverlaufes. Voraussetzung für die Möglichkeit metrischer Relevanz ist lediglich, daß die Wechsel ausreichend regelmäßig erfolgen. Da die führenden Melodietöne

und - außer im Satz "Note gegen Note" - auch die Harmonien nicht so oft wechseln als die Töne, können sie als Anhaltspunkte für die **Betonungsverhältnisse** des Metrums fungieren. Das gilt für die Lamellophonmusik in Zimbabwe genauso wie für den alpenländischen Jodel, so sehr sich Melodiebildung und Harmonik in den beiden Musikkulturen auch unterscheiden. Wenn es, wie H. J. Leuthold behauptet, ein Muotataler Jodelmelos gibt, das "immer nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden" ist (1981: 100), dann entfällt eine das Metrum strukturierende Komponente und es stellte sich die Frage, ob dafür ein funktionales Äquivalent vorhanden ist oder ob diesem Melos tatsächlich "jedes Metrum fehlt" (ebd.: 58). Ein solches funktionales Äquivalent könnten die im melodischen Verlauf als führend empfundenen Töne sein. Ich möchte weiter unten ein Beispiel für eine darauf basierende metrische Deutung geben.

Wichtig ist in dieser Konzeption, daß der Begriff des Impulses allgemeiner gefaßt und nicht auf den Lautstärkeimpuls allein beschränkt wird. Jeder Beginn von etwas Neuem ist ein Impuls, sei es der Beginn des nächsten Tones, eines Vibrato oder einer bloß vorgestellten Harmonie. Es gibt stärkere und schwächere Impulse, wobei die seltener sich verändernden Größen im allgemeinen stärkere Impulse zu bewirken imstande sind, besonders, wenn die kurzfristigeren Details als von diesen Größen abhängig begriffen werden.

All die metrisch relevanten, stärkeren und schwächeren Impulse bilden eine Impulsfolge, an die im metrisch-rhythmischen Deutungsprozeß ein Metrum angepaßt wird, indem so weit wie möglich die stärkeren Impulse mit schwereren, die schwächeren mit leichteren metrischen Zeiten zur Deckung gebracht und identifiziert werden, wobei im Fall von Tempoänderungen und Rubati diese metrische Decke nach Bedarf gedehnt und gestaucht wird, - so könnte man sich nach einem modifizierten Stufenmodell die Funktionsweise der metrisch-rhythmischen Deutung vorstellen. Auch dieses Modell ist kritisierbar: An welcher Stelle eine latente Harmonie von der nächsten, ein führender Ton vom nächsten abgelöst wird, ist unter anderem von dem unterstellten Metrum abhängig. Zeitpunkt und Stärke des Impulses sind selbst von dem Metrum mitbestimmt, für dessen Konstruktion sie die feste Basis abgeben sollten. Die Katze beißt sich in den eigenen Schwanz. An Hand eines Jodels von Marie Ablondi, transkribiert durch Wolfgang Sichardt (Notenbeispiel 18), soll diese gegenseitige Abhängigkeit und die dadurch ermöglichte metrische Mehrdeutigkeit aufgezeigt werden. Aus Sichardts Beibetext seien die in diesem Zusammenhang wichtigen Stellen zitiert: "Dur-Jodler, harmonikale Melodik, jedoch mit linearen Einschlägen. Barocktyp. [...] Gemessene Melodiebewegung, tonräumlich wie

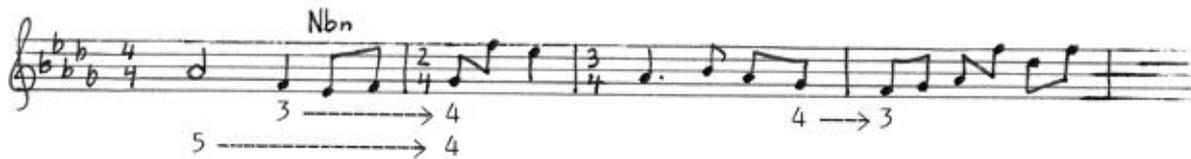
rhythmisch. [...] Pointierter Taktwechsel, typische 'Muotatal-Rhythmik'" (1939: 15 f.). Dem ist zu entnehmen, daß sowohl melodische als auch neuzeit-

Nr. 21. Jodler. Mädchenstimme. (Magnetophonaufnahme 6 r.)



Notenbeispiel 18: Erster Teil eines von Marie Ablondi 1936 gesungenen zweiteiligen Juuz, Transkription Wolfgang Sichardt (1939: 15).

lich-harmonische Deutungsmuster bei der Rekonstruktion von Sichardts rhythmisch-metrischer Interpretation dieses Jodels zu berücksichtigen sind. Die von Sichardt diesem Achttakter unterstellte Harmoniefolge dürfte $||:I|V|V|I:|$ oder $||:I|II|V|I:|$ lauten. Für die Analyse des Melodieverlaufs macht das keinen Unterschied: Das auf leichter Zeit stehende es' ist eine Nebennote (Nbn) des f', das ins ges' weiterschreitet. Plausibel erscheint dieses melodisch-harmonisch-metrische Verständnis auch deshalb, weil der gewichtige Schritt 3-4 durch den Schritt 4-3 beantwortet wird:



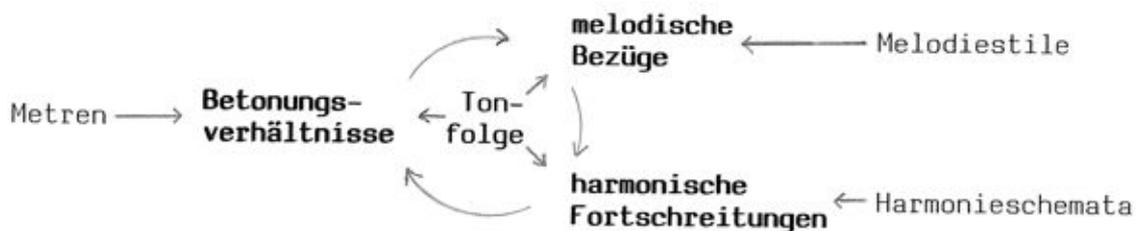
Versetzt man den ersten Taktstrich um eine Viertel nach vorne, dann kommt das es' auf Schwerstzeit zu stehen und kann daher keine bloße Nebennote sein. Der gewichtige Schritt ist jetzt 3-2 und wird durch 4-3 beantwortet, was ebenso einem gängigen Verhaltensmuster der musica alpina entspricht. Das auf das es' folgende f' sinkt in seiner Bedeutung zum Durchgang (D) herab, der Harmoniewechsel verschiebt sich eine Viertel nach vorne:



Der Schritt 5-4, der durch die Schwerstzeiten in Sichardts Deutung produziert ist und eine zusätzliche Verklammerung bewirkt, ist in der alternativen Deutung nicht erzeugt, dafür schafft der durchgehende 3/4 Takt Zusammenhang. Weiters stellt sich Takt 3 und 4 als variierte Motivwiederholung von Takt 1 und 2 dar, was durch die reduzierte Notation veranschaulicht werden soll:



Dadurch daß Sichardts Taktwechsel das es' zur Nebennote erklärt, macht er die motivische Entsprechung unhörbar, sie würde zu reinen "Augenmusik", die es freilich in der oral tradierten Musik kaum geben kann. Doch geht es mir an dieser Stelle noch nicht um eine Widerlegung der Sichardtschen Deutung, sondern um das Aufzeigen einer Mehrdeutigkeit, die dadurch ermöglicht wird, daß bei der Unterstellung anderer Betonungsverhältnisse auch die melodischen Bezüge und die harmonischen Fortschreitungen sich ändern und zwar dergestalt, daß sie genau die unterstellten Betonungsverhältnisse bestätigen. Dieses feed back kann wie folgt veranschaulicht werden:



In diesem feed-back-Modell ist lediglich die Tonfolge als manifest angenommen, die Betonungsverhältnisse, melodischen Beziehungen und harmonischen Fortschreitungen als drei latente Größen, die nicht nur voneinander und von der Tonfolge abhängig sind, sondern auch von kulturellen Deutungsmustern (wie z.B. "Barocktyp", "neuzeitliche Harmonik", "musica alpina") und von universalen Gestaltungsgesetzen (wie z.B. dem Gesetz der Nähe: Sekundbeziehungen; dem Gesetz der Ähnlichkeit: motivische Entsprechungen). Letztere sind im Modell nicht eingezeichnet.

In der im feed-back-Modell beschriebenen Situation befindet sich der Hörer, der nur einstimmige Jüüzli-Interpretationen kennt. Bei den zwei- und dreistimmigen Interpretationen sind die harmonischen Fortschreitungen manifester und damit ist die Mehrdeutigkeit geringer. Das Modell macht den Forschungsansatz deutlich: Es gilt zu eruieren, welche Deutungsmuster im musikalischen Bewußtsein der Juuzer vorhanden sind bzw. vorhanden sein müssen. Daher muß die vergleichende Methode die Muotataler Musik als Ganzes erforschen. Dabei wird es günstig sein, mit dem leichter Verständlichen und Eindeutigeren zu beginnen und schrittweise zu den schwierigeren Fällen vorzustoßen. Am Anfang müßte demnach die Analyse der Tanzmusik und der dreistimmigen Jüüz' stehen, am Ende die Jüüzli, die die Muotataler Juuzer selbst als "verdreht" bezeichnen und als mehrstimmig schlecht oder gar nicht realisierbar. Wie weit diese Ergebnisse

Alle drei Deutungen, die taktwechselnde Sichardts, die im 3/4 und die im 3/2 Takt, fußen auf einer gemeinsamen Grundlage: der neuzeitlichen Funktionsharmonik. Auch diese Voraussetzung wird zu überprüfen sein. Hierzu ist die Analyse dreistimmiger Interpretationen das aussichtsreiche Mittel. Von großem Wert wird es sein, zu den einstimmigen Interpretationen dreistimmige Fassungen zu finden und zum Vergleich heranzuziehen. Damit nähert sich der Forscher der Lage des Muotataler Juuzers, der eine einstimmige Interpretation im Lichte schon gehörter mehrstimmiger Interpretationen deutet. Die zentrale Frage wird jedoch die nach der Existenz und der Beschaffenheit metrisch-formaler Schemata sein. Hier sehe ich zwei Erkenntniswege: Der eine geht von den im alpenländischen Jodel üblichen Formschemata aus und probiert ihre Passung auf die Muotataler Jüüzli. Der andere geht von den leichter zu verstehenden und metrisch unzweideutigeren Muotataler Jüüzli aus, abstrahiert die Formschemata und wendet sie dann auf die schwierigeren Fälle an. Die dann noch verbleibenden Zweifelsfälle können ethnomethodisch weiterbearbeitet werden, vorausgesetzt es leben noch Personen, die die fraglichen Stücke beherrschen.

Damit ist eine aussichtsreiche Vorgangsweise bereits skizziert, die im Wesentlichen der im feed-back-Modell dargestellten "holistischen" Erkenntnisweise entspricht. Einzelne Schritte des "Stufenmodells" können mit Erfolg dort angewendet werden, wo die Problemkomplexität gering ist, wo also nicht die dieses Modell unbrauchbar machenden Rubati und metrischen Mehrdeutigkeiten auftauchen und wo deshalb ein einzelner Deutungsschritt zum Regelkalkül formalisiert werden kann. Solche Regeln können auf psychoakustischen Grundlagen, auf Gestaltgesetzen oder auf kulturellen Deutungsmustern basieren. Im letzteren Fall stellt sich immer die Frage nach der "Ausnahme von der Regel", nach Häufigkeiten und Wahrscheinlichkeiten. Daher sind die aufgestellten Deutungsregeln auf ihre Grundlagen hin zu untersuchen. Es wäre weiters naiv zu glauben, mit den im Material erkannten Regelmäßigkeiten die musikalischen **Konzepte** der Juuzer entdeckt zu haben. Solche Regeln sind zuallererst eine wissenschaftliche Konstruktion. In der Linguistik wird diese Problematik unter dem Begriff der "Natürlichkeit" diskutiert und gefordert, daß "the internal structure of the grammar must be isomorphic to the speaker's underlying psychological structure" (Linell 1979: 9; zitiert nach Scheutz 1985: 16). Nun geht es in der vorliegenden Arbeit weder um die Erstellung einer Universalen Grammatik der Musik noch um die Erstellung eines "Muotataler Jodeltonsatzes", dieser soll vielmehr nur ein Mittel sein zur Konstruktion bzw. Rekonstruktion des Metrums. Daher will ich auf die Natürlichkeitsdiskussion nicht einsteigen und von vornherein auch solche Regeln zulassen, die ganz offensichtlich in einer "underlying psychological structure" nicht

verankert sein können. Eine solche Regel folgt z. B. aus folgendem: Wenn die Transkription einer Jodelmelodie keine als gezählte Zeiten ausgedruckten Rubati enthält und wenn sie ein wiederkehrendes Motiv aufweist, dann beträgt der Abstand zwischen dem Motiv und seiner Wiederkehr ein ganzzahliges Vielfaches einer zusammengesetzten metrischen Einheit (z.B. eines Taktes), vorausgesetzt, daß kein Taktwechsel zugrunde liegt und daß das Motiv und seine Wiederkehr dieselben metrischen Betonungsverhältnisse haben. Dieser Satz ist eine Tautologie. Dennoch hat er eine methodische Konsequenz: Wenn, wie in Notenbeispiel 18, eine Motivwiederholung entdeckt wird und der Abstand zwischen dem Motiv und seiner Wiederkehr z.B. zwölf Achteln beträgt, dann ist es höchstwahrscheinlich sinnlos, einen 4/4-Takt zu vermuten, allein ein 3/8, 6/8, 2/4, 3/4 oder 3/2 ist wahrscheinlich, (vorausgesetzt es liegt ein echtes Metrum zugrunde und nicht ein Taktwechsel). Das gilt zumindest für die mir bisher bekannt gewordene *musica alpina*. Der springende Punkt ist die Voraussetzung, daß das Motiv und seine Wiederkehr dieselben metrischen Betonungsverhältnisse haben, eine Voraussetzung, von der es bei geradtaktiger *musica alpina* allerdings charakteristische Ausnahmen gibt und zwar wegen der Möglichkeit hemiolenartiger Bildungen: Motivwiederholung nach drei Achteln - sieht aus wie ein 3/8-Takt - oder nach vier und acht Achteln ist durchaus möglich, wenn auch selten. Das Motiv und seine Wiederkehr haben hier **nicht** dieselben metrischen Betonungsverhältnisse und nehmen im metrischen Gefüge eine unähnliche Lage ein. Am einfachsten ist die Schlußweise bei der Motivwiederkehr nach sechs Achteln: Wahrscheinlich sind der 3/4 und der 6/8 Takt, alle anderen Taktarten sind unwahrscheinlich. Wichtig im Zusammenhang mit der Natürlichkeitsdiskussion ist, daß diese Methode zwar bestimmte Taktarten vermuten läßt, aber keinerlei Anhaltspunkte für die Lage der Leicht- und Schwerzeiten gibt. Es ist intuitiv klar, daß die natürliche metrische Deutung mit der Wahrnehmung konkreter, schwererer und leichterer Impulse beginnt und nicht unsinnlich mit der Abschätzung von Motivabständen und der abstrakten Postulierung eines Metrums, das dann erst in einem dritten Schritt auf die Tonfolge appliziert, auf Passung überprüft und quasi versinnlicht wird.

In Notenbeispiel 4 stehen fast alle Taktstriche vor Sextabwärtssprüngen, was darauf schließen läßt, daß Wolfgang Sichert diese Motivwiederkehr als metrisch relevant erachtete (und daß es gerade diese Annahme war, die ihn bei diesem Stück zu einem taktwechselnden Verständnis zwang). Fraglich ist allerdings, ob er in der oben explizierten abstrakt-methodischen Weise vorging. Jedenfalls bleibt unklar, warum er den ersten Ton des Sprunges auf Schwerzeit setzte, umso mehr als er eine "starke Betonung der zweiten Schlagzeit" (1939: 39) konstatiert, die damit ebenfalls als Taktbeginn in Frage gekommen wäre.

Die Frage ist indes, ob für Marie Ablondi und andere Muotataler Kenner dieses Juuz die unregelmäßig aufeinanderfolgenden Sextsprünge überhaupt metrisch relevant sind. Zu einem anderen Ergebnis gelangte man beispielsweise, nähme man als Anhaltspunkt die Wiederkehr der tiefen Lage (fis', eis' und dis') im A-Teil, die folgenden Rhythmus ergibt:

a: $\text{d} \cdot \text{d} \text{ o } \text{d} \text{ o } \text{d} \cdot \text{d} \text{ o } \text{d} \parallel$
 a': $\text{d} \text{ o } \text{d} \text{ o } \text{d} \cdot \text{d} \cdot$

Dieser Rhythmus ließe vorsichtig eine binäre Organisation der Vierteln vermuten, ohne freilich einen Hinweis zu enthalten, ob die Töne der tiefen Lage auf schwerer oder auf leichter Zeit stehen. Denn Hinweise auf die konkrete Verortung des vermuteten Metrums vermag diese Methode nicht zu geben. Hierzu bedarf es zusätzlicher Verfahren.

Wie das letzte Beispiel zeigt, kann die Methode, aus Abständen auf Metrisches zu schließen, von Motiven auf Wiederkehrendes schlechthin verallgemeinert werden. Es können, wie es in diesem Beispiel geschah, Merkmalsklassen definiert werden und gemessen werden, in welchen Abständen Töne der Merkmalsklasse auftreten. Auf Grund der sich ergebenden rhythmischen Figur können dann metrische Hypothesen gebildet werden. Der Erfolg dieser Methode hängt von der Definition der Merkmalsklasse ab. Im günstigsten Fall ist bereits bekannt, welche Eigenschaften in einem Musikstil Metrisches indizieren. Ansonsten ist es ratsam, auf Gestaltgesetze zu bauen. Die Auswertung der Motive ist sinnvoll wegen des Gesetzes der Ähnlichkeit: Diese ist am größten, wenn die Motivwiederkehr die selben Betonungsverhältnisse aufweist, andernfalls ist sie verringert und kann im Extremfall gänzlich schwinden und zur reinen "Augenmusik" werden, - auf deren Unmöglichkeit in oral tradiertter Musik beruht die Effektivität dieser Methode. Das Gesetz der Ähnlichkeit steht auch hinter der Klassierung nach Höhenlagen. Im letzten Beispiel kommt dazu noch das Gesetz der Nähe: Die Töne der tiefen Lage folgen aufeinander mit einer Ausnahme in Sekundsritten. Diese können psychologisch freilich nur dann wirksam werden, wenn sie nicht so weit auseinanderliegen, daß sich das Gefühl des Zusammenhangs nicht mehr einstellt. Ein Spezialfall ist die Klassierung der Töne nach Stimmregistern. Beim Jodel bietet sich weiters die Klassierung nach Jodelsilben an. Zwar kann auf Grund der Gestaltgesetze mit Sicherheit angenommen werden, daß die durch Sekundnachbarschaften, Höhenlagen und Stimmregister sowie Jodelsilben gebildeten Impulsfolgen als Rhythmen wahrgenommen werden. Daß diese mit

den Betonungsverhältnissen des Metrums in irgendeinem regelhaften Zusammenhang stehen, kann jedoch nicht von vornherein angenommen werden. Bei welcher Merkmalskategorie die Methode greift, hängt davon ab, welche Merkmale für den stilkundigen Hörer metrisch relevant sind und auf welche Merkmalskategorien sich das Metrum sekundär auswirkt.

Zuletzt soll noch das Verhältnis zwischen Rhythmus und Metrum genauer betrachtet werden. Das gestaltpsychologische Konzept von Figur und Hintergrund besagt primär, daß sich die Aufmerksamkeit des Hörers normalerweise auf die Figur, also den Rhythmus richtet. Weiters unterscheidet es metrische und rhythmische Impulse, ohne über ihren strukturellen Zusammenhang etwas auszusagen, positiv ausgedrückt: ohne sich auf eine spezielle Art des strukturellen Zusammenhangs im Vorhinein festzulegen. Franz Fördermayrs Beispiel des 4/4 Taktes, vor dem rhythmische Figuren ablaufen, "die als aus der Division bzw. Multiplikation der [metrischen] Zählzeit entstanden aufgefaßt werden können" (1990: 223 f.), ist als Beispiel und als Denkmöglichkeit doppelt relativiert, auf Grund von Fördermayrs Definition sind auch Rhythmen denkbar, die zur metrischen Zählzeit in einem nichtrationalen Zahlenverhältnis stehend besser beschrieben werden können, (- natürlich nicht mit den Mitteln der traditionellen Notenschrift). Und umgekehrt sind Metren denkbar, deren periodisch wiederkehrende Impulsabstände in einem nichtrationalen Zahlenverhältnis stehen, während die vor diesem Hintergrund ablaufenden Rhythmen als aus der Division und Multiplikation dieser Impulsabstände entstanden aufgefaßt werden können. Der erste Fall ist gegeben, wenn beim "punktierten Rhythmus" das Verhältnis des langen Tones zum kurzen zwischen 3:1 und 2:1 liegt und vom ausführenden Musiker nicht eine bestimmte rationale Proportion, sondern ein "nicht zu scharf und nicht zu weich Punktieren" intendiert ist. Der zweite Fall liegt vor, wenn z.B. ein Innviertler oder Hausruckviertler Geiger einen als 3/4 Takt mit gestauchtem 1. und 2. Viertel und gedehntem 3. Viertel (oder annähernd als 7/8 Takt) transkribierbaren "Landlertakt" intendiert und dabei das 1. und 2. Viertel in zwei gleich lange Achteln teilt. Drittens ist mit der definitiven Festlegung, daß zwischen Rhythmus und Metrum eine Beziehung besteht, keineswegs gemeint, daß möglichst viele rhythmische Impulse mit metrischen Impulsen zusammenfallen müssen oder daß stärkere rhythmische Impulse überwiegend auf schwereren Zeiten stehen müssen. Es gibt Musik, in der sich der Rhythmus, z.B. einer Gesangsstimme, sehr frei über dem von der instrumentalen Begleitung dargestellten Metrum bewegt. Und es gibt Musik, in der die Melodie vorwiegend auf die off beats setzt, sodaß ein Transkribent, wenn er primär von der Melodie ausgeht, zu einer falschen Deutung des Metrums gelangt. (Vgl. die Ausführungen von Gerhard Kubik in: Artur Simon (Hsg.), Musik in Afrika, Berlin 1983).

Bei der metrischen Deutung der Muotataler Jüüzli ist besonders der letztgenannte Punkt zu bedenken und zwar im Zusammenhang mit der Frage der Latenz des Jodelmetrums. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die in der Definition Franz Födermayrs getroffene Unterscheidung zwischen metrischer und rhythmischer Impulsfolge und zwischen real erklingender und bloß gedachter bzw. gefühlter Impulsfolge, wobei letztere Unterscheidung nur beim Metrum getroffen wird. Ob beim Musikhören auch bloß vorgestellte rhythmische Impulse eine Rolle spielen, möchte ich dahingestellt sein lassen, es ist für das Problem des Jodelmetrums unerheblich. Wichtig erscheint mir der naheliegende Gedanke der Möglichkeit metrischer Impulsfolgen, die zum Teil aus real erklingenden, zum Teil aus bloß vorgestellten Impulsen bestehen. Das Metrum ist dann nur teilweise latent. Es sind hier zwei Fälle zu unterscheiden: Entweder die real erklingenden Impulse reichen nicht aus für eine (Re)konstruktion des Metrums, die Klangfolge ist metrisch mehrdeutig. Oder sie lassen eindeutig erkennen, welches Metrum vorliegt, der Hörer vervollständigt das Metrum durch Hinzufügung bloß gedachter bzw. gefühlter Impulse. Wenn z.B. in einer Folge gleichabständiger Impulse der 2., 4. und 6., nicht aber der 8. Impuls stärker betont ist, dann wird sich der Hörer auf ein binäres Metrum einstellen bzw. einschwingen und die fehlende Betonung ergänzen. Metrum kann im Sinne der kognitiven psychologie als Erwartung des Hörers verstanden werden. Da Impuls als plötzliche Veränderung einer Größe definiert wurde, ist Metrum als periodische Konfiguration von Veränderungserwartungen aufzufassen, die der Hörer auf Grund von auditiven Stimuli entwickelt. Die "richtige" und vollständige Metrumresponse kann sich u. U. erst nach dem mehrmaligen Hören oder dem Auswendiglernen eines Musikstücks einstellen. Dabei kann es auch zur Deutung des Vorhergehenden im Lichte des Nachfolgenden kommen, es ist nicht unbedingt zu erwarten, daß bei allen Muotataler Jüüzli das Metrum den ersten paar Tönen eindeutig zu entnehmen ist. Wenn z.B. bei einem Juuz beim 13. und 19. Zählwert ein Harmoniewechsel stattfindet, dann wird der Hörer, wenn er das Stück besser kennengelernt hat, beim 7. Zählwert eine metrische Schwerzeit hinzudenken, wenn nichts dagegenspricht.

Die bisherigen Überlegungen machen deutlich, daß der Begriff des latenten metrischen Impulses differenziert werden muß: Es gibt Impulse, die zunächst nur unscharf geortet werden können, wie die Harmoniewechsel in Notenbeispiel 18. Und es gibt Stellen, die zunächst überhaupt kein Vorhandensein eines metrischen Impulses erkennen lassen.

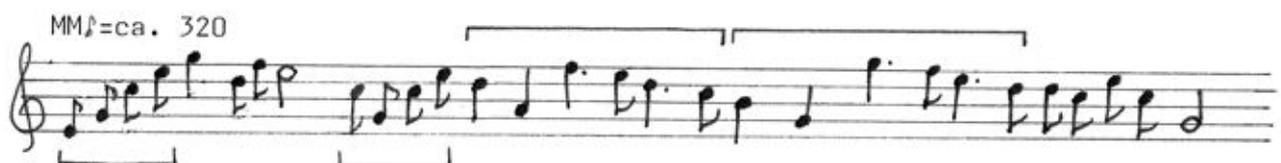
Mit der Unterscheidung in rhythmische und metrische Impulse taucht die Frage auf, ob es Impulse gibt, die sowohl rhythmisch als auch metrisch sind. Wenn Metrum das Gleichbleibende, das periodisch Wiederkehrende ist, das der Hörer in einer Impulsfolge erkennt und fühlt, dann ist Rhythmus das vom Metrum Abwei-

chende, das die erkannte und gefühlte Periodizität Kontrapunktierende. Die Unterscheidung Rhythmus/Metrum ist eine strenge Dichotomie ohne Überschneidungen. Um methodische Probleme, die sich daraus vielleicht ergeben könnten, zu vermeiden, möchte ich die Teilung der Stärke eines Impulses in einen metrischen und einen rhythmischen Anteil zulassen. Diese Teilung mag künstlich, "rein analytisch" erscheinen. Zudem lassen sich solche Anteile schwerlich messen oder berechnen. Die Skala der metrischen Schwere besitzt zwar einen absoluten Nullpunkt, ist jedoch sonst eine bloße Rangskala, eine Ordinalskala; man kann nicht sagen, diese Zeit sei doppelt so schwer wie jene oder die Schweredifferenz sei genau so und so groß. F. Lerdahl und R. Jackendoff (1983) nehmen an, daß die Schweredifferenz mit zunehmender Schwere, und d.h. auch mit zunehmendem zeitlichen Abstand, abnimmt bis hin zur Ununterscheidbarkeit. Tatsächlich gibt es in der europäischen Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, die die beiden Autoren untersuchen, weit häufiger Abweichungen vom Acht- und Sechzehntaktschema als Taktwechsel. Die beiden Autoren bemühen sich, Universalien der musikalischen Grammatik zu finden. Z. Helman meint dazu, daß "angesichts des gegenwärtigen Standes der Forschung die aufgestellten Modelle keineswegs die Bedingungen der Universalität erfüllen." (1988: 193). Müßte die Suche nach musikalischen Universalien nicht die Musik der ganzen Welt als empirische Grundlage nehmen und nicht nur einen schmalen Ausschnitt aus der europäischen Kunstmusikgeschichte? Was nun das Problem der metrischen und rhythmischen Anteile an Impulsen betrifft: es tritt in der Analysepraxis kaum auf, weil die Impulse nach Merkmalskategorien differenziert werden und in den einzelnen Merkmalsklassen die binäre Codierung (Impuls = 1, kein Impuls = 0) meist ausreicht. Ein Problem tritt erst bei der Synthese bzw. Koinzidenzprüfung auf und zwar in Form der Frage nach der Gewichtigkeit der einzelnen Impulskategorien (Tonbeginnimpulse, Höhenlagenimpulse, Sekundschrittimpulse, Harmoniewechselimpulse etc.). Eine Möglichkeit, dieses Problem anzugehen, ist die Analyse von metrisch bereits vollständig gedeuteten Jodeln, also die Analyse von Transkriptionen. Die Frage ist dann, welchem Aufzeichner bzw. welchen Aufzeichnungen am ehesten noch zu vertrauen ist. Am besten erscheint es mir, das Häufige und Gewöhnliche als Material für eine solche Analyse zu wählen und das sind die im Acht- und Sechzehntaktschema transkribierten Jodel aus dem Muotatal und der Innerschweiz.

Sind die metrisch relevanten Merkmale einmal bekannt, so könnte ein **formalisiertes Metrumerkennungsverfahren** entwickelt werden, das zumindest die weniger komplexen Fälle lösen können sollte: Es werden Merkmalsklassen gebildet, die aus psychoakustischen, gestaltpsychologischen und stilistischen Gründen rhythmisch-metrisch relevant sein können. Sodann wird auf jeder Merkmalsebene

die Impulsfolge festgestellt. Aus den Impulsfolgen werden die Periodizitäten herausgerechnet und auf Koinzidenz überprüft. Die koinzidierenden Periodizitäten stellen miteinander ein Metrum dar. Dieses ist entweder das von den Ausführenden selbst empfundene Metrum – oder es ist ein Artefakt. Zur Erläuterung dieser Skepsis muß ich etwas weiter ausholen.

Den folgenden Wiener Dudler hörte ich von der Wienerliedsängerin und Dudlerin Trude Mally, die von dem Akkordeonisten Pepi Matauschek und dem Kontragarritarristen Poldi Kroupa begleitet wurde. Ich gebe nur den Vordersatz des ersten Teils wieder, und zwar vorerst noch ohne die Betonungsverhältnisse des Metrums. Ob meine Erinnerung in allen Einzelheiten der Wirklichkeit entspricht tut hier nichts zur Sache, es geht lediglich um ein geeignetes Beispiel (Notenbeispiel 19).



Notenbeispiel 19: Aus meiner Erinnerung aufgezeichneter Wiener Dudler, gehört von der Dudlerin Trude Mally um etwa 1990.

Zwei Motive kehren wieder, der Abstand zwischen Motiv und seiner Wiederkehr beträgt jedesmal 12 Achteln, was einen $3/2$, $3/4$, $2/4$ oder $6/8$ Takt wahrscheinlich, einen $4/4$ Takt unwahrscheinlich erscheinen läßt. Wo liegen die metrischen Zeiten? Alle Notenwerte sind ganzzahlige Vielfache einer Achtel, es ist daher naheliegend, im ersten Deutungsschritt ein Achtelmetrum zugrundezulegen. Das ist nur naheliegend, nicht zwingend, denn es könnte ebenso eine durchlaufende Folge von punktierten Achteln als gleichmäßiger Puls grundgelegt werden. Es könnte das Achtelmetrum auch um eine Sechzehntel verschoben placiert werden, derart daß alle Töne zu Synkopen würden. Solche Lösungen widersprechen allerdings dem Gesetz der möglichst wenig hinzugedachten **metrischen Impulse**, ein Gesetz, das mir auf dieser untersten Stufe der metrischen Deutung so selbstverständlich erscheint, daß ich mir nicht vorstellen kann, daß jemand daran zweifeln oder obige Tonfolge anders empfinden könnte, genausowenig wie ich mir vorstellen kann, daß jemand bei einem schwarzafrikanischen Musikstück den metrischen Puls genau zwischen den Schlägen des "Elementarpulses" (G. Kubik) empfindet, was übrigens bei höherem Tempo schon allein aus psychoakustischen Gründen unmöglich sein dürfte. Auch bei langsamerem Tempo ist eine psychologische Argumentation möglich: Wenn Metrum eine periodische Konfiguration von Impulserwartungen ist, dann wird der Hörer auf Grund der ersten fünf Tonbeginnimpulse die Fortsetzung des Achtelpulses erwarten und keinerlei Veranlassung haben, zwischen den Achteln etwas oder gar

Diese Melodie gehört zu einem häufigen Typus, der im "Informationssystem für Volksliedarchive in Österreich" (INFOLK) als "Pause-auf-1-Walzer" angeführt ist (Haid 1991: 104). Die Bezeichnung deckt nicht alles ab, was zu diesem Typus gehört, außer der Pause auf Eins gibt es auch das Hinüberklingen des am 3. Viertel des vorhergehenden Taktes begonnenen Tones in den nächsten Takt in Form einer Synkope. Beim 16- und 32-taktigen Walzer wechseln schwerer und weniger schwerer Taktbeginn einander ab. Je zwei Takte bilden einen "Doppeltakt" (Stockmann 1990: 38 f.). Hierbei ist die Stellung der schwereren Taktbeginne nicht abstrakt, etwa durch ein 16-Taktschema, schon vorgegeben, sondern wird durch die in der Abfolge der Harmoniewechsel erkannte Regelmäßigkeit festgelegt. Die Schwere dieser Taktbeginne liegt in der "Harmoniewechsel-erwartung". Beim "Pause-auf-Eins"-Walzertyp stehen die Pausen oder Synkopen zu meist, wie auch im obigen Beispiel, auf den weniger schweren Taktbeginnen. Keine Stelle des Melodieverlaufs macht darauf aufmerksam, daß hier Schwerzeiten stattfinden, sie werden allein durch den Baß dargestellt.

Höchstwahrscheinlich kann nur derjenige Hörer, der über eine große Walzer-Stilkenntnis verfügt, es diesem Dudler, wenn er unbegleitet vorgetragen wird, anerkennen, wie er metrisch gemeint ist. Auch die Mikrorhythmik und Akzentuierung, die bei einer Interpretation im $3/2$ Takt sicherlich anders wäre als bei einer Interpretation im $3/4$ Takt, kann nur demjenigen Hörer etwas verraten, der diese Eigenheiten als Kennzeichen des Walzerischen zu deuten weiß. Zu den musikalisch-stilistischen Faktoren kommt noch der außermusikalische Kontext. Der Wienerliedliebhaber, der diesen Dudler noch nicht kennt, könnte ganz anders reagieren, wenn man ihm die Melodie vorsänge und ihm vorher sagte, es handle sich um ein lateinamerikanisches Stück. Sagte man ihm aber, es sei eine Wienerische Melodie, dann aktivierte er seine Wienermusik-Deutungsmuster, die ihn allein zu der $3/4$ -Auffassung führen müßten, denn die - aus rein innermusikalischen Gründen zwar näherliegende - $3/2$ -Auffassung ergäbe eine für Wienermusik untypische und unwahrscheinliche Gestalt.

Das gleiche gilt übrigens für den folgenden Appenzeller Walzer (Notenbeispiel 20), wenn er ohne die im Appenzell übliche Begleitung durch zweite Geige, Hackbrett, Violoncello und Kontrabaß von einer Violine allein gespielt wird. Ich habe das Stück Mitte der Achtzigerjahre von dem damals etwa siebzigjährigen Appenzeller Tanzgeiger Hans Kegel gelernt und auf diversen Tanzböden und Bühnen immer wieder gerne gespielt. Die Aufzeichnung könnte gegebenenfalls überprüft werden an Hand der handschriftlichen Noten Hans Kegels, von denen der Hackbrettspieler des Duos "Appenzeller Space Schöttle" Töbi Tobler, Niedern 116, Trogen, Appenzell Außerrhoden, eine Fotokopie besitzt.



Notenbeispiel 20: Erster Teil eines dreiteiligen Appenzeller Walzers, gehört In Trogen von dem Geiger Hans Kegel ca. 1985, aufgezeichnet aus dem Gedächtnis 1996.

Auch hier liegt ein "Pause-auf-Eins"-Typ vor, der problemlos in den 3/2 Takt umgedeutet werden könnte, wodurch eine achttaktige Form entstünde. Nur gäbe das Stück dann als "Appenzeller Musik" keinen Sinn, die Achttakter im Dreier-takt, die im Appenzell als "Ländler" oder "Masolke" (Mazurka) tradiert werden, haben einen völlig anderen melodischen Duktus. Auch hier führt allein die Kenntnis des Kanons von Gattungen zur richtigen metrischen Deutung. Sie zwingt zu einem weit höheren Ausmaß an "hinzugedachten" metrischen Impulsen als die 3/2-Auffassung, denn es müssen, wie auch in Notenbeispiel 19, alle leichteren Schwerzeiten substituiert werden.

Die beiden Beispielfälle sind natürlich wirklichkeitsfern konstruiert, in der realen Überlieferungspraxis der Wienerliedsänger und Appenzeller Tanzmusiker werden die Melodien ja nicht einstimmig tradiert, sondern mitsamt der Instrumentalbegleitung, die das Metrum akzentuiert. Darum sind die beiden Beispiele auch keine Wiederlegung des Gesetzes der möglichst wenig hinzugedachten metrischen Impulse, sondern gehören zu den in der Theorie vorgesehenen Ausnahmen. Dieses Gesetz kann jetzt präzisiert werden als **Gesetz der möglichst wenig hinzugedachten Schwerzeiten**. Es besagt, daß ein Hörer eine Klangfolge in jene metrische Ordnung bringen wird, bei der er möglichst wenig Schwerzeiten hinzudenken muß. Ausnahmen sind Fälle von mehrstimmig konzipierter Musik, die unvollkommen erklingt und zwar so, daß die die Schwerzeiten darstellende Stimme fehlt und der Hörer, der das Stück oder die Gattung kennt, sich die fehlenden Betonungen dazudenkt. Möglicherweise gibt es auch beim Jodel solche Ausnahmen, sei es bei der einstimmigen Ausführung mehrstimmig konzipierter Jodel oder bei der Imitation von Tanzmusik. Die Jodelforschung muß mit dieser Möglichkeit rechnen. Das unterstreicht nochmals die Forderung, die in der Muotataler Musik vorkommenden Formschemata zu studieren, bevor an die metrische Analyse der schwierigeren Jodel herangegangen wird. Dennoch soll eine auf dem Gesetz der möglichst wenig hinzugedachten Schwerzeiten basierende formalisierte Metrumkonstruktion an einem Beispiel gezeigt werden und zwar am 6. Segment von Notenbeispiel 17. Hierzu werden zuerst die Impulsfolgen auf den verschiedenen Merkmalsebenen abstrahiert (Tonbeginne, Registerwechsel, Sekundfortschreitungen etc.) und als graphisches Muster dargestellt:

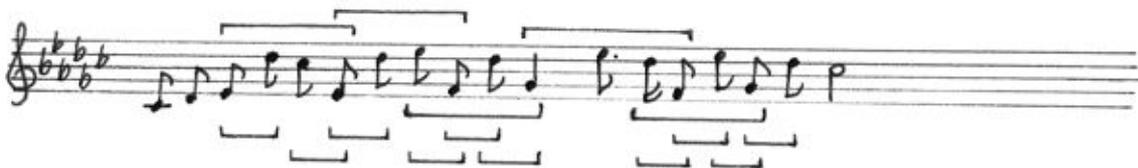
Da in den beiden "Stimmen" nur eine einzige Tonwiederholung vorkommt, und zwar der vierte Ton der unteren Stimme, ist die durch die Sekundgänge der oberen Stimme erzeugte Impulsfolge mit der des Kopfreisters fast völlig identisch, sodaß eine Auswertung der Sekundgänge der unteren Stimme sowie der gesamten Sekundgänge genügt:

Sekundgänge unten:	(a)	· o o · · · ö ö · ö ö ·	50%
	(b)	ö o · · · o · o · o · o ·	80%
	(c)	· oo · · · o · o · o · o ·	100%
	(d)	ö o · · · o ö · o ö ·	50%
	(e)	o ö · · · ö o · ö o ·	50%

Sekundgänge gesamt:	(a)	· o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö	10%
	(b)	ö o · o · o ö ö ö ö · o ö ö ö ö	44%
	(c)	· oo · o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö	29%
	(d)	ö o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö	17%
	(e)	o ö o · o ö ö ö ö · o ö ö ö ö	33%

Bezöge man, was ebenso naheliegend wäre, die Anfangstöne der beiden "Stimmen" mit ein, so ergäbe die Koinzidenz der Metren (a) und (c) mit den gesamten Sekundgängen null Prozent dazugedachter Schläge, sodaß eine Entscheidung zugunsten eines der beiden Metren auch mit dieser Methode nicht herbeigeführt werden kann. Die Betrachtung der Sekundschriffe und Sekundgänge erschien deshalb wesentlich, weil sie sowohl den Wechsel des als "führend" empfundenen Tones als auch Harmoniewechsel anzeigen können, Vorgänge, die sehr wahrscheinlich metrisch relevant sind.

Wortwörtliche Motivwiederkehr gibt es in dieser Melodie nicht. Wenn man will, kann man einige wiederkehrende variierte Motive erkennen:



Der Abstand zwischen diesen Motiven ist zwei, drei oder sechs Achteln, womit sowohl für ein binäres als auch für ein ternäres Metrum argumentiert werden kann. In der ersten Hälfte überwiegen die Dreiachtelabstände, in der zweiten die Zweiachtelabstände, Sechsaachtelabstände verklammern die beiden Hälften. Damit ist ein 5/8, 7/8, 9/8 und 2/4 Takt unwahrscheinlich, ein 3/4 oder 6/8 Takt wahrscheinlich. Da 3/4 und 6/8 Takt gleich lang sind, liegt es nahe, die Frage, ob die metrische Basis binär oder ternär ist, vorerst unbeantwortet zu lassen und gleich die Frage nach den Taktbeginnen zu stellen. Die Analyse der Tonbeginn-Impulsfolge ergibt vier Lösungen,

bei denen alle Taktbeginne auf Tonbeginne fallen.

Diese Methode schränkt die große Anzahl theoretisch möglicher Lösungen auf einige wenige ein. Ihr Ergebnis ist nur dann sinnvoll, wenn sich unter den konstruierten Lösungen die richtige Lösung befindet. Das ist genau dann der Fall, wenn folgende drei Bedingungen erfüllt sind:

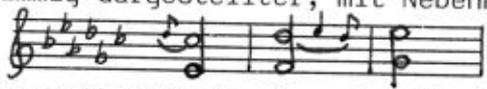
1. Es sind keine Dehnungen oder Kürzungen (Rubato) als gezählte Zeiten notiert.
2. Es liegt ein einheitliches, durchgehendes Metrum vor.
3. Das Musikstück unterliegt dem Gesetz der möglichst wenig hinzugedachten Schwerzeiten.

Um aus der Lösungsmenge die richtige Lösung (vorsichtiger: die plausibelste metrische Hypothese) zu extrahieren, sind weitere Schritte notwendig und zwar solche, die über die psychoakustischen und gestaltpsychologischen Grundlagen hinausgehen und kulturelle, stilspezifische Deutungsmuster verwenden. Solche weiteren Schritte können auf drei Ebenen gesetzt werden: a) auf der Ebene der applizierten Metren, b) auf der Ebene der einschränkenden Bedingungen und c) auf der Ebene der Impulsklassen.

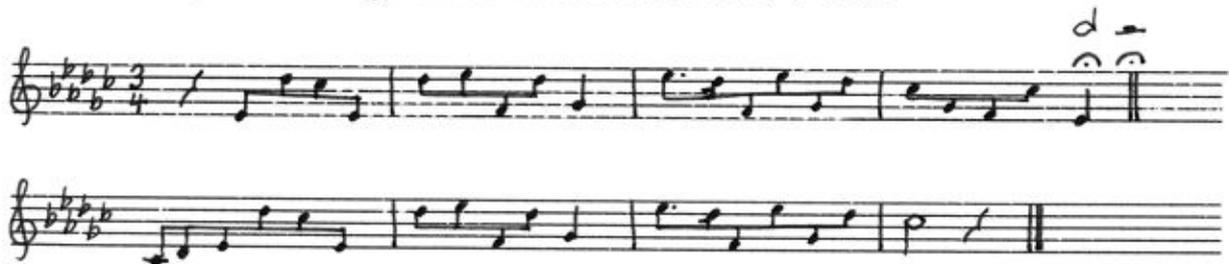
- a) Sobald im Verlauf der Untersuchung ein erster Überblick gewonnen ist darüber, welche Metren im Muotatal existieren, kann sich die weitere Analyse auf diese Metren beschränken und muß nur in Fällen, in denen sie keinen Sinn ergeben, andere Möglichkeiten in Betracht ziehen.
- b) An bereits vollständig und richtig gedeuteten Jodeln können Eigenschaften beobachtet werden, die auf jeden oder zumindest fast jeden Jodel zutreffen. Damit lassen sich Regeln formulieren. Ein Beispiel wäre die Regel, daß die Finalis auf Taktbeginn steht oder daß im 3/4 Takt der Rhythmus $|\downarrow\downarrow|$ unwahrscheinlich ist. Zu beachten ist auch hier, daß es Ausnahmen geben kann.
- c) Vielversprechend mag zunächst das Herausarbeiten der stilspezifischen metrisch relevanten Impulse erscheinen. Soweit es sich dabei jedoch um Harmoniewechsel und um Wechsel des als führend empfundenen Tones handelt, ist dies problematisch und zwar nicht wegen der an Notenbeispiel 18 bereits demonstrierten Mehrdeutigkeit, sondern wegen der Schwierigkeit, die komplizierten Abstraktions- und Synthesevorgänge des musikalischen Bewußtseins zu simulieren oder einen Algorithmus zu entwickeln, der zu demselben Ergebnis gelangt. Daher werde ich die über die harmonische und melodische Struktur der Muotataler Jodel zu gewinnenden Erkenntnisse auf andere Weise verwenden, nämlich zur Überprüfung der bereits konstruierten Lösungen auf ihre musikalische Sinnhaftigkeit.

All diese stilabhängigen Methoden sind allerdings mit dem Problem behaftet, daß sie richtig gedeutete Jüüzli, also vertrauenswürdige Aufzeichnungen zumindest einiger Jüüzli bereits voraussetzen. Ich möchte dieses Problem später an Hand der Quellen besprechen. Zunächst möchte ich den Gedanken wieder aufnehmen, daß der eben skizzierten bottom-up-Konstruktion eine "holistische" top-down-Deutung vorzuziehen ist, die statt der bloßen Metren ganze, Rhythmische, Metrisches, Harmonisches und Melodisches umfassende Formschemata appliziert und auf Passung überprüft. Sie könnte vielleicht verwechselt werden mit einer verbrämten intuitiven Deutung, die den gefundenen Sinn im Nachhinein rationalisiert und argumentativ aufbereitet. Der Unterschied ist jedoch der, daß die von mir angestrebte Vorgangsweise stets die Möglichkeit im Auge behält, daß die musikalischen Intuitionen der Muotataler Juuzer von den meinigen verschieden sein können. Sie wird daher sorgfältig prüfen, welche die Deutungsmuster sein können, die zum Verständnis der Muotataler Jüüzli notwendig sind. Dadurch wird es möglich, Lösungen zu finden, auf die ich auf bloß intuitivem, d.h. von meinen Hörgewohnheiten bestimmtem Weg nicht gekommen wäre. Ich möchte das an einem Beispiel verdeutlichen, und zwar an dem in Notenbeispiel 17 dargestellten Jodel. Meine spontane, intuitive Deutung dieser Tonaufnahme (Zemp 1990: 3a) war die:



Hinter dieser Intuition steht das Deutungsmuster der parallelen Sexten, der Beginn erscheint als ein einstimmig dargestellter, mit Nebennoten umspielter Anstieg in Sextparallelen:  Jedes Fortschreiten der Sext ist ein Schwerzeiterlebnis. So entsteht ein 2/4-Takt-Eindruck und damit eine auf das Kommende gerichtete 2/4-Takt-Erwartung. Diese Erwartung wird auch keineswegs enttäuscht, sondern durch das Folgende in höchstem Maße erfüllt: Der Schlußton kommt auf Schwerstzeit sowohl im 5. als auch im 6. Segment. Ein Schluß auf Leichtzeit hätte mich alarmiert und mir bedeutet, daß "etwas nicht stimmt", sei es meine Deutung oder die Interpretation des Ausführenden. Meine Erwartung der Schwerzeitfinalis gründet auf meiner Bekanntschaft mit zahlreichen alpenländischen Jodeln.

Es gibt nun noch eine zweite Deutung. Ich entdeckte sie auf konstruktivem Weg und zwar durch Applikation des häufigsten Formschemas des alpenländischen Jodels, nämlich des periodisch gebauten Achttakters im 3/4 Takt:



Sie ist übrigens eine der weiter oben erwähnten vier Lösungen, sie könnte also ebenso mithilfe des Gesetzes der möglichst wenig hinzugedachten Schwerzeiten und einiger einschränkender Bedingungen (Finalis auf Taktbeginn; Halbschluß nie auf leichter Zeit oder Unwahrscheinlichkeit des Rhythmus | ♪♪ | im ternären Metrum) konstruiert werden.

Diese auf konstruktivem Weg entstandene Deutung befriedigt mich auch musikalisch-intuitiv. Intuitiv "beglaubigt" wird sie durch das harmonische Schema



T-D-D-T ist mir als eines der häufigsten Harmonieschemata der musica alpina bekannt. Weitere intuitive Plausibilitäten sind der "weibliche" Halbschluß und der "männliche" Ganzschluß dieser periodisch gebauten Form. Die Verbindung von lydischer Tonart und Funktionsharmonik ist mir bereits von der Appenzeller Musik her geläufig. Die Schwerstzeiten (Taktbeginne) sind hier nicht durch - hineininterpretierte - Sextparallelen-Fortschreitungen, sondern durch - hineininterpretierte - Harmoniewechsel dargestellt. Auf rein intuitivem Weg ist diese Lösung wohl deshalb kaum zu entdecken, weil sie zahlreiche Nebennoten und Vorhalte beinhaltet und weil sie die Melodie auf dem zweiten Viertel des Taktes beginnen läßt.

Es kann an dieser Stelle noch nicht für die eine oder die andere Lösung plädiert werden. Vielmehr möchte ich mit dem Beispiel unterstreichen, daß es keine Gewähr dafür gibt, daß die intuitiv gefundene Lösung die richtige ist. Mit dieser begnügt sich jedoch die naiv-vorwissenschaftliche Deutung des Jodelmetrums. Sie hält das Metrum für etwas in der Klangfolge selbst Enthaltene, objektiv Gegebenes, das es bloß zu entdecken gälte. Sie ist sich des Anteils der eigenen Interpretationsleistung am Zustandekommen der Lösung nicht bewußt. Oder sie hält allgemeine musikhistorische oder alpinmusikalische Stilkenntnisse für ausreichend, um über das Jodelmetrum ein bündiges Urteil abgeben zu können. Zudem verhindert die psychologische Beharrungs- und Vertiefungstendenz der einmal eingerasteten Deutung das Bewußtwerden von

Alternativen. Dadurch daß sie gleich bei der erstbesten einigermaßen einleuchtenden Lösung stehenbleibt, kommt die naive Metrumdeutung kaum je in die Verlegenheit, sich mehreren intuitivmusikalisch gleichwertigen Lösungen gegenüberzusehen. Die Konfrontation mit obigen Beispielen sollte sie nicht zur Bildung einer naiven Theorie der Mehrdeutigkeit anregen, sondern zur Aufgabe ihrer Prinzipien. Denn es ist sehr die Frage, ob eine vom Aufzeichner gefundene Mehrdeutigkeit auch für den Muotataler Juuzer besteht. Nur die Befragung der Ausführenden kann hier letzte Klarheit schaffen. Zur Bildung plausibler Hypothesen jedoch ist es notwendig, die Muotataler Musik ausführlicher zu studieren und nicht nur ein Dutzend Jüüzli und ein paar Holztrompetenstücke.

Der hier entworfene theoretische und methodische Ansatz führt ein aus der musikpsychologisch ausgerichteten Rhythmusforschung übernommenes Konzept mit dem intrakulturellen Forschungsansatz der Ethnomusikologie zusammen. Damit ist ein Programm erstellt, das nur in der Feldarbeit adäquat eingelöst werden kann. Die ihr vorausgehende Hypothesenbildung bedarf eines einigermaßen gesicherten Vorwissens. In Ermangelung eines "Fachleutekonsenses" kann dieses Vorwissen nicht aus der Literatur einfach abgerufen werden, sondern muß erst im "hermeneutischen Zirkel" erarbeitet werden. (Diesen Zirkel in die lineare Darstellungsform eines Buches zu bringen, ist ein Problem für sich). Eine sichere Grundlage bieten spektrographische Messungen, wertvolle Hinweise können statistische Untersuchung von Transkriptionen geben. Diese Ergebnisse lassen zwar keine Aussagen über die metrischen Betonungsverhältnisse zu, können aber doch meine Argumentation in entscheidenden Punkten abstützen. Deshalb sind die spektrographischen und statistischen Untersuchungen dem (noch unveröffentlichten) historisch-vergleichenden und ethnomethodischen Teil vorangestellt.

Jüüzlitranskriptionen in statistischer Untersuchung

Die starken Hinweise darauf, daß der Muotataler Jodelstil kein Rubatostil ist,^{*)} lassen die statistische Auswertung notenschriftlicher Aufzeichnungen sinnvoll und aussichtsreich erscheinen, weil davon ausgegangen werden kann, daß die Notenlängenverhältnisse hinreichend genau die Tondauerverhältnisse abbilden, die Länge einer Jüüzlinotation also eine hinreichend genaue Auskunft darüber gibt, wieviele metrische Einheiten das Jüüzli hat. Die statistische Untersuchung bedarf freilich einer solchen Vorannahme nicht, sie kann Häufigkeiten und Zusammenhänge feststellen, ohne vorauszusetzen, daß die untersuchten Zeichenketten mit der Musik, die sie zu beschreiben behaupten, sehr viel zu tun haben. Die Auffassung, daß der Muotataler Jodelstil kein Rubatostil ist, hat in Bezug auf die statistische Untersuchung nicht mehr als den Rang einer Hypothese, die zur Erklärung der herausgestellten Zusammenhänge herangezogen werden kann, aber nicht muß.

Wesentlich ist für diese Untersuchung die begriffliche Unterscheidung in **Länge** (Summe der Notenwerte) und **Dauer** (in Sekunden: = Summe der Notenwerte mal 60 dividiert durch den Metronomwert). Es werden vorerst nur die Längen betrachtet. Die beiden Leitfragen sind:

1. Wie ist die Häufigkeitsverteilung der Längen beschaffen bei den von den Transkribenten als taktwechselnd oder taktlos eingestuften Jüüzliinterpretationen. Gibt es bevorzugte Längen oder liegt eine Zufallsverteilung vor?
2. Gibt es zwischen den taktwechselnden und taktlosen Notationen einerseits und den regulärtaktigen, d.h. ein einheitliches Taktmaß aufweisenden Transkriptionen andererseits hinsichtlich der Häufigkeitsverteilung der Längen einen signifikanten Unterschied?

Der Fragestellung entsprechend kamen als Material für die Untersuchung nur solche Notationen in Betracht, mit denen der Transkribent eine **Behauptung über die metrorhythmische Struktur** verband, sei es über das Vorhandensein oder auch über das Nichtvorhanden einer solchen. Die Transkriptionen Franz Fördermayrs schieden somit aus, weil sie mit keiner derartigen Behauptung verknüpft sind. Weiters wurden die Muotataler Jüüzliaufzeichnungen A. L. Gaßmanns ausgeschlossen, weil sie keine Transkriptionen von Tonaufnahmen sind, auch deshalb, weil fast alle regulärtaktig sind und die Kontrollgruppe der regulärtaktigen Notationen ohnehin groß genug ist. Das Material umfaßt somit die Jüüzlinotationen Wolfgang Sichardts und Heinrich J. Leutholds, jener beiden Autoren, die eine ausformulierte Theorie der Metrorhythmik des Muotataler Jodels entwickelt haben. Das Material enthält außer den 13 Jüüzlitranskriptionen Sichardts (1939) und den zwei von Leuthold transkribierten "Bücheljüüz'" (1981: 103) auch eine Notation Leutholds, die nicht

^{*)} Sie werden im nächsten Kapitel erbracht.

als Tonbandtranskription ausgewiesen ist (ebd.: 57). Sichardts taktwechselnde und Leutholds taktlose Notationen zu einer Gruppe zusammenzufassen lag deshalb nahe, weil Leuthold zu Sichardts Taktwechselnotation kritisch Stellung nimmt und behauptet, daß diesem "Muotathaler Rhythmus" in Wirklichkeit "überhaupt jedes Metrum fehlt" (1981: 58).

Bei der Durchsichtung der Jüüzlinotationen fiel auf, daß sie zumeist mehrere Segmente oder Formabschnitte unterschieden. Diese Gliederung ist durch besondere Zeichen ausgedrückt: Doppelstrich ||, Schlußstrich || und Wiederholungszeichen :||. Das ermöglichte es, der statistischen Untersuchung als Material die einzelnen Abschnitte zugrunde zu legen. Die Segmentierung erschien aus mehreren Gründen sinnvoll, ja notwendig: Erstens ist in einigen Transkriptionen Sichardts ein Teil taktwechselnd, der andere regulärtaktig. Die Segmentierung verbessert also die Differenzierung in taktwechselnde und regulärtaktige Notationen. Zweitens erhöht sie die Vergleichbarkeit des Materials insofern, als die zwischen den Abschnitten häufig auftretenden längeren Pausen, die von den Sängerinnen und Sängern vielleicht gar nicht immer als gezählte Zeiten gemeint waren, aus der Untersuchung herausfallen. Das gleiche gilt für die Schlußnoten der Abschnitte, sie wurden ebenfalls entfernt. Zwar wurden ihre Längen in Tab. 1 und 2 noch eingetragen (Zahl nach dem Pluszeichen), aber in der Auswertung nicht weiter berücksichtigt. Drittens vermehrt die Segmentierung die Zahl der untersuchbaren Objekte auf eine statistisch relevante Gesamtheit von 49 Abschnitten.

Ein weiteres Problem war es, ein Maß für die Länge der Abschnitte zu definieren. Am einfachsten wäre es gewesen, einen bestimmten Notenwert, z.B. die Achtelnote, als Vergleichsbasis zugrunde zu legen. Doch weiß ich aus meiner Erfahrung als Transkribent, daß die Entscheidung, ob ein Musikstück mit Achteln und Vierteln oder mit doppelt so großen - oder halb so langen - Notenwerten aufzuzeichnen ist, zum Teil willkürlich ist, besonders bei Musik, für die sich noch keine einheitliche Notationstradition herausgebildet hat, - und das ist bei den "taktwechselnden" Muotathaler Jüüzli der Fall. Daher bestimmte ich die als Vergleichsbasis dienende Einheit, im Folgenden **Vergleichseinheit** genannt, wie folgt: In den Transkriptionen Sichardts ist die Vergleichseinheit der zweitlängste Notenwert einer (meist mehrere Abschnitte umfassenden) Jüüzlinotation, außer es ist dieser Wert eine Punktierete, in diesem Fall wurde der drittlängste Notenwert als Vergleichseinheit definiert. In den Transkriptionen Leutholds wurde der drittlängste Notenwert eines Abschnitts als Vergleichseinheit bestimmt. Die Schlußnoten der Abschnitte wurden als "durchgestrichen" betrachtet und weder bei Sichardt noch bei Leuthold in diese Kalkulation einbezogen. Die Längen der Abschnitte wurden nun als Vielfache der Vergleichseinheit ausgedrückt und in Tabelle 1 und 2 eingetragen. Dehnungen und Kürzungen wurden nicht berücksichtigt.

Transkription	S.	Nr.	Schallaufnahme	Nr.	Segment	Trennungszeichen	Formabschnitt	Takt	Taktanzahl	Vgl.-Einheit	Länge in Vgl.-Einheiten	Differenz am Ende	
Sichardt (1939)	15	21	Sichardt 1936	6r	1.		a	$\frac{4}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4}$	8		21 + 2	0	K
					2.		a'	-"-	8		22 + 2		
	16	22		6f	1.		a	$\frac{3}{4} \frac{4}{4}$	6		20 + 3	0	
2.					-"-	a'=a	-"-	6		20 + 3			
	29	38		7f	1.		A	$\frac{3}{4} [\frac{2}{4}]$	8		38 + 4		
	36	46		6a	1.		a	$\frac{2}{4} \frac{3}{4}$	5		22 + 4	4	K
2.						a'	-"-	4		18 + 4			
	37	47		6c	3.		B	$\frac{4}{4} \frac{3}{4}$	8		26 + 4		K
	38	48		6s	3.		b	$\frac{3}{8} \frac{4}{8} \frac{2}{8}$	8		22 + 2	4	K
4.						b'	-"-	7		18 + 4			
	38f	49		7d	1.		a	$\frac{3435}{4424}$	6		23 + 1	4	K
2.						a'	-"-	5		19 + 3			
3.						b	-"-	6		22 + 2			
4.						b'	-"-	5		18 + 2,5			
Leuthold (1981)	57		Leuthold ("mitgeteilt vom Naturjodler Toni Büeler")	1.		a	ohne Takt				20 + 1	4	
				2.		a'	-"-				16 + 3		
				3.		b	-"-				22 + 4		
4.					b'	-"-				18 + 6			
	103		"alte Schallpl."		1.		A	-"-			42 + 2		
	103		Leuthold (Bandaufnahme)	1.		A	-"-				35 + 4		
2.					B	-"-				41 + 2			

Tab. 1: Taktwechselnde und taktlose Jüüzlitranskriptionen

K = Kinderinterpretation

Transkription	S.	Nr.	Schallaufnahme Nr.	Segment	Trennungszeichen	Formabschnitt	Takt	Taktanzahl	Vgl.-Einheit	Länge in Vgl.-Einheiten	Differenz am Ende	
Sichardt (1939)	14	19	ders. 6d 1936	1	$\int \int : \parallel$	a	3/4	8	\downarrow	22 + 3	3	K
				2	$\int \int \parallel$	a'		7		19 + 3		
				3	$\int \int : \parallel$	b		8		22 + 3		
				4	\parallel	b'		7		19 + 2		
14f	20	7b	1	\parallel	a	3/4	8	\downarrow		22 + 2	4	
			2	\parallel	a'		7		18 + 3			
			3	$\curvearrowright \parallel$	b		8		22 + 2			
			4	\parallel	b'		7		18 + 3			
15	21	6r	3	$\curvearrowright \parallel$	B	3/4	15	\downarrow	43 + 2		K	
16	22	6f	3	$\parallel : \parallel$	b	3/4	7	\downarrow		19 + 5	0	
			4	- -	b'		7		19 + 5			
28	36	7i	1	\parallel	A	3/2	8	\downarrow		44 + 6		
28	37	7e	1	$\curvearrowright \parallel$	A	4/4	8	\downarrow		28 + 4		
			2	\parallel	B		8		28 + 4			
36	45	6g	1	$\int \int : \parallel$	a	3/4	8	\downarrow		22 + 4	3	K
			2	$\int \int \parallel$	a'		7		19 + 6			
			3	$\int \int : \parallel$	b		8		21 + 5			
			4	\parallel	b'		7		18 + 6			
36	46	6b	3	$: \parallel$	b	6/4	4	\downarrow		23 + 1	4	K
			4	\parallel	b'		4		19 + 5			
37	47	6c	1	$\int \parallel$	a	[4/4]	4	\downarrow		14 + 2	1	K
			2	$\curvearrowright \parallel$	a'		4		12 + 3			
38	48	6s	1	$\int \int \vee \parallel$	a	3/4	4	\uparrow		23 + 2	4	K
			2	\parallel	a'		4		19 + 6			
39	50	6i	1	$\curvearrowright : \parallel$	a	[4/4]	6	\downarrow		22 + 2	4	K
			2	$\curvearrowright \parallel :$	a'		5		18 + 2			
			3	$\curvearrowright : \parallel$	b		5		19 + 2			
			4	$\curvearrowright \parallel$	b'		4		15 + 2			

Tab. 2: Regulärtaktige Jüuzlitranskriptionen. K = Kinderinterpretation.

Die gewählte Definition zielt auf eine Homogenisierung des Materials hinsichtlich der Längen. Sie mag willkürlich erscheinen, ihr gegenüber brächten jedoch andere Definitionen der Vergleichseinheit, z.B. als Achtelnote oder als den häufigsten Notenwert eines Abschnitts, lediglich eine Verdoppelung oder Halbierung mancher Längen. Eine besondere Art der Datentransformation wird es ermöglichen, von der Willkürlichkeit jeglicher Vergleichseinheit-Definition zu abstrahieren. Hierzu werden die Längenwerte durch Verdoppelungen und Halbierungen in das Intervall zwischen n und $2n$ transformiert, wobei n eine beliebige reelle Zahl ist.

Diese Transformation ist analog zur Transformation hoher und tiefer Töne in den Raum einer Oktave, wie sie etwa in der Harmonielehre geschieht. Ihre Logik beruht darauf, daß das System der Notenlängen wie das binäre Zahlensystem aufgebaut ist, (von Triolen, Quintolen etc. natürlich abgesehen, Triolen spielen in den Jüüzlitranskriptionen jedoch eine vernachlässigbare Rolle).

Von den 49 Abschnitten sind 28 regulärtaktig, 14 taktwechselnd und 7 taktlos. Die Entscheidung, ob ein Abschnitt als taktwechselnd einzustufen sei, erfolgte durch Zählung der Notenwerte in den einzelnen Takten. Bei Sichardt sind die Taktwechsel ohnehin in fast allen Fällen bezeichnet. Nur in einem einzigen Fall (1939: 29, Nr. 38) fehlt dieser Hinweis. Bei Max Peter Baumann (1976: 191) findet sich ein Wiederabdruck dieses Jodels, bei dem der erste Taktstrich in der 2. Zeile - kommentarlos - weggelassen ist. Hielt Baumann ihn für einen Druckfehler? Ein Druckfehler ist wohl eher das Fehlen der Taktwechselbezeichnung. Sichardt hat bei der Variante dieses Jodels (1939: 36 Nr. 46) an der gleichen Stelle ebenfalls einen Taktstrich gesetzt. Glücklicherweise ist dieses Detail für die Einstufung der Transkription belanglos: Auch Baumanns Notation ist taktwechselnd, der Taktwechsel ist ohne Veränderung der Notenwerte gar nicht eliminierbar.

Taktangaben fehlen auch in zwei regulärtaktigen Transkriptionen Sichardts (ebd.: 37 Nr. 47 und 39 Nr. 50). Ich habe in Tab. 1 und 2 die fehlenden Taktangaben ergänzt und in Klammer gesetzt. Nach dem Beginn des Schlußtons beginnende Schlußtakts, mitunter voll Pausen, wurden nicht mitgezählt.

Um dem Einwand, ich hätte die Transkriptionen so "zurechtinterpretiert", daß am Ende das von mir gewünschte Ergebnis herauskomme, zu begegnen, habe ich mich der eigenen musikalischen Deutung so weit wie möglich enthalten. Eine Ausnahme bildet die in Tabelle 1 und 2 aufscheinende Spalte "Formabschnitt". Die Entscheidung, ob ein Abschnitt eine variierte Wiederholung des vorigen Abschnitts ist oder ein musikalisch neuer Teil, ist ohne musikalische Deutung nicht möglich. Bei der Erstellung dieser Spalte wurden drei Fälle unterschieden:

Großbuchstaben bezeichnen Abschnitte, die nicht wiederholt werden, Kleinbuchstaben Abschnitte, die wiederholt werden, was fast immer in leicht veränderter Form geschieht, weshalb alle Wiederholungen, egal ob verändert oder nicht, mit a' und b' bezeichnet wurden. Die alphabetische Reihenfolge gibt die Reihenfolge der Abschnitte in der Notation an, z.B. hat W. Sichardts Transkription Nr. 21 (1939: 15) die Abschnitte a, a', B in dieser Reihenfolge.

Die bei der Wiederholung auftretende Veränderung betrifft meist auch die Länge: Längenveränderungen in Form von zusätzlichen oder fehlenden Tönen treten am Anfang und/oder am Ende, nie in der Mitte des wiederholten Abschnitts auf. Im Fall der Längendifferenz am Ende ist die Wiederholung immer kürzer. Die Transkribenten schreiben hier oft ein Wiederholungszeichen mit erstem und zweitem Schluß. Da die Längendifferenz am Abschnittsbeginn selten, die am Abschnittsende häufig auftritt, wurde nur letztere in Tab. 1 und 2 eingetragen.

Der erste und zugleich der wichtigste Schritt ist die Darstellung der Häufigkeit der verschiedenen Längen taktwechselnd und taktlos notierter Jüüzliabschnitte. (Siehe Abb. 1). Es zeigt sich keineswegs, wie bei "metrisch freier" Musik vielleicht erwartet werden könnte, eine Zufallsverteilung, sondern eine bimodale Verteilung, bei der in dem schmalen Bereich zwischen 18 und 23 Vergleichseinheiten ein Großteil der Werte (71% bzw. 15 von 21) konzentriert ist und ein zweites Dichtemaximum bei der doppelten Länge um die 39 Einheiten herum liegt.

Noch erstaunlicher Vergleich mit der ebenfalls in Abb. 1 dargestellten Verteilung der Längen der regulärtaktig notierten Abschnitte. Auch hier liegen 3/4 der Werte (21 von 28) in demselben schmalen Bereich. Taktwechselnde, taktlose und regulärtaktige Jüüzlinotationen scheinen denselben Gesetzen unterworfen zu sein. Haben die "taktwechselnden und die "metrisch ungebundenen" Jüüzli vielleicht dieselben Metren und Taktschemata wie die regulärtaktigen, nur daß die Aufzeichner das Metrum nicht erkannten? Oder sind umgekehrt die von Wolfgang Sichardt für manche Jüüzli behaupteten regulären Metren eine Mißdeutung und die regulärtaktig notierten Segmente in Wirklichkeit ebenso irregulär wie die anderen?

An der Ähnlichkeit der beiden Verteilungen würde auch die Entfernung der vier beinahe regulärtaktigen Abschnitte, bei denen nur ein einziger Takt von den anderen abweicht (Sichardt 1939: 29 Nr. 38 A, 37 Nr. 47 B und 38 Nr. 48 b und b') nichts ändern, weil diese vier Segmente sehr verschiedene Längen haben und die Struktur der Verteilung nicht beeinflussen.

	taktwechselnde und taktlose Abschnitte	regulär- taktige Abschnitte
44		A
43		B
42	A	
41	B	
40		
39		
38	A	
37		
36		
35	A	
34		
33		
32		
31		
30		
29		
28		A B
27		
26	B	
25		
24		
23	a	a b
22	a a' b b b	a a a a b b
21	a	b
20	a a a'	
19	a'	a' a' a' b b b' b' b'
18	a' b' b' b'	a' a' b' b'
17		
16	a'	
15		b'
14		a
13		
12		a'

Abb. 1: Länge der Abschnitte der Jüüzlinotationen W. Sichardts und H. J. Leutholds.

Die Ähnlichkeit der beiden Verteilungen wird vollends im Quantildiagramm (Abb: 2) deutlich. Die beiden Verteilungsfunktionen unterscheiden sich kaum voneinander.

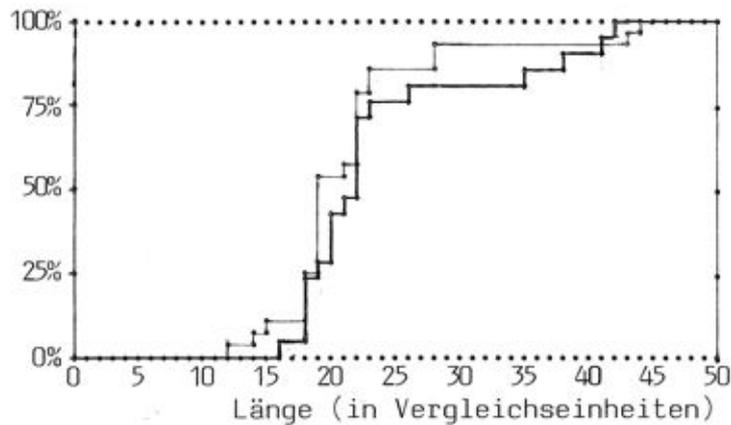


Abb. 2: Quantilendiagramm der Verteilung von Abb. 1
 Dicke Linie: taktwechselnd und taktlos
 notierte Abschnitte,
 dünne Linie: regulärtaktige Notationen.

Daß in Abb. 1 die nicht wiederholten Abschnitte (Großbuchstaben) allesamt länger erscheinen als die wiederholten (Kleinbuchstaben), liegt natürlich auch an der gewählten Definition der Vergleichseinheit. Doch handelt es sich dabei nicht bloß um ein definitionsabhängiges Artefakt, auch andere von mir ausprobierte Definitionen zeitigten eine Tendenz zur im Durchschnitt größeren Länge der unwiederholten Abschnitte. Ferner zeigte die Betrachtung der Transkriptionen, daß sechs der neun unwiederholten, aber nur einer der 20 wiederholten Abschnitte in sich selbst bereits eine Wiederholung enthalten, die, aus welchen Gründen auch immer, nicht in der abkürzenden Schreibweise mit Wiederholungszeichen notiert, sondern ausgeschrieben ist. Die im Durchschnitt größere Länge der unwiederholten Abschnitte dürfte also zumindest zum Teil dadurch verursacht sein, daß sie zumeist ausgeschriebene Wiederholungen sind. (Ich hätte diese ausnotierten Wiederholungen in zwei Abschnitte teilen können, doch wollte ich mich bei der Erstellung des Materials der eigenen musikalischen Deutung enthalten und nur die in Zeichen ausgedrückten Deutungen der Transkribenten zugrundelegen).

	taktwechselnde und taktlose Abschnitte	regulär- taktige Abschnitte
transformierte Länge		
23	*	23 **
22	*****	22 *****
21	**	21 * *
20	***	20
19	**	19 *****
18	****	18 ****
17	*	17
16	*	16
15		15 *
14		14 ***
13	*	13
12		12 *

Abb. 3: Transformierte Längen der Abschnitte von Tab. 1 u. 2.

Um die Statistik der Längen von der Definition einer Vergleichseinheit unabhängig zu machen, wurde die bereits beschriebene Transformation durchgeführt und zwar mit $n=12$. (Siehe Abb. 3). Da n beliebig gewählt werden kann, sind die Werte 12 und 23 nicht als Längenminimum und -maximum aufzufassen. Auch wird das Intervall nicht durch das arithmetische, sondern durch das geometrische Mittel in gleiche Hälften geteilt (analog zur Teilung der Oktav durch die verminderte Quint).

Die Verteilung der Längen der taktwechsenden und taktlosen Abschnitte ist in Abb. 3 noch weiter von einer Gleichverteilung entfernt: Wegen $17 \cdot \sqrt{2} = 24,04$ müßten 50% der transformierten Längen im Bereich zwischen 17 und 24,04 (entspricht 12,02) liegen, tatsächlich sind es jedoch 90%. Nur 10% der Werte liegen in der anderen Hälfte zwischen 12,02 und 17. Wären die Längen taktwechselnder bzw. taktloser Jodelmelodien im Muotatal tatsächlich gleich- oder zufallsverteilt, dann wäre die Chance Sichardts und Leutholds, unter 13 aufgenommenen Jodelabschnitten (- und um so viele handelt es sich abzüglich der Wiederholungen -) elf mit der transformierten Länge 17 bis 24 haben, gleich der Chance, mit dreizehn Münzwürfen elf mal "Zahl" zu erhalten. Sie läge bei $1/100$. Die Chance, daß 10 der 13 Längen in dem Drittel zwischen 17,5 und 22,05 liegen, wie es der Fall ist, läge bei etwa zwei Tausendstel. Daß diese Häufigkeitsverteilung ein Artefakt der Transkription ist, kann als völlig unwahrscheinlich ausgeschlossen werden, zumal die Transkribenten diese Abschnitte keinem metrisch-formalem Schema unterwarfen. Die einzig plausible Annahme ist, daß diese Häufigkeitsverteilung in irgendeiner Weise in den Jüüzli selbst vorhanden ist.

Daß die regulärtaktigen Abschnitte in Abb. 3 eine ganz ähnliche Verteilung aufweisen werden, war vorauszusehen, die Transformation halbiert ja nur die wenigen längeren Werte von Abb. 1. Die auffallende Lücke zwischen den Maxima bei 19 und bei 22 Einheiten dürfte dadurch verursacht sein, daß die Wiederholungen a' und b' zumeist um 3 oder 4 Vergleichseinheiten kürzer sind als die Abschnitte a und b . Tatsächlich zeigt die Längenverteilung der a - und b -Abschnitte nicht diese Doppelgipfeligkeit, ebensowenig die der a' - und b' -Abschnitte (Abb. 4 und 5).

Länge in Einheiten	taktwechselnde und taktlose Abschnitte	regulär-taktige Abschnitte
	23	a
22	a b b b	a a a a b b
21	a	b
20	a a	
19		b b
18		
17		
16		
15		
14		a
13		
12		
	$\bar{x} = 21,5$ $s_n = 1$	$\bar{x} = 21,55$ $s_n = 1,3$

Abb. 4: Länge der wiederholt werdenden Abschnitte in Jüüzlinotationen Sichardts und Leutholds.

Länge in Einheiten	taktwechselnde und taktlose Abschnitte	regulär-taktige Abschnitte
	23	
22	a'	
21		
20	a'	
19	a'	$a' a' a' b' b' b'$
18	$a' b' b' b'$	$a' a' b' b'$
17		
16	a'	
15		b'
14		
13		
12		a'
	$\bar{x} = 18,62$ $s_n = 1,65$	$\bar{x} = 18,27$ $s_n = 1,14$

Abb. 5: Länge der Wiederholungen in Jüüzlinotationen Sichardts und Leutholds.

In Abb. 4 und 5 sind auch die Mittelwerte und die Standardabweichungen eingetragen. Vor ihrer Berechnung wurden die beiden Ausreißer bei 14 und bei 12 Einheiten eliminiert. Sie wären auch Ausreißer geblieben, wären sie durch Verdopplung auf 28 und 24 Einheiten transformiert worden. (Der Ausdruck "Einheit" bezeichnet in Abb. 4 und 5 die Vergleichseinheit, doch sind die Längen auch als "transformierte Längen" anzusehen, da sie sich alle im "Raum einer Oktave" befinden). Diese Eliminierung erschien auch deshalb gerechtfertigt, weil die beiden Ausreißer zusammengehörten (Abschnitt und seine Wiederholung).

Mittelwerte und Standardabweichungen zeigen weder in Abb.4 noch in Abb. 5 einen wesentlichen Unterschied zwischen den taktwechselnden und taktlosen und den regulärtaktigen Notationen auf.

Die statistische Untersuchung der Längen konnte bisher keinen Unterschied zwischen den beiden Gruppen von Notationen entdecken. Taktwechselnde und taktlose wie regulärtaktige Abschnitte bevorzugen dieselbe Länge. Davon abweichende Längen sind in beiden Gruppen selten.

Gesucht sind nun Hypothesen, die die große Häufigkeit von Längen um die zwanzig Vergleichseinheiten sowohl bei den taktwechselnd und taktlos als auch bei den regulärtaktig notierten Jodelweisen zu erklären imstande sind. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß diese Häufigkeit weder ein Zufallsergebnis der Feldforschung noch ein Artefakt der Transkription sein kann. Zwei Erklärungsansätze bieten sich an: ein metrisch formaler und ein physiologischer. Der metrisch-formale Ansatz behauptet, daß **alle** Muotataler Jodelweisen eine metrisch-formale Struktur haben, daß es im Muotataler Juuz bestimmte Formschemata gibt und daher nur solche Segmentlängen auftreten können, zu denen ein Formschema existiert, wodurch sich die große Häufigkeit bestimmter Segmentlängen erklärt. Zu denken ist natürlich an die bekannten 4-, 8- und 16-taktigen Schemata im 3/4-Takt, aber auch an andere, vielleicht noch unbekannte Schemata. Der metrisch-formale Ansatz steht damit nicht nur vor der Schwierigkeit, solche Formschemata auch in den bisher als taktwechselnd oder taktlos gedeuteten Jüüzli nachzuweisen, sondern auch vor dem Problem, Abweichungen vom Formschema, wie sie etwa in Notenbeispiel 3 gegeben zu sein scheinen, erklären zu müssen.

Der physiologische oder pneumatische Erklärungsansatz behauptet, daß die Konzentration der Segmentlängen auf den Bereich um die 20 Einheiten durch die Begrenztheit der Atemluft bedingt ist. Hier muß ich etwas weiter ausholen: Der Muotataler Jodelforscher Peter Betschart sagte mir, daß die Juuzer einen "Teil" eines Jodels mit einem einzigen Atem juuzen. Inmitten der Melodie Atem zu holen sei nicht Muotataler Art. Manche Juuzer schafften es sogar, einen "Teil" mitsamt seiner Wiederholung in einem Atem zu juuzen. Die von Hugo Zemp herausgegebenen

Feldaufnahmen bestätigen und illustrieren diese Aussagen Betscherts. Auch Zemp erwähnt diese Praxis: "Bei gewissen Jüüzli können die Teile auch ohne Unterbrechung wiederholt werden, vorausgesetzt die Ausführenden haben genügend Atem, um dies in einem Zug zu tun" (1990). Der physiologische Erklärungsansatz baut auf diesen Beobachtungen auf. Er behauptet, daß die Längen der Segmente ein atemphysiologisches Optimum oder Maximum darstellen. Er fordert daher eine Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Länge, Tempo und Dauer der Segmente. Die Eleganz dieser Hypothese besteht darin, daß unter ihrem Blickwinkel der Unterschied zwischen Taktwechsel, Taktlosigkeit und Regulärtaktigkeit irrelevant ist: Das Optimum der Segment-Dauer ist, weil physiologisch bedingt, vom Metrum unabhängig. Allerdings ist dieser Ansatz genötigt, eine Erklärung dafür zu finden, wieso das Optimum an Länge und Dauer auch eine **untere** Schranke hat. Weiters stellt ihn die Tatsache, daß **Länge** (ausgedrückt in Notenwerten) nicht identisch ist mit der **Dauer** (ausgedrückt in Sekunden), vor erhebliche Probleme. Denn selbst wenn die Untersuchung zeigen sollte, daß die Segmentdauern sich tatsächlich um einen bestimmten Zeitwert häufen, bliebe noch immer die Frage offen, wie die Häufung der Segmentdauern eine Häufung der Segmentlängen bewirkt. In der selben Zeitdauer hätten ja - bei anderem Tempo - auch etwas mehr oder etwas weniger Zählwerte Platz. Der physiologische Ansatz müßte also zeigen, daß es außer einer bevorzugten Dauer auch ein bevorzugtes Tempo gibt. Dieses sowie die untere Schranke des Zeitdauer-Optimums müßten nicht unbedingt eine physiologische Ursache haben, die pneumatische Hypothese zielt primär auf die obere Schranke der Segment-Dauer ab und ließe für das Übrige durchaus auch kulturelle Faktoren als Erklärungen gelten.

Da für die statistische Überprüfung der physiologischen Hypothese zusätzliche Daten benötigt werden und eine neue Tabelle erstellt werden muß, wird zunächst die metrisch-formale Hypothese statistisch untersucht.

Überprüfung der metrisch-formalen Hypothese

In dem nun folgenden Teil der statistischen Untersuchung geht es darum, herauszustellen, ob die in Tab. 1 und 2 aufgelisteten Daten mit der metrisch-formalen Hypothese verträglich sind.

Der erste Untersuchungsschritt gilt der Längendifferenz zwischen Abschnitt und seiner Wiederholung und zwar jener Längendifferenz, die am Ende der Wiederholung auftritt. Sie ist in Tab. 1 und 2 in der letzten Spalte vermerkt. Die Tabellen zeigen, daß nur die Differenzen 0, 1, 3 und 4 auftreten. 1 kommt nur einmal vor, 3 tritt nur in den regulärtaktigen Notationen auf, die taktwechselnden und taktlosen Notationen weisen nur die zwei Differenzen 0 und 4 auf. (Siehe abb. 6).

	taktwechselnde und taktlose Notationen	regulär- taktige Notationen
Längendifferenz 4	* * * * *	* * * * *
3		* * * *
2		
1		*
0	* *	*

Abb. 6: Längendifferenzen zwischen Abschnitt und seiner Wiederholung in Jüüzlitranskriptionen
W. Sichardts und H. J. Leutholds.

Hier zeigt sich übrigens erstmals ein Unterschied zwischen den zwei Gruppen: Die Streuung auf verschiedene Differenzen ist bei den regulärtaktigen Notationen etwas größer. Die Differenzen 3 und 1 treten nur in den regulärtaktigen Notationen auf. Um es polemisch zu formulieren: Gerade bei den als irregulär eingestuften Jüüzli ist die Regularität am größten. Ob die Längendifferenzen allerdings wirklich metrisch bedingt sind, kann die statistische Analyse nicht zeigen, sie kann bloß Verdachtsmomente bereitstellen.

Der metrisch-formale Ansatz vermutet, daß diese Differenzen metrisch relevant sind und zwar als Differenz zwischen "weiblichem" Halbschluß und "männlichem" Ganzschluß von periodisch gebauten Formen. Er behauptet, daß die in Abb. 6 dargestellte Verteilung dadurch zu erklären sei, daß die metrisch-formale Struktur, bei der die Differenz 3 auftritt, von den Transkriptoren häufiger erkannt wurde als diejenige, bei der die Differenz 4 auftritt. Die Transkriptoren hätten letztere Struktur oft nicht erkannt und solche Jüüz' für taktwechselnd oder taktlos gehalten. In Wirklichkeit aber hätten sie dasselbe metrisch-formale Schema wie die regulärtaktig notierten mit der Differenz 4.

Diese Vermutung werde zudem dadurch gestützt, daß all diese Abschnitte, egal ob regulärtaktig oder anders notiert, ungefähr dieselbe Länge haben.

Ein erster Einwand gegen diese Hypothese könnte lauten, daß die Größe der Differenz bloß ein notationstechnisches Artefakt sei. Daß die letzte Note vor dem Wiederholungszeichen als Finalis eines musikalischen Abschnitts empfunden werde, sei nicht erwiesen. Es gibt allerdings ein Indiz dafür: Mit einer einzigen Ausnahme steht in allen Fällen vor dem Wiederholungszeichen eine Pause oder eine überdurchschnittlich lange Note oder eine Note mit Fermate. Dasselbe ist bei den Doppelstrichen der Fall. Und da Pausen, überdurchschnittlich lange Noten und Fermaten in den Muotataler Transkriptionen Sichardts und Leutholds an anderen Stellen äußerst selten sind, dürfen sie als Indiz dafür gelten, daß vor dem Wiederholungszeichen zumindest der Transkribent eine Finalis empfunden hat. Die eine Ausnahme (Sichardt 1939: 36 Nr. Nr. 46 b und b') wird in den folgenden Untersuchungen weggelassen. Ihre Eliminierung ändert das Ergebnis nicht: Es handelt sich um eine dem Durchschnitt entsprechende regulärtaktige Form mit der Differenz 4.

Ein anderer Einwand könnte lauten, daß die in Abb. 6 dargestellten Differenzen ein durch die Definition der Vergleichseinheit erzeugtes Artefakt ist. Jedoch wird aus einer Drei durch Verdoppelungen und Halbierungen niemals eine Vier. Wegen der binären Struktur unserer Notenschrift ist der Unterschied zwischen drei Achteln und vier Achteln (oder Vierteln) nicht wegerklärbar. Auch aus der Eins können nur Zweierpotenzen werden und keine anderen Werte. Und die Null bleibt immer eine Null.

Allerdings könnte eine skeptische Gegenhypothese aufgestellt werden, die die in Abb. 6 zutage tretende große Häufigkeit der Längendifferenz 4 damit erklärt, daß es sich bei diesen Verlängerungen um Formeln handle, die an die Melodien angehängt werden und keinerlei Rückschlüsse auf die metrische Struktur der taktwechselnden oder taktlosen Jüüzli zuließen. Formeln, die vielleicht aus den regulärtaktigen Jüüzli, bei denen sie durchaus ins metrische Schema passen können, ins taktwechselnde oder taktlose Repertoire übernommen wurden. Jedenfalls dürfe, selbst wenn sich herausstellte, daß bei den regulärtaktigen Jüüzli diese Schlußformeln in metrische Schema passen, nicht der Umkehrschluß gezogen werden, daß alle Jüüzli mit der Längendifferenz 4 regulärtaktig seien. Und darüberhinaus könne nicht als erwiesen gelten, daß die regulärtaktig transkribierten Jüüzli wirklich regulärtaktig seien, ihre Regulärtaktigkeit beruhe möglicherweise auf einer Fehlinterpretation der Transkribenten.

Die damit aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang zwischen Formschemata, Längendifferenzen und Taktarten kann die statistische Methode nur hinsichtlich der in den Transkriptionen ausgewiesenen Längenverhältnissen, Taktarten und Taktanzahlen beantworten.

Zunächst wurde der Zusammenhang zwischen Segmentlänge und Längendifferenz untersucht. Hierzu wurde von jedem der 19 Segmentpaare das erste Segment genommen und in Abb. 7 die Längen gegen die Längendifferenzen aufgetragen.

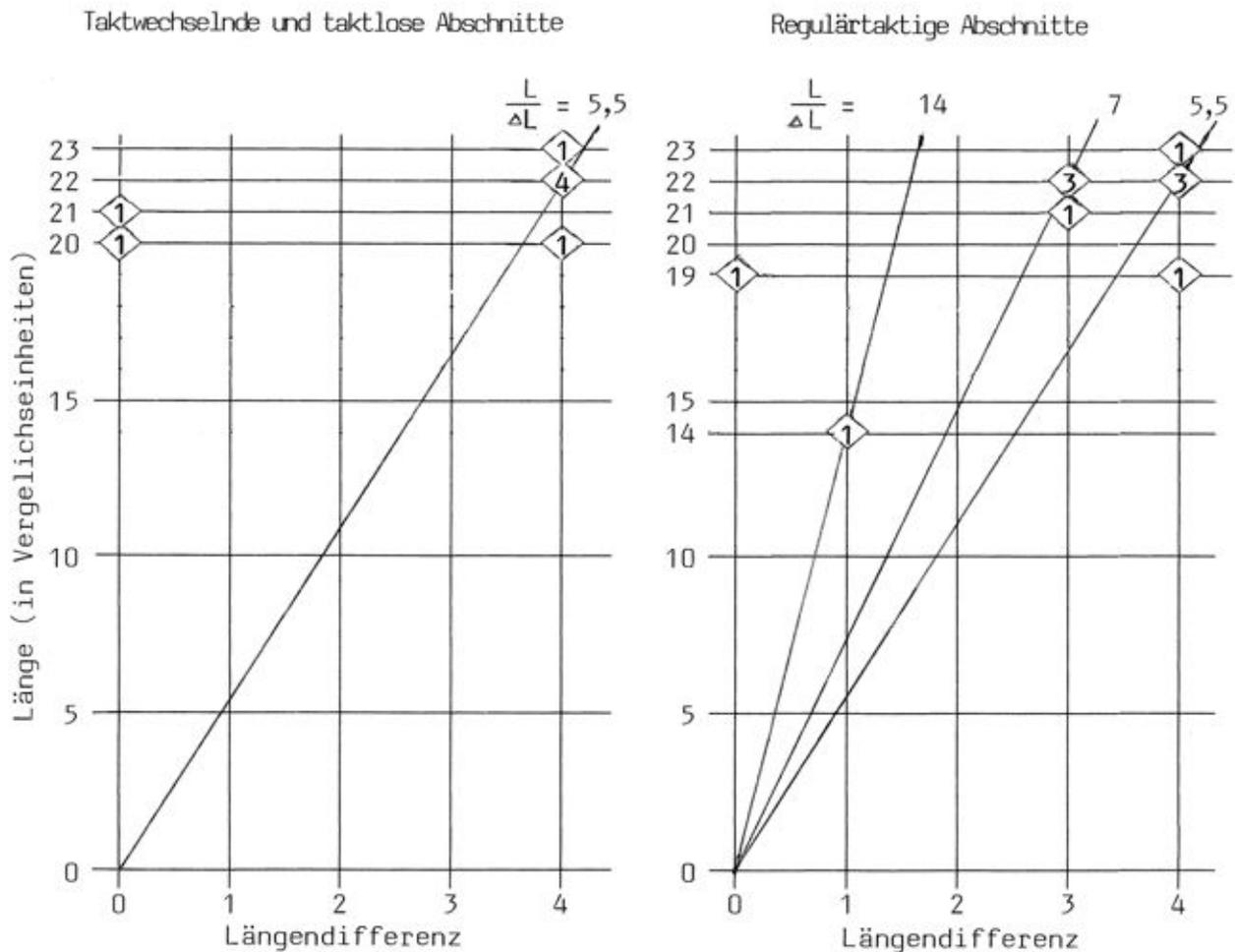


Abb. 7: Am Schluß von wiederholten Abschnitten auftretende Längendifferenzen aufgetragen gegen die Längen der Abschnitte. Die ins Diagramm eingetragenen Ziffern geben die Anzahl der Abschnitte mit bestimmter Länge und Längendifferenz an. Die durch den Koordinatenursprung gehenden Geraden stellen das Verhältnis Länge/Längendifferenz dar.

Diese Abbildung zeigt, daß die Längendifferenz keineswegs etwa linear mit der Länge ansteigt. Vielmehr lassen sich nach dem Verhältnis Länge/Längendifferenz deutlich vier Arten unterscheiden. Dieses Verhältnis ist von der Definition der Vergleichseinheit, ja sogar von der binären Ordnung des Notensystems

und d.h. von der Transformation durch Halbierungen und Verdoppelungen unabhängig. (Das Verhältnis bliebe dasselbe, wenn man etwa statt mit Verdoppelungen und Halbierung mit Verdreifachungen und Drittelungen die Daten transformierte). Jedem notierten Jüüzlisegment mit Wiederholung läßt sich eindeutig die Maßzahl Länge/Längendifferenz zuordnen. Die Verteilung dieser Maßzahlen (Abb. 8) ist multimodal, die vier Arten lassen sich deutlich unterscheiden. Taktwechselnde, taktlose sowie regulärtaktige Abschnitte werden hier nicht unterschieden:

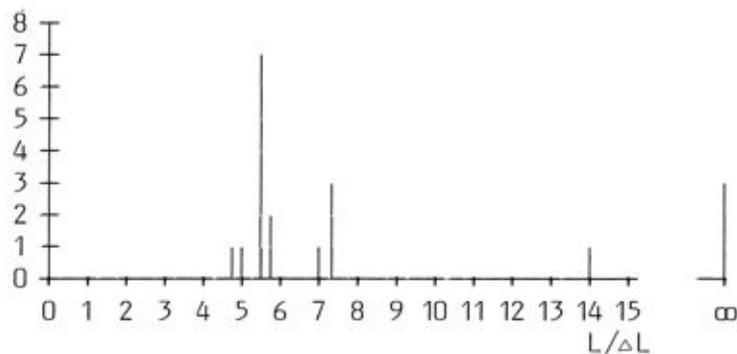


Abb. 8: Verteilung der Verhältnismaßzahlen $L/\Delta L$ der 19 wiederholten Jüüzliabschnitte in den Transkriptionen Sichardts und Leutholds.

Doch seien die vier Arten besser an Hand der Abb. 7 diskutiert, da sie mehr Informationen enthält. Die erste Art mit der Längendifferenz Null und der Verhältnismaßzahl Unendlich ist für die metrisch-formale Hypothese irrelevant. Die 2. Art ist das eine Segment mit der Länge 14 und der Längendifferenz 1. Es handelt sich um das Segment, das schon einmal seiner abweichenden Länge als Ausreißer auffiel (Abb. 4) und nun auch in der Längendifferenz eine Sonderstellung einnimmt, weil es als einziges Segment die Längendifferenz 1 hat. Interessant sind vor allem die 3. Art mit der Längendifferenz 3 und die 4. Art mit der Längendifferenz 4. Es handelt sich um beiden umfangreichsten Gruppen. Sie unterscheiden sich nur in ihrer Längendifferenz und ihrer durchschnittlichen Längenverhältnismaßzahl, nicht jedoch in ihrer durchschnittlichen Länge. Die dritte Art ist ausschließlich regulärtaktig notiert, die 4. Art sowohl regulärtaktig als auch taktwechselnd und taktlos. Wie bereits erwähnt, vermutet der metrisch-formale Ansatz, daß diese beiden Arten sich im Metrum unterscheiden und daß das Metrum der 4. Art oft nicht erkannt wurde.

Diese Vermutung legt es nahe zu untersuchen, welche Taktarten und Taktanzahlen in den regulärtaktig transkribierten Jüüzliabschnitten vorkommen. Sollte sich herausstellen, daß Notationen der 3. und 4. Art zwei verschiedene Taktarten aufweisen, dann wäre die Vermutung des metrisch-formalen Ansatzes zwar

nicht verifiziert, er hätte aber wenigstens einen ersten Anhaltspunkt dafür gewonnen, welches Metrum hinter den taktwechselnden und taktlosen Notationen stehen könnte.

Die Verteilung der regulärtaktig transkribierten, wiederholten Abschnitte (Abb. 9) zeigt, daß die Abschnitte mit der Längendifferenz 3 ausschließlich im 3/4 Takt notiert wurden, während die Abschnitte mit der Längendifferenz 4 teils im 3/4, teils im geraden Takt geschrieben sind.

ΔL	3/2	3/4	[4/4]
0	*		
1			*
2			
3		***	
4		***	**

Abb. 9: Längendifferenzen und Taktangaben in den regulärtaktigen Jüüzlinotationen Sichardts. Jeder Stern steht für einen wiederholten Abschnitt.

Die Streuung der Abschnitte mit der Längendifferenz 4 ist indes noch größer, wenn man die Taktanzahl, also das metrische Formschema, mitberücksichtigt. (Siehe Abb. 10):

ΔL	3/4		[4/4]	
	8 Takte	4 Takte	6 Takte	5 Takte
3	** **			
4	**	*	*	*

Abb. 10: Längendifferenzen und Taktschemata in regulärtaktigen Notationen W. Sichardts. Die Taktanzahl ist die des ersten Segments eines Segmentpaares. Paarweise angeordnete Sterne beziehen sich auf Abschnitte aus derselben Jüüzlitranskription.

Die 21 bis 23 Vergleichseinheiten sind in den achttaktig notierten Abschnitten ternär, im viertaktig notierten Abschnitt binär organisiert:

Achttakter: a: x | xxx | x(x) || (Sichardt 1939: Nr. 19, 20, 45)
 a': x | xxx | xxx | xxx | xxx | xxx | xxx | x ||

Viertakter: a: x | xx xx xx | xx xx xx | xx xx xx | xx xx x || (Sichardt 1939: Nr. 48)
 a': x | xx xx xx | xx xx xx | xx xx xx | x ||

(Die Wiederholungen sind um 3 bzw. 4 Vergleichseinheiten kürzer. Die Wiederholung der Achttakter hat sieben Takte. Der in der achttaktigen Form in Klammer gesetzte weibliche Schluß tritt nur bei der Längendifferenz 4 auf).

Die geradtaktigen Deutungen haben folgende Struktur:

a, (b): (|xx x)x|xx xx|xx xx|xx xx|xx xx|xx x ||
 a', (b'): (|xx x)x|xx xx|xx xx|xx xx|xx x || (Sichardt 1939: Nr. 50)

Alle grundsätzlichen Möglichkeiten der abendländischen Musiktradition, 22 Einheiten in eine metrische Form zu bringen, wurden hier ergriffen, - fragt sich nur, ob von den Muotataler Juuzern oder von Wolfgang Sichardt. Die Hoffnung des metrisch-formalen Ansatzes, aus den regulärtaktigen Transkriptionen ein Schema abzuleiten zu können, das er dann auf die taktwechselnden und taktlosen Notationen nur noch zu applizieren bräuchte, haben sich nicht erfüllt. Das bedeutet freilich nicht seine Falsifikation, vielmehr zwingt es den metrisch-formalen Ansatz zur Radikalisierung seiner Hypothese: Das Mißtrauen sei auf die regulärtaktigen Transkriptionen auszudehnen. Zumindest was die Abschnitte betreffe, die eine Länge um die 22 Einheiten und eine Längendifferenz zur Wiederholung von 4 Einheiten haben, gäben auch die regulärtaktigen Notationen das Metrum nicht richtig wieder. Von den drei oben aufgelisteten Lösungen könne bestenfalls eine richtig sein. Oder es seien alle falsch.

Seinen radikalen Zweifel sieht der metrisch-formale Ansatz bestärkt durch Differenzen in den Deutungen der einzelnen Autoren, die gerade bei zwei von den drei oben angeführten Jodeln auftreten. Alfred Leonz Gaßmann deutet die metrische Struktur einer Variante genau umgekehrt wie Sichardt. Vergleiche Notenbeispiel 21 mit Notenbeispiel 22: Sichardts ternär organisierte Vierteln sind bei Gaßmann binär organisierte Achteln im 3/4 Takt. Und eine Variante des von Sichardt geradtaktig aufgefaßten Stückes findet sich bei Leuthold und zwar ebenfalls mit binären Achteln im 3/4 Takt, vergleiche Notenbeispiel 23 mit Notenbeispiel 24. Leuthold gibt hier ein "Kurzgsätzli" wieder, das "besonders beliebt war bei uns Schulbuben" (1981: 96). Höchstwahrscheinlich hat auch er selbst diesen Jodel gesungen, jedenfalls muß hier der Aufzeichnung des Metrums ein Höchstmaß an Authentizität zuerkannt werden, so sehr man Leutholds Auffassungen in anderen Dingen auch bezweifeln mag. Leuthold berichtet unter Berufung auf Gaßmann, daß dieser Jodel auch im Kanton Schwyz bekannt sei (1981: 97). Auf Sichardts Deutung des Tonsystems dieses Jodels, die auch von seinen übrigen Muotataler Transkriptionen stark abweicht, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

Nr. 20. Muotatal. Jodelduett. Frauenstimmen. (Magnetophonaufnahme 7 b.)

Notenbeispiel 21: Transkription Wolfgang Sichardt (1939: 14 f.). Ausführende: Marie Ablondi und Elisa Gwerder (ebd.: 173).

28. Unterwaldner

Weggis 1906

Sehr langsam

Notenbeispiel 22: Aufzeichnung von A. L. Gaßmann (1961: 191): "Gesungen von den Schwestern Agnes und Agata Zurmühle, Weggis-Mätteli 1906" (ebd.: 311).

Nr. 50. Muotatal. Jodler. Mädchenstimme. (Magnetophonaufnahme 6 i.)

Three staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff contains the main melody. The second and third staves show first and second endings, with first endings marked '1.' and '2.' and a '5' indicating a fifth. There are also fermatas and a '10' marking above the third staff.

Notenbeispiel 22: Transkription Wolfgang Sichert (1939: 39). Ausführende: Marie Ablondi.

A single staff of musical notation in 3/4 time, G major, showing a simple melody.

O do bä dunnä dussä jo holi duli hol di o li duli ho.

Notenbeispiel 23: Von Heinrich J. Leuthold aufgezeichnete ihm aus seiner Schulbubenzeit erinnerliches "Kurzgsätzli" (1981: 96). "Im Kanton Schwyz ist der Ruf als 'Delä-delä-Jodel' bekannt", schreibt der Autor unter Berufung auf A. L. Gaßmann (ebd. 97).

Auf der von Hugo Zemp herausgegebenen CD befinden sich 2 weitere Varianten dieser Melodie (1990: 3d und 11c).

Nr. 48. Muotatal. Jodler. Mädchenstimme. (Magnetophonaufnahme 6 s.)

Two staves of musical notation in 3/4 time, G major. The tempo is marked '♩ = 60'. The notation features many slurs and ties, indicating a more complex and rhythmic melody.

Notenbeispiel 24: Transkription Wolfgang Sichert (1939: 38). Ausführende: Marie Ablondi. Hier ist nur der erste Teil wiedergegeben.

Basierend auf der Annahme, daß der Luzerner A. L. Gaßmann, der sich Jahrzehnte lang als Volksliedforscher mit der Musik der Mittelschweiz befaßte, das Jodelmetrum besser verstand als W. Sichardt und in Anbetracht der Tatsache, daß die Authentizität des Metrums in H. J. Leutholds "Kurzgsätzli" wohl schwerlich bezweifelt werden kann, wäre das Formschema für die fraglichen Segmentpaare wie folgt aufzustellen:

$$\begin{array}{l}
 \text{a: } \quad 3/4 \quad \text{♩♩♩} | \text{♩♩♩} | \text{♩♩♩} | \text{♩♩} \hat{\text{♩}} \quad || = 22 \text{ Einheiten} + \text{Schlußton} \\
 \text{a': } \quad \quad \text{♩♩♩} | \text{♩♩♩} | \text{♩♩♩} | \text{♩} \quad || = 18 \text{ Einheiten} + \text{Schlußton}
 \end{array}$$

Es handelt sich zudem um ein in der musica alpina überaus häufiges und gewöhnliches Formschema. Dieses Formschema, so die Vermutung des metrisch-formalen Ansatzes, gelte für alle Muotataler Jodelsegmentpaare, die eine Länge von circa 20 Einheiten pro Segment und eine Längendifferenz von genau 4 Einheiten zwischen Segment und seiner Wiederholung haben. Von 22 und 18 abweichende Summen wären durch einen Auftakt oder durch das Fehlen von Zählwerten am Beginn von diesem Schema abzuleiten. Von den 11 oder 12 von Wolfgang Sichardt transkribierten Segmentpaaren dieser Art, bei denen sich die Längendifferenz 4 eindeutig ablesen läßt (Tab. 1 und 2), wäre demnach allein ein einziges metrisch richtig gedeutet, nämlich der erste Teil der Nr. 48 (Notenbeispiel 25). Damit stünden in weiterer Folge auch die Segmentpaare mit der Längendifferenz Null sowie die von Sichardt ohne Doppelstrich oder Wiederholungszeichen notierten Wiederholungsformen von circa 40 Vergleichseinheiten Länge unter dem Verdacht, das Metrum nicht richtig wiederzugeben. Der Zweifel, der anfangs nur die taktwechselnden und taktlosen Notationen betraf, erstreckt sich nunmehr auf zwei Drittel des transkribierten Muotataler Materials.

Die Aufstellung des Formschemas und die mit ihm verknüpfte metrisch-formale Vermutung ist freilich nicht unangreifbar: Von den zwei der Schemakonstruktion zugrundeliegenden Beispielen gebe nur eines zweifelsfrei das intendierte Metrum an. Die Annahme, auf der allein die Schemakonstruktion vorläufig beruht, nämlich daß die Zentralschweizer Forscher das Jodelmetrum besser verstanden hätten als Sichardt, werde widerlegt durch die mit dem konstruierten Schema verknüpfte Hypothese, gewisse Jodel seien im Sinne des Schemas metrisch intendiert. Denn die Hypothese spreche dem Zentralschweizer H. J. Leuthold ab, den Jodel Notenbeispiel 13 richtig gedeutet zu haben. Warum sollte A. L. Gaßmanns Notationen ein größeres Vertrauen entgegengebracht werden? Von einer Annahme, die sich selbst widerlegt, sei nicht viel zu halten. Der Hinweis auf das häufige Vorkommen dieses metrischen Formschemas in Jodel-

aufzeichnungen sei zwar richtig, doch sei das notierte Metrum nicht deskriptiv, sondern hypothetisch, es sei eine von der Kunstmusik oder Tanzmusik hergeholte, künstlich auf die Jodel applizierte metrische Ordnung. Zudem beruhe das vorgeschlagene Verfahren der Schemaapplikation vorerst allein auf der numerischen Passung von Jodel und Schema. Die inhaltliche Passung müsse erst noch gezeigt werden. Gerade aber mittels inhaltlicher Analyse sei im theoretischen Kapitel die potentielle Mehrdeutigkeit an einigen Jodeln bereits demonstriert worden und aufgezeigt worden, daß auch andere als tanzmusikskemakonforme metrische Auffassungen möglich sein könnten. Und dies sei das Hauptargument: Tradiert würden Musikstücke, nicht Formschemata, und es wäre sehr ungewöhnlich, wenn eine funktional ungebundene, weder einer choreographischen Abfolge noch dem Versmaß eines Textes verpflichtete Gattung sich sklavisch an metrisch-formale Schemata hielte. Und selbst wenn die Jodelmelodien tatsächlich von instrumentalen Tanzweisen abstammen sollten, (was vielleicht das Vorherrschen bestimmter Segmentlängen erklären könnte), so wäre noch immer mit einer Variantenbildung zu rechnen, die den Jodel von seiner ursprünglichen metrischen Ordnung entferne, (vielleicht ohne daß sich seine Länge nennenswert ändere). Die zugegebenermaßen erklärungsbedürftige Häufigkeit bestimmter Segmentlängen könnte möglicherweise eine andere Erklärung finden als durch die Annahme metrisch-formaler Schemata als Konzepte und Deutungsmuster der Juuzer oder durch die Abstammung der Jodel von der Instrumentalmusik. Unwahrscheinlich sei auch, daß die Konzepte der Juuzer so unsinnlich-abstrakt sein sollten wie die aus inhaltsleeren Schwer- und Leichtzeiten bestehenden metrischen Formschemata. Binde man aber, wie es im Theoriekapitel geschah, den Schwerpunktbegriff inhaltlich, z.B. an die Harmoniewechsel oder den Wechsel der als führend empfundenen Töne, dann erscheine es noch fragwürdiger, aus einer bloß numerischen Tatsache weitreichende Folgerungen zu ziehen. Zudem sei nicht erwiesen, daß dem für diese Folgerungen so wichtigen Unterschied zwischen der Längendifferenz von drei und der von vier notierten Einheiten überhaupt eine metrische Bedeutung zukomme, - er könnte durch ausgeschriebene ritardandi verursacht sein. Das könne nur an klingendem Material überprüft werden. Mit einem Wort: Beim derzeitigen Stand der Untersuchung sei der metrisch-formale Ansatz bestenfalls zu einer vagen Vermutung gediehen, die den Namen Hypothese nicht verdiene.

Es gibt natürlich einen Grund dafür, weshalb ich für die statistische Untersuchung nicht meine eigenen Transkriptionen, die dieselben Häufigkeitsverteilungen ergeben würden, herangezogen habe: Es könnte behauptet werden, daß diese Verteilungen nur deshalb zustande kämen, weil ich das Material in bestimmte Taktschemata "gedrängt" hätte. Gegen die taktwechselnden und taktlosen Transkriptionen kann dieser Vorwurf, der seit Max Peter Baumann (1976) im Raum steht, schwerlich erhoben werden. Sie sind daher das ideale Material für die

Entdeckung von Gesetzmäßigkeiten, die ohne das bewußte Zutun der Transkribenten "hinter ihrem Rücken", das heißt in den Jodelmelodien selbst, vorhanden sind.

Welche Gesetzmäßigkeiten das sind, darüber kann man beim jetztigen Stand der Untersuchung verschiedener Meinung sein. Der metrisch-formale Ansatz braucht lediglich konstatieren, daß die bisherigen Ergebnisse seiner Hypothese nicht widersprechen. Sie erlauben ihm sogar die Präzisierung der Hypothese: Die "Ausreißer" um die Länge von 13 und 26 Vergleichseinheiten seien geradtaktige 4- und 8-Taktgruppen. Die übrigen Formen um die Länge von 20 und 40 Vergleichseinheiten stünden im Dreiertakt, wobei zwei Fälle zu unterscheiden seien: Ist der weibliche Schluß des Vordersatzes einer periodisch gebauten Form 3 Vergleichseinheiten länger als der männliche Schluß des Nachsatzes, so sind die Vergleichseinheiten ternär, ist der weibliche Schluß des Vordersatzes 4 Vergleichseinheiten länger als der männliche Schluß des Nachsatzes, so sind die Vergleichseinheiten binär organisiert. Es handle sich somit um in der musica alpina überaus gewöhnliche Formschemata, wie sie nicht nur in Jodeltranskriptionen, sondern auch in der Tanzmusik vorkommen und wie sie in Notenbeispiel 1, 2 und 12 sichtbar sind. Und in Anbetracht der spektrographischen Meßergebnisse sei davon auszugehen, daß der Unterschied zwischen den Längendifferenzen 3 und 4 nicht auf ritardandi oder rubati, sondern auf echte Zählzeitdifferenzen zurückgeht. Zusammen mit den spektrographischen Meßergebnissen bilde die statistische Untersuchung eine Indizienkette, die die metrisch-formale Hypothese aussichtsreich genug erscheinen lasse, um sie auch inhaltlich zu prüfen. Und was die Konzepte der Juuzer anlange: der metrisch-formale Ansatz habe niemals von Konzepten gesprochen, sondern von metrisch-formalen Strukturen und von Formschemata. Ob diese Formschemata konzeptualisiert sind und als Konzepte die gezeigten Häufigkeitsverteilungen unmittelbar verursachen oder ob nur die einzelnen Jodelmelodien konzeptualisiert sind, - ihr schemakonformer Aufbau bedürfte dann einer zusätzlichen Erklärung -, sei jetzt noch gar nicht die Frage. Zuerst müsse gezeigt werden, ob die Formschemata überhaupt inhaltlich passen.

Hier könnte eingewendet werden, daß die vielen Abweichungen von den Formschemata, wie sie sogar in den Jodelaufzeichnungen der klassischen Volksliedforschung, etwa bei A. L. Gaßmann, nicht jedoch in der Tanzmusik vorkämen, doch zeigten, daß beim Jodel keine Formschemata konzeptualisiert seien. Es habe wenig Sinn, nach Formschemata zu suchen, die im Bewußtsein der Juuzer gar nicht vorhanden sind. Ein solches Unternehmen produziere Artefakte, die keine Erklärungskraft besäßen. Genau darum gehe es jedoch: um eine Erklärung der auffälligen Häufigkeitsverteilung der Längen von Jüüzlitranskriptionen.

Überprüfung der pneumatischen Hypothese

Um den Zusammenhang zwischen Länge, Tempo und Dauer studieren zu können, wurden aus den Transkriptionen diejenigen ausgewählt, die Metronomangaben enthalten. Die für die Untersuchung relevanten Eigenschaften wurden in Tabelle 3 aufgelistet. Der Begriff "Segment" wurde der Fragestellung entsprechend neu definiert. Nicht auf Formabschnitte kam es hier an, sondern auf in einem Atemzug durchgesungene Passagen. Daher wurden diesmal nicht nur Doppelstriche und Schlußstriche, sondern auch das im Sinne der Transkriptionstradition der Berliner Schule als Atemzeichen gedeutete Zeichen " als Segmenttrennung gewertet. Wiederholungszeichen wurden nur dort als Segmenttrennung aufgefaßt, wo davor eine Pause oder eine ungewöhnlich lange Note steht. (Dadurch entfielen zwei Segmenttrennungen, die in Tabelle 1 und 2 enthalten sind). In 10 der 30 in Tabelle 3 aufgelisteten Fälle gibt das Notenbild kein ausreichendes Indiz dafür her, ob beim Trennungszeichen wirklich geatmet wurde, weil davor keine Pause steht. Eingedenk der Aussagen von Hugo Zemp (1990) und Peter Betschart, aus denen hervorgeht, daß vor einem melodisch neuen Teil immer geatmet wird, sind unter den zehn Fällen nur vier echte Zweifelsfälle (Nr. 20 a und b, Nr. 21 a und Nr. 22 b). Unter der Annahme, daß nicht geatmet wird, ergäben sich Segmentdauern zwischen 27 und 30 Sekunden. Da auf der von Hugo Zemp herausgegebenen CD die Segmentdauer in solchen Fällen nur etwa 20 Sekunden beträgt (1990: Nr. 3b und c, 9b), erschien diese Annahme unplausibel. Deshalb wurde unterstellt, daß die Ausführenden vor der Wiederholung geatmet haben.

Ich hätte statt Sichardts Transkriptionen auch meine eigenen, die auf die Frage der Atempausen genauer eingehen, zugrundelegen können, doch erschien es mir unangebracht, das sample mitten in der Untersuchung auszuwechseln. Es ist ohnehin bereits kleiner als das von Tab. 1 und 2, da Leuthold keine Metronomangaben macht und auch Sichardt dies bei einigen Transkriptionen unterläßt. Das sample enthält daher ausschließlich Transkriptionen von Wolfgang Sichardt.

Auch die Segmentlänge wurde in Tab. 3 anders berechnet: Erstens wurde diesmal auch der Schlußton mitgezählt. Die Fermaten wurden hierbei aber nicht berücksichtigt. Zweitens wurden statt der eingangs definierten Vergleichseinheiten jetzt diejenigen Einheiten gezählt, auf die sich die Metronomangabe bezieht. Zuvor wurden zwecks Homogenisierung des Materials die drei niedrigsten Metronomwerte verdoppelt, z.B. $\text{♩}=120$ statt $\text{♩}=60$. Das erschien auch inhaltlich gerechtfertigt, weil die halb so kleine Einheit in diesen Transkriptionen tatsächlich vorkommt, in zwei davon sogar als häufigster Wert. Sodann wurde aus der Länge und dem Metronomwert die Zeitdauer der Segmente berechnet.

Transkription	S. Nr.	Schallaufnahme Nr.	Segment	Trennung	Formabschnitt	Länge	MM.	Dauer in sec	Stimme	Taktart Taktanzahl
Sichardt (1939)	14 20	ders. 7b 1936	1.		a	24	$\text{♩} = 96$	15	zwei Frauen	3/4, 8
			2.		a'	21		13,125		7
			3.		b	24	$\text{♩} = 104$	13,85		8
			4.		b'	21		12,5		7
	15 21	6r	1.		a	23	$\text{♩} = 92$	15	Mädchen	Wechsel
			2.		a'	24		15,65		Wechsel
			3.		b	24		15,65		3/4, 8
			4.		b'	21		13,7		7
	16 22	6f	1.		a	23	$\text{♩} = 102$	13,53	zwei Frauen	Wechsel
			2.		a'=a	23		13,53		Wechsel
			3.		b	24		14,12		3/4, 7
			4.		b'=b	24		14,12		7
28 36	7i	1.		a	24	$\text{♩} = 104$	13,85	zwei Männer	3/2, 4	
		2.		a'	26		15		4	
28 37	7e	1.		A	32	$\text{♩} = 126$	15,24	zwei Männer	4/4, 8	
		2.		B	32		15,24		8	
29 38	7f	1.		A	42	$\text{♩} = 128$	19,69	2 Männer	Wechsel	
36 46	6ab	1.		a	26	$\text{♩} = 126$	12,38	Knabe	Wechsel	
		2.		a'	22		10,49		Wechsel	
		3.		b+b'	48	$\text{♩} = 126$	22,86!		6/4, 8	
37 47	6c	1.		a	16	$\text{♩} = 134$	7,16	Knabe	[4/4], 4	
		2.		a'	15		6,72		4	
		3.		B	30		13,43		Wechsel	
38 48	6s	1.		a	25	$\text{♩} = 120$	12,5	Mädchen	3/4, 4	
		2.		a'	25		12,5		4	
		3.		b+b'	41	$\text{♩} = 154$	15,97		Wechsel	
38f 49	7d	1.		a	24	$\text{♩} = 144$	10	Mädchen	Wechsel	
		2.		a'	22		9,17		Wechsel	
		3.		b	24		10		Wechsel	
		4.		b'	20,5		8,54		Wechsel	

Tab. 3: Muotataler Jüüzli, Transkriptionen mit Metronomangabe

K = Kinder-Interpretation

Dieser Untersuchung liegt die Hypothese zugrunde, daß die Praxis, einen "Teil" mit einem Atem zu singen, auch im Jahr 1936 schon üblich war. Das ist deshalb höchst wahrscheinlich, weil in Sichardts Transkriptionen zwischen Vorder- und Nachsatz von periodisch gebauten Formen häufig längere Pausen notiert sind, während inmitten des Melodieverlaufs keine Pausen vorkommen (mit Ausnahme einer Achtelpause in Nr. 47). Dieses durch das Atemholen bedingte Auseinanderreißen von Vorder- und Nachsatz ist auch auf der von Zemp herausgegebenen CD (1990) zu hören. In anderen alpenländischen Jodellandschaften ist dieses Auseinanderreißen nicht zu beobachten und es wird auch inmitten des Melodieverlaufs Luft geholt. Den Transkriptionen Sichardts nach zu schließen dürfte der Muotataler Interpretationsstil von 1936 mit dem von Zemps Feldaufnahmen von 1979 identisch sein.

Zu beachten ist allerdings, daß etwa die Hälfte von Sichardts Muotataler Jodelaufnahmen mit Kindern gemacht wurden (Marie und ? Ablondi). Deren Tempi sind im Durchschnitt um 10 Metronomeinheiten schneller als die der Erwachsenen und das bereits ohne Miteinrechnung des Bücheljuuz Nr. 45 B, der auch auf der CD (Zemp 1990: 3h) von Frau Suter-Gwerder sehr schnell gejuuzt wird. Ein langsames Tempo der Erwachsenen zeigt auch der Variantenvergleich Nr. 37 - Nr. 47, nicht jedoch Nr. 38 - Nr. 46. Ob dieser Unterschied statistisch signifikant ist, wurde nicht untersucht. Es liegt ohnehin nahe, das Material in zwei Gruppen zu teilen: die Jodel der Kinder und die Jodel der Erwachsenen. Die Jodel der Kinder umfassen 5 Nummern mit insgesamt 17 Segmenten, die Jodel der Erwachsenen 5 Nummern mit insgesamt 13 Segmenten.

Auffallend ist, daß die taktwechselnd notierten Segmente ungleich auf die beiden Gruppen verteilt sind: Der Anteil der Kinder an den gesamten 30 Jodelsegmenten ist 57%, an den taktwechsend notierten jedoch 77%. Um diesen Zusammenhang genauer untersuchen zu können, wurde kurz auf die umfangreichere Gesamtheit von Tab. 1 und 2 zurückgegriffen, und zwar auf die einzelnen Melodien, d.h. a und a' wurden als eine Einheit A gerechnet, b und b' als eine Einheit B. Greift man lediglich die Transkriptionen Sichardts heraus und läßt die Notationen Leutholds beiseite, so zeigt sich folgende Verteilung:

	Kinder	Erwachsene	
taktwechselnd notierte Melodien	6	2	8
regulärtaktig notierte Melodien	10	6	16
Summe	16	8	24

Es zeigt sich eine schwache Korrelation von $r = 0,35$. Eine mittlere Korrelation von $r = 0,68$ ergibt jedoch die Untersuchung auf den Anteil der Kinder und der Erwachsenen an den von Sichardt als "vorgregorianisch" eingestuften Jodeln. Hierbei wurden die 13 Muotataler Jodeltranskriptionen Sichardts als Gesamtheit

genommen:

	Kinder	Erwachsene	
"vorgregorianische" Jodel	6	0	6
übrige Jodel	2	5	7
Summe	8	5	13

Alle "vorgregorianischen" Jodel der Sichardschen Aufnahmen stammen von den beiden Ablondi-Kindern. Daß Sichardt die bereits erwähnten Männer-Varianten (Nr. 36 und 37) der "vorgregorianischen" Knaben-Interpretationen (Nr. 47 und Nr. 46) stilistisch nicht ebenfalls der Vorgregorianik, sondern dem Mittelalter zuordnete, dürfte an der Zweistimmigkeit liegen, die Sichardt als "volkstümliche Abwandlung ältesten abendländischen Organaltils" (1939: 27) ansah.

Länge in Metronomschlägen (laut Tab. 3)	Erwachsene	Kinder
48		B
47		
46		
45		
44		
43		
42	A	
41		B
40		
39		
38		
37		
36		
35		
34		
33		
32	A B	
31		
30		B
29		
28		
27		
26	a'	a
25		a a'
24	a a b b b'	a a' b b
23	a a'	a
22		a' a'
21	a' b'	b' b'
20		
19		
18		
17		
16		a
15		a'
14		

Abb. 11: Länge der Segmente von Tab. 3.

Wie dem auch sei, für den physiologischen Ansatz ist eine etwaige stilistische Verschiedenheit des Repertoires der Kinder von dem der Erwachsenen ohne Belang, sofern nur die Voraussetzung, daß ein Segment in einem Atemzug gejuuzt wird, erfüllt ist. Die erwähnten Indizien für diese Praxis sind nun, wie bereits erwähnt, in den Transkriptionen ausreichend vorhanden. Darum sei nach der kleinen Voruntersuchung jetzt auf das in Tab. 3 vorbereitete Material zugegriffen. Die in Abb. 11 dargestellte Verteilung der Längen ist ein Analogon zu Abb. 1, nur daß jetzt auch die Schlußnoten miteingerechnet sind und daß zwischen Erwachsenen- und Kinder-Interpretationen unterschieden wird. Deutlicher als in Abb. 1 unterscheiden sich zwei Segmentfamilien: eine mit der Länge von 20,5 bis 26 und der doppelten Länge von 41 bis 48 und eine zweite mit der Länge von 15 bis 16 und der doppelten Länge von 30 bis 32 Metronomschlag-Längeneinheiten. (Daß diese identisch sind mit den eingangs definierten Vergleichseinheiten, liegt natürlich an deren Definition und an der Transformation dreier Metro-

nomwerte). Die zweite der beiden Segmentfamilien wird gebildet von den zwei Varianten eines Stückes (Nr. 37 und Nr. 47), das Sichardt größtenteils im 4/4 Takt notiert, einer in seinen Muotataler Transkriptionen seltenen Taktart. Die Buchstaben, die diese in der Länge abweichende Segmentfamilie symbolisieren, wurden unterstrichen. Die Verteilung der Segmentlängen der Kinder weist eine etwas größere Streuung auf, unterscheidet sich aber sonst nicht von der der Erwachsenen, die Hypothese, daß sich das Repertoire der Kinder von dem der Erwachsenen stilistisch unterscheidet, erfährt keine Stützung. Die Doppelgipfeligkeit der Verteilung im am dichtesten besetzten Bereich, die schon in Abb. 1 auffiel, ist in Abb. 11 etwas schwächer ausgeprägt. Sie ist auch hier durch die unterschiedliche Durchschnittslänge der Segmente a und b und ihrer Wiederholungen a' und b' verursacht.

Laut der pneumatischen Hypothese ist die Häufung der Segmentlängen im Bereich von 20,5 bis 26 Einheiten durch eine optimale Segmentdauer und ein bevorzugtes Tempo bedingt. Ein solches zeigen die Transkriptionen jedoch nicht auf, wie in Abb. 12 zu ersehen ist.

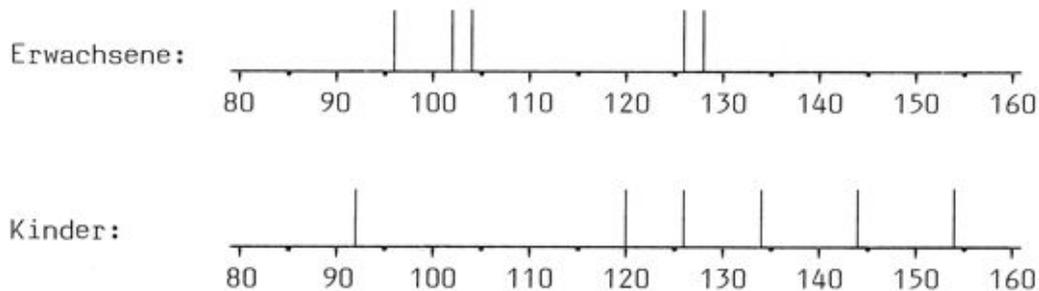


Abb. 12: Tempi in den Jüüzlitranskriptionen Wolfgang Sichardts.

Damit ist der physiologische Ansatz nicht widerlegt, vielmehr verfeinert er seine Hypothese und behauptet, das bevorzugte Tempo der Erwachsenen liege um den Metronomwert 100 und die höheren Tempi um 128 dienten dazu, Abschnitte samt Wiederholung in einem Atemzug zu jüuzen. Sie dienten ferner dazu, das Stück mit der ungewöhnlichen Länge von 32 Einheiten zu bewältigen, diese seltene Ausnahme sei jedoch für die Hypothese nicht relevant. Über die Tempowahl der Kinder ließe sich vorerst wenig sagen außer daß es sich beim Jodel um Erwachsenenmusik handle, die von den Kindern nach ihren psychologischen und physiologischen Möglichkeiten imitiert werde, was die Streuung der Tempi verursachen dürfte. Die Kausalität sei nun die: Eine optimale Atemsegmentdauer von 14 Sekunden und ein bevorzugtes Tempo von $MM=100$ bewirke, daß sich im Muotataler Jodelrepertoire Melodien durchsetzen, die eine Länge von um die 23,5 Einheiten haben (bzw. ohne Schlußton um die 20 Einheiten). So erkläre sich die in Abb. 1 und Abb. 11 dargestellte große Häufigkeit solcher Melodien.

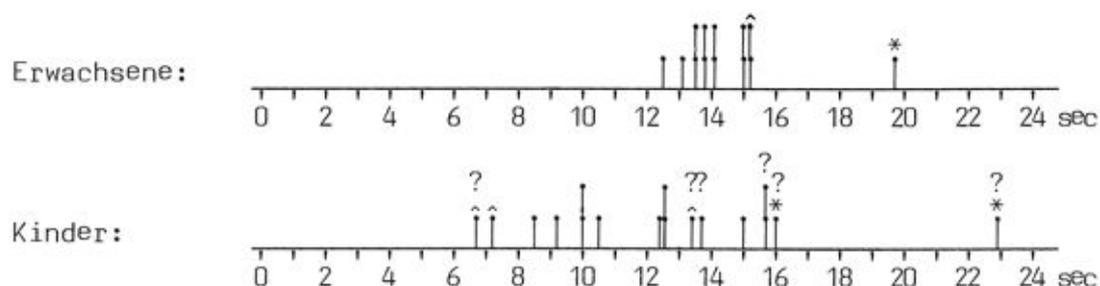


Abb. 13: Segmentdauern laut den Metronomangaben W. Sichert's.

- ^ Segmentfamilie mit abweichender Länge,
- * musikalischer Abschnitt + Wiederholung in einem Atemzug.
- ? Zweifelsfälle

Die Verteilung der Segmentdauern (Abb 13) widerspricht nicht der Hypothese, daß es eine optimale Segmentdauer gibt. Bei den Erwachsenen liegen fast alle Dauern im Bereich zwischen 12,5 und 15,5 Sekunden, sogar die zwei Segmente mit der abweichenden Länge von 32 Einheiten, (sie sind mit einem Dach gekennzeichnet). Bei der einzigen Ausnahme handelt es sich um einen samt Wiederholung in einem Atemzug durchgesungenen Abschnitt, (er ist mit einem Stern gekennzeichnet). Läßt man ihn außer Betracht, so ergibt sich ein Mittelwert von $\bar{x} = 14$ sec. bei einer Standardabweichung von $s_{n-1} = 0,9$ sec. Trotz etwaiger metronombedingter Ungenauigkeiten und der drei nicht berücksichtigten Fermaten (s. Abb. 3) dürfte das Ergebnis dem wahren Wert sehr nahe kommen. Bei den Kindern ist die Streuung erheblich größer, wie schon auf Grund der Metronomwerte zu erwarten war.

Wie schon auf Grund der Metronomwerte zu erwarten war, ist die Streuung der Segmentdauern bei den Kindern erheblich größer. Bei 7 Segmenten ist es unsicher, ob sie wirklich in einem Atemzug gejuuzt wurden, ob nicht das Wiederholungszeichen in Nr. 46 B und 48 B und das Zäsurzeichen ' in Nr. 21 a', b und b' und in Nr. 47 B doch als Atempause zu verstehen wären. Und in Nr. 47 a' steht inmitten der Melodie eine Achtelpause. Von dem Zweifel sind die vier höchsten Dauerwerte der Segmente der Kinder betroffen. Unter Ausklammerung der sieben bezweifelten Fälle ergibt sich ein Mittelwert von 10,8 Sekunden bei einer Standardabweichung von $s_{n-1} = 2,3$ sec.

Zur Veranschaulichung sei ein Länge-Dauer-Streudiagramm der Jodelsegmente der Erwachsenen angefügt (Abb. 14).

Fünf Jodeltranskriptionen mit sechs Metronomangaben sind freilich eine zu schmale Grundlage, um hier von einer Stützung der pneumatischen Hypothese sprechen zu können. Doch selbst wenn sich das Ergebnis mit einer größeren Stichprobe wiederholen ließe, stützte es nicht unbedingt diese Hypothese, weil sich dieselben Daten auch auf andere Weise erklären ließen. Jede der drei Größen Länge, Tempo und Dauer könnte die von den beiden andern abgeleitete sein. Es läge daher

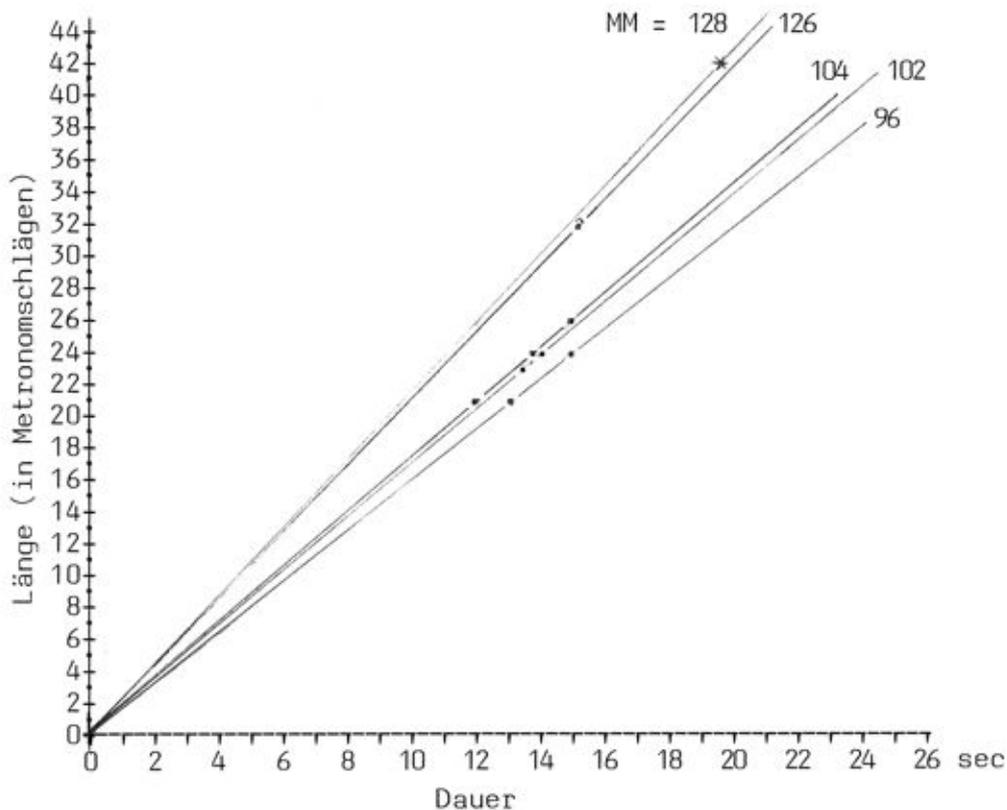


Abb. 14: Länge und Dauer von Jüüzlisegmenten laut Transkriptionen von Wolfgang Sichert (1939: Nr. 20, 22, 36, 37 und 38), gejuuzt von Elisa Gwerder + Marie Ablondi, Rosa Imhof + Ida Imhof, Alois Schmidig + Franz Suter.

ebenso nahe, die Länge als vorgegebene Größe anzunehmen und eine der beiden anderen als abgeleitete. Für diese Gegenhypothese spräche, daß in alpenländischen Jodellandschaften mit anderen Atemgewohnheiten die Längen der musikalischen Formabschnitte eine ganz ähnliche Häufigkeitsverteilung aufwiesen wie im Muotatal, - zumindest in den Sammlungen. Die in den Abbildungen 11 bis 14 dargestellten Zusammenhänge wären demnach damit zu erklären, daß die so häufige Art mit um die 23 Längeneinheiten pro musikalischen Abschnitt im Muotatal zwei bevorzugte Tempi habe: eines um $MM = 100$ und ein schnelleres um $MM = 130$, in letzterem könnten Abschnitt und Wiederholung auch mit einem Atem gejuuzt werden. Die Tempi der Kinder lägen gar nicht so fernab. Die Länge sei durch die musikalische Gattung bestimmt, die Tempi durch regionale und individuelle musikalische Auffassungen, die Dauer sei die abgeleitete Größe. Die Physiologie gebe lediglich eine Maximaldauer als Rahmenbedingung vor, von ihr hänge es ab, ob zwischen dem Formabschnitt und seiner Wiederholung bzw. zwischen Vorder- und Nachsatz geatmet werden müsse oder nicht.

Diese ist schon eine sehr spezielle Gegenhypothese, vielleicht wären noch andere konstruierbar. Anzumerken ist, daß jede Gegenhypothese auf den metrisch-formalen Ansatz zurückführt. Denn jede Negation der Annahme, daß unter den drei Größen

die Länge die abgeleitete ist, muß sie als vorgegebene Größe betrachten und steht alsdann vor dem Problem, die Häufigkeit bestimmter Längen bei taktwechselnd und taktlos notierten Jüüzli irgendwie erklären zu müssen. Und da wohl kaum anzunehmen sein wird, daß die Muotataler beim Juuzen die Töne zählen, bleibt nur die Möglichkeit, die Wirksamkeit von Formschemata zu unterstellen. Diese wiederum dürfen nur eine geringe Variation der Länge zulassen, was nahelegt anzunehmen, daß sie durch ein Metrum und eine Taktanzahl konstituiert sind.

Die in Abb. 11 bis 14 dargestellten Verteilungen lassen also sowohl die pneumatische als auch die metrisch-formale Hypothese zu, sie bieten keine Entscheidungsgrundlage. Die Untersuchung könnte nun entweder mit einer Statistik der größeren Materialfülle meiner eigenen Transkriptionen fortsetzen oder in die Analyse der musikalischen Formen einsteigen. Ich werde die letztere Möglichkeit wählen (zweiter, noch nicht veröffentlichter Teil meiner Arbeit).

Was an dem in Tab. 3 zusammengestellten Material noch gezeigt werden kann, ist der allgemeine Zusammenhang zwischen der Streuung der Segmentlängen und der Streuung der Segmentdauern:

	Erwachsene		Kinder: ohne problemat. Werte mit problematischen W.			
	Länge	Dauer	Länge	Dauer	Länge	Dauer
\bar{x}	26,15	14,52	22,75	10,77	25,32	12,45
s_{n-1}	5,89	1,77	2,9	2,32	8,11	3,98
$100\% \cdot s_{n-1} / \bar{x}$	22,5%	12,2%	12,7%	21,5%	32,0%	31,9%

In der letzten Zeile ist die Streuung als prozentuelle Abweichung vom Durchschnitt angegeben. Bei den Erwachsenen streuen die Dauern weniger als die Längen. Längere Segmente werden also im Durchschnitt schneller gejuuzt als kürzere. Ferner zeigt Tab. 3, daß das Durchjuuzen des musikalischen Formabschnitts samt seiner Wiederholung (bzw. von Vordersatz und Nachsatz) nur in schnellerem Tempo geschieht. Dies ist nun die einzige Hypothese einer kausalen Wirkung einer Optimal- oder Maximaldauer der Ausatmung auf die Länge der Segmente, die durch die Daten eine Stützung erhält: daß die Möglichkeit, zwei Formabschnitte mit einem Atem zu juuzen, durch die Maximaldauer der Ausatmung beschränkt ist und daß diese Maximaldauer oberhalb von 20 Sekunden, aber wahrscheinlich unterhalb von 27 Sekunden liegt. (Letzteres deshalb, weil sonst das Durchjuuzen der zwei Formabschnitte viel öfter beobachtet werden müßte).

Die Segmentdauer ist bei den Kindern im Durchschnitt kürzer als bei den Erwachsenen und die Dauern scheinen hier weiter zu streuen als die Längen. Letzteres könnte dadurch bedingt sein, daß sie die Atemtechnik der Erwachsenen noch nicht vollkommen beherrschen.

Spektrographische Untersuchung

Die Jodelrubatofrage mit sonographischen Mitteln einer Beantwortung näherbringen zu wollen, beinhaltet eine Reihe von Problemen und bedarf der theoretischen Vorüberlegungen, die den Zusammenhang zwischen physikalisch-akustischer und wahrnehmungs- und verstehensmäßiger Ebene betreffen. Ich will zuerst den Begriff des Rubato im Rahmen der oben explizierten Metrumkonzeption definieren und sodann darlegen, inwiefern die mathematische Auswertung sonographischer Meßdaten zur Erhellung der Metrorhythmik des Jodels beitragen kann.

Metrum wurde im Theoriekapitel als eine "real erklingende oder bloß gedachte bzw. gefühlte Impulsfolge" definiert, die zum Vordergrund der rhythmischen Gestalt einen "gleichbleibenden Hintergrund" bildet, der "als Bezugs- oder Regulierungskonfiguration dient". Ich habe "gleichbleibend" in einem sehr strengem Sinn aufgefaßt und unter Metrum die (mehrmalige) Wiederholung eines Impulses oder einer Impulskonfiguration in **gleichen Zeitabständen** verstanden, wobei ich Zeit auf der "phonemischen" Ebene, d.h. auf **der Ebene der metrorhythmischen Bedeutung** meinte und so die Möglichkeit von Verlangsamungen und Beschleunigungen des Tempos, in dem die metrischen Impulse aufeinanderfolgen, ausdrücklich vorsah. **Rubato** definiere ich nun als **kurzfristige Temposchwankung der metrischen Impulsabfolge**. Damit wird der Zeitbegriff aufgespalten und verdoppelt. Es gibt einerseits die "gezählte Zeit" bzw. "Zählzeit" auf der metrorhythmischen Ebene, sie wird in der traditionellen Notenschrift durch die Längenwerte der Noten ausgedrückt. Und andererseits gibt es die Zeitdauer auf der Ebene der psychologischen Zeit. Die Rede, daß gleiche Zeiten ungleich lang dauern können, ist dann keineswegs paradox, sie beschreibt adäquat die beim Rubato gegebene Situation. Die Spaltung des Zeitbegriffes wird zu einer Verdreifachung, sobald dazu noch die physikalische Zeit, gemessen in Sekunden, miteinbezogen wird. Das alles nötigt zu einer Präzisierung des Sprachgebrauchs, die ich wie folgt vornehmen möchte:

Die **Länge** eines Ausschnitts aus einem Musikstück (z.B. eines Tones) ist die Anzahl der metrischen Zeiteinheiten (Zählzeiten) dieses Ausschnitts.

Die **psychologische Dauer** eines musikalischen Ausschnitts kann nicht gemessen oder gezählt, wohl aber vom Hörer beschrieben werden. Sie ist nicht genau identisch mit der **physikalischen Dauer**, die exakt meßbar ist und in Sekunden angegeben wird. In den folgenden Untersuchungen wird der Unterschied zwischen psychologischer und physikalischer Dauer zumeist vernachlässigt, es wird nur dann von ihm die Rede sein, wenn er sich bemerkbar macht.

Das Verhältnis zwischen Länge und Dauer ist das **Tempo**. Es ist hier wiederum zwischen dem psychologischen und dem physikalischen Tempo zu unterscheiden. Letzteres wird angegeben in Zählzeiten pro Minute (Metronomwert). Genaugenommen ist das hier als "physikalisch" bezeichnete Tempo ein Verhältnis zwischen einer musikalisch-konzeptuellen und einer physikalischen Größe.

Kurzfristige Temposchwankungen bzw. Rubati werden in der traditionellen Notenschrift wie auch in der musikwissenschaftlichen Transkriptionsschrift als Abweichungen vom vorherrschenden Normaltempo oder vom Durchschnittstempo angegeben. (z.B. mit "acc.....a tempo" oder mithilfe der bekannten diakritischen Zeichen). Beansprucht eine metrische Zeit (d.h. eine Länge) mehr Zeitdauer als ihr auf Grund des Durchschnitts- oder des Normaltempos zukäme, so ist von einer **Dehnung** die Rede. Im umgekehrten Fall möchte ich von einer **Stauchung** sprechen. (Sichardt spricht hier von "Drängung" (s. o.), doch ist mir das Wort zu sehr emotional gefärbt. Hornbostel und Abraham reden von "Verlängerung" und "Verkürzung" (1909). Bartok spricht von "Dehnung" und "Kürzung" (1959: 109) und diesen Sprachgebrauch habe auch ich in den vorigen Kapiteln gepflogen. Doch hat die Bezeichnung **Stauchung** nicht nur den Vorteil, daß sie den aus rein sprachlichen Gründen den adäquateren Gegenbegriff zur **Dehnung** darstellt, sie macht auch die Bezeichnung Kürzung bzw. Verkürzung frei, etwas anderes zu bezeichnen. Dazu siehe unten im nächsten Absatz). Wie beim Tempo ist auch bei Dehnung und Stauchung zwischen psychologischer und physikalischer zu unterscheiden. Die psychologische Dehnung oder Stauchung ist die Differenz zwischen der wahrgenommenen Dauer und der auf Grund des erkannten Normal- oder Durchschnittstempos erwarteten Dauer einer metrischen Zeit. Auf der Ebene des musikalisch-physikalischen Verhältnisses Länge/Dauer ist Dehnung und Stauchung die Abweichung von der Durchschnitts- oder der Normaldauer einer metrischen Zeit, ausgedrückt in Millisekunden oder in Promillen der Dauer eines musikalischen Formabschnitts oder in Prozenten der Durchschnitts- oder der Normaldauer einer Zählzeit. Diese Abweichungen können in dem von der schwedischen Rhythmusforschung eingeführten **Ausführungsprofil** graphisch dargestellt werden. Von der theoretischen Warte gesehen ist es nicht uninteressant, daß hier ein Verhältnis (mathematischer Bruch bzw. Division) zwischen einer musikalisch-konzeptuellen und einer physikalisch-akustischen Größe gebildet wird. Diese Vermengung der Ebenen schafft nicht nur das bekannte Problem des physikalischen Tonbeginns, (die paradoxe Formulierung wurde absichtlich gewählt, - auf der physikalischen Ebene gibt es keine Töne, nur Schälle), sie verlangt auch eine mathematisierbare Beschreibung der metrorhythmischen Struktur, - ein schwieriges Unterfangen bei oral tradierten Musikstücken mit exzessivem Rubato wegen des Deutungsproblems. Doch muß die Musikwissenschaft genauso wie die Linguistik mit solchen Problemen leben.

Die Bezeichnungen **Verlängerung** und **Verkürzung** bzw. **Kürzung** möchte ich reservieren für den Unterschied in der Anzahl der Zählzeiten zwischen Varianten eines Musikstücks, aber auch für den Prozeß der Variantenbildung selbst, in dem metrische Zeiten zu einer musikalischen Gestalt hinzutreten oder aus ihr verschwinden. Es kann sich hierbei um ganze Formabschnitte handeln oder um Wiederholungen, aber auch nur um einen eingeschobenen oder verschwundenen Takt oder eine Zählzeit. Die bei der Transkription von Liedern und Jodeln im Rubatostil häufig sich stellende Frage, ob gedehnte oder gezählte Zeit vorliegt, kann mithilfe dieser Terminologie auch als die Frage formuliert werden, ob gedehnte oder verlängerte Zeit vorliegt. Der Variantenbildungsprozeß, in dem gestauchte als gezählte Zeit (miß)vertanden wird, kann beschrieben werden als Umwandlung einer Stauchung in eine Kürzung. Der Vorteil dieser Terminologie liegt darin, daß nun Verlängerung und Verkürzung direkt die Länge selbst betreffen, Dehnung und Stauchung jedoch die Dauer der Länge.

Rubato ist als Stauchung oder/und Dehnung metrischer Zeiten beschreibbar. Wie ich es schon in der Kritik der Auffassungen Max Peter Baumanns vorweggenommen habe, möchte ich zwei Arten des Rubato unterscheiden: das gebundene und das freie Rubato. Beim **gebundenen Rubato** gleichen Dehnungen und Stauchungen aufeinanderfolgender Zeiten einander aus, sodaß die Takte oder die Doppeltakte gleich lang dauern. Beim **freien Rubato** ist das nicht der Fall.

Den der musikalischen Aufführungspraxis des französischen Barock entlehnten Begriff der **Inégalité** möchte ich bei den kleineren Unterteilungen der Zählzeit anwenden. Transkriptionsschriftlich kann sie wie ein gebundenes Rubato behandelt, d.h. als Abweichung von der notierten rationalen Proportion angemerkt werden. Diese Schreibweise ist freilich ein reiner Notbehelf in denjenigen Fällen, in denen im Durchschnitt oder als erwartbare Norm gar keine rationale Proportion, von der dann abgewichen würde, vorliegt, sondern eine irrationale Proportion intendiert ist, die sich selbst mit unübersichtlich komplizierter Notenschreibung nur annäherungsweise darstellen ließe.

Die Regelmäßigkeitsbehauptung

Ich möchte nun eine Behauptung formulieren und daraufhin diskutieren, wie weit die mathematische Analyse sonographischer Meßdaten dazu angetan sein kann, die Behauptung zu stützen. Sie lautet:

Die Muotataler Jodelinterpretation ist eine Nonrubatointerpretation.

Ich will diese Behauptung in zwei Teilbehauptungen aufspalten: in eine Gleichmäßigkeitsbehauptung (a) und eine Metrizitätsbehauptung (b):

(a) Die Abfolge der Tonbeginne geschieht mit ungestörter und nahezu "metronomartiger" (W. Sichardt) Regelmäßigkeit.

(b) Diese Regelmäßigkeit ist eine durchwegs metrisch verstandene.

D.h. es kommt nicht vor, daß durch Dehnung bzw. Stauchung um einen quasi-rationalen Faktor (z.B. auf die doppelte, anderthalbfache oder halbe Dauer) der Eindruck von "dehnungsfreier Rhythmik" (Sichardt 1939: 38) nur äußerlich entsteht.

Es liegt auf der Hand, daß mit sonographischen Mitteln nur die Gleichmäßigkeitsbehauptung (a), nicht jedoch die Metrizitätsbehauptung (b) überprüft werden kann. Denn die Metrizitätsbehauptung sagt über das Verstehen etwas aus u. zwar darüber, wie die hörbare (und naturwissenschaftlich nachweisbare) Gleichmäßigkeit von den Muotataler Jüüzern aufgefaßt wird. Die Metrizitätsbehauptung kann letztlich nur ethnomethodisch geprüft werden und metrische Hypothesen können nur auf der Basis einer musikalischen Analyse erstellt werden.

Da zwischen der physikalisch-akustischen Ebene und der Wahrnehmungsebene keine 1:1-Abbildung, sondern eine psychoakustische Funktion besteht, muß die Regelmäßigkeitsbehauptung präzisiert werden, was in mehrererlei Form geschehen kann:

(a1) Die von mir gehörte Regelmäßigkeit ist naturwissenschaftlich nachweisbar im Schall selbst vorhanden. Sie ist kein durch "Zurechthören" erzeugtes Artefakt.

(a2) Die in der Schallfolge nachweislich vorhandene Regelmäßigkeit wird von Hörern wahrgenommen, die zu einem ganz bestimmten musikalischen Verständnis des Jüüzli gelangt sind.

(a3) Die in der Schallfolge nachweislich vorhandene Regelmäßigkeit wird von jedem Hörer wahrgenommen.

Ich werde beweisen, daß Behauptung (a1) richtig ist. Behauptung (a3) ist möglicherweise falsch. Zumindest kann ich an einem Fallbeispiel zeigen, daß ein Hörer, der eine von der meinen sehr verschiedene Auffassung über die metrorhythmische Struktur des Muotataler Jodels vertritt, bei einer bestimmten Jodelinterpretation zu einem Rubatoverständnis gelangte und zu einer Notation, die die in der Schallfolge vorhandene Regelmäßigkeit nur teilweise wiedergibt. (Ich werde dann natürlich argumentieren, daß eine Auffassung, die mehr musikalischen Sinn zu erkennen vermag, ohne objektiv vorhandene Regelmäßigkeiten als rubatomäßige Unregelmäßigkeiten deuten zu müssen, höchstwahrscheinlich die richtigere Auffassung ist. Das Mehr an musikalischem Sinn wird im noch unveröffentlichten 2. Teil erwiesen). Ob Behauptung (a2) außer auf mich auch auf andere Hörer zutrifft, habe ich nicht überprüft. Soviel dürfte aus den folgenden Untersuchungsergebnissen jedoch hervorgehen, daß ein Hörer, dessen metrorhythmische Deutung mit der objektiven Regelmäßigkeit der Tonbeginn-Abfolge konform geht, wohl auch imstande sein wird, diese Regelmäßigkeit bewußt wahrzunehmen, (egal wie sehr sich seine Deutung von der meinigen in anderen Dingen wie Betonungsverhältnissen, Tonalität und Harmonik auch unterscheiden mag).

Es mag manchem Leser vielleicht übertrieben erscheinen, die Regelmäßigkeit der Tonabfolge mit einer aufwendigen sonographischen Analyse zu beweisen. Diese Regelmäßigkeit, so könnte argumentiert werden, sei ja mit unbewaffnetem Ohr hörbar, die Verweisung auf die von Hugo Zemp herausgegebenen, jedermann zugänglichen Schallplatten (1979 und 1990) müsse genügen, um Heinrich J. Leutholds Rubatoauffassung als unzutreffend abzutun. Diese Argumentation machte es sich m. E. zu leicht. Denn Leuthold hat seine Rubatothese zwei Jahre nach dem Erscheinen von Zemps erster Jüüzli-Schallplatte publiziert. (Ob er die Platte kannte, geht aus seinem Buch zwar nicht hervor). Weiters war sein Gewährsmann, der Muotataler Toni Büeler, jahrelang Vorjodler in dem von Leuthold geleiteten Chor. Leuthold hat Büeler also gut gekannt und sich von ihm möglicherweise auch über den Muotataler Juuz eingehend informieren lassen. Und drittens ist Max Peter Baumanns Vorwurf der "fragwürdigen, rhythmisch starren Fixierung" (1976: 85) unwidersprochen geblieben. Zudem ist das Thema Jodelrhythmus ideologisch belastet. Es erschien mir daher notwendig, meine Darstellung des Muotataler Jodels auf das harte Fundament naturwissenschaftlicher Untersuchungsergebnisse aufzubauen, die mehr beanspruchen können als den Rang einer subjektiven Deutung oder einer bloßen Meinung.

Es gilt nun, genau zu erklären, was ich mit "Regelmäßigkeit" meine und zudem eine Methode vorzuschlagen, wie das objektive Vorhandensein dieser Regelmäßigkeit überprüft werden kann. Mit Regelmäßigkeit meine ich, daß die Tonbeginne auf einem durchlaufenden, gleichabständigen Puls liegen, (wobei zwar nicht jeder Puls einen Tonbeginn aufweisen muß, wohl aber umgekehrt jeder

Tonbeginn mit einem Puls zusammenfällt). Es läßt sich etwas gleichmäßig gleichmäßig durchzählen, (was dann konzeptuell als Zählzeit gedeutet werden könnte). Auf der physikalischen Ebene entspricht dem Puls eine Folge von gleichabständigen Rasterpunkten auf der Zeitachse. Den Tonbeginnen entspricht eine Folge von Meßpunkten auf der Zeitachse. Regelmäßigkeit läßt sich nun wie folgt definieren: Eine Folge von Meßpunkten ist genau dann regelmäßig, wenn sich eine Folge gleichabständiger Rasterpunkte konstruieren läßt derart daß jeder Meßpunkt hinreichend nahe an einem Rasterpunkt liegt. "Hinreichend nahe" kann für die Zwecke dieser Untersuchung z.B. mit 15% des Rasterabstandes festgelegt werden. Ferner hat es wenig Sinn, die Rasterabstände beliebig klein werden zu lassen, weil sehr kleine Zeitdifferenzen für die metrische Deutung nicht mehr relevant sind. Als Minimum kann z.B. der kleinste zwischen zwei Meßpunkten auftretende Abstand festgelegt werden.

Ein geeignetes Computerprogramm könnte alle Raster durchrechnen und das passende auffinden. Eine andere Möglichkeit wäre die visuelle Mustererkennung, eine weitere die auditive. Ich wähle die letztere Möglichkeit und entwerfe Raster in Form von Transkriptionen. Mit dieser Methode kann nicht nur die Regelmäßigkeit von Meßpunkten aufgezeigt werden, es können gleichzeitig Transkriptionen daraufhin überprüft werden, ob sie diese Regelmäßigkeit adäquat abbilden. Weiters können nicht nur meine eigenen, sondern auch Notationen anderer Autoren zu diesen Untersuchungen herangezogen werden.

Es sind nun die möglichen Fälle partieller Regelmäßigkeit zu betrachten. Eine Menge von Meßpunkten möchte ich **partiell regelmäßig** nennen, wenn ein Meßpunkt oder mehrere Meßpunkte nicht hinreichend nahe bei Rasterpunkten liegen, aber wenigstens drei Punkte die Regelmäßigkeitsbedingung erfüllen. Der **Grad an Regelmäßigkeit** ist durch den Anteil der die Regelmäßigkeitsbedingung erfüllenden Meßpunkte definiert. Es ist klar, daß dieser Grad abhängig ist vom unterlegten Raster. Das **optimale Raster** ist jenes, das den höchsten Regelmäßigkeitsgrad zuläßt, (bei fixem Prozentsatz vom variablen Rasterabstand als Maximalabweichung des Meßpunkts vom Rasterpunkt). Es kann nun z.B. diejenige Transkription gesucht werden, die das optimale Raster liefert.

Partielle Regelmäßigkeit kann verschiedene Formen aufweisen, von denen einige als Verdachtsmomente für metrorhythmische Gegebenheiten angesehen werden können, vorausgesetzt, es ist bereits ein optimales Raster unterlegt. Liegen bis zu einem bestimmten Glied der Folge alle Meßpunkte am Raster und danach gar keiner mehr, so könnte an der Bruchstelle eine Dehnung oder Stauchung vorliegen oder ein Tempowechsel. Die Meßpunktfolge kann in diesen Fällen in zwei oder mehrere durch Bruchstellen getrennte Teilfolgen zerfallen, die jede allein in sich regelmäßig sind: Ein neuer Rasterabstand weist auf einen Tempowechsel hin,

bleibt der Rasterabstand nach der Bruchstelle derselbe und ist das neue bloß gegen das vorherige verschoben, so dürfte eine Dehnung oder Stauchung vorliegen. Ein anderer Fall ist der, daß die regelmäßige Teilfolge von Anfang bis Ende der Meßpunktfolge durchläuft. Hier könnte Inégalité oder gebundenes Rubato vorliegen - oder das unterlegte Raster ist nicht optimal konstruiert.

In der Praxis werde ich nicht nur Abweichungen von Rasterpunkten betrachten, sondern auch das von der schwedischen Rhythmusforschung eingeführte **Ausführungsprofil** verwenden und Abweichungen der Tondauern von Normdauern analysieren. In seiner klassischen Anwendungsweise geht das Ausführungsprofil von einer als gültig angenommenen Notation aus, leitet von ihr eine Folge von Normdauern ab und stellt die Konfiguration der Abweichungen der realen Dauern von den Normdauern dar. Nun gibt es aber von Muotataler Jüüzli keine unbestritten gültigen Transkriptionen, die als Notation einer solchen Untersuchung zugrundegelegt werden könnte. Ich werde daher die Methode adaptieren und statt der Abweichung der Ausführung von der Notation umgekehrt die Abweichung der Transkription von der Ausführung betrachten. Das Ausführungsprofil ermöglicht es, Transkriptionen daraufhin zu untersuchen, wie genau sie mit den Meßdaten einer realen Interpretation übereinstimmen. Mathematisch kann die Beschreibungsgenauigkeit der Transkription als **Standardabweichung der Transkription** ausgedrückt werden. Die Standardabweichung hat die günstige Eigenschaft, daß große Abweichungen mehr ins Gewicht fallen als kleine. Das Transkriptionsproblem kann formuliert werden als die Suche nach der Transkription mit der kleinsten Standardabweichung. Natürlich zielt diese Methode auf "phonetische", nicht auf "phonemische" Transkription ab. Die Standardabweichung der Transkription wird berechnet aus denselben Abweichungen, die im Ausführungsprofil graphisch dargestellt werden können, sie ist die Wurzel aus der durch die Anzahl der Abweichungen dividierten Summe der Abweichungsquadrate. Ein anderes Maß für die Beschreibungsgenauigkeit der Transkription ist die **Maximalabweichung**, das ist die größte zwischen einer notierten und einer realen Dauer auftretende Differenz. Sie kann durch Verwendung kleiner und kleinster Notenwerte immer kleiner gemacht werden bis hin zu einer durch die Meßgenauigkeit gegebenen unteren Schranke. Doch ist das im Interesse der Lesbarkeit nicht sinnvoll. In der Praxis genügt es meist, den kleinsten Notenwert ungefähr der kleinsten zu beschreibenden realen Dauer entsprechend zu wählen. Für eine gute "phonetische" Transkription kann die Forderung aufgestellt werden, daß die Maximalabweichung die Hälfte der Normdauer der kleinsten Notenwerts nicht überschreiten sollte. Der kleinste Notenwert könnte dann die **Auflösung** der Transkription genannt werden, seine Hälfte die **Mindestgenauigkeit**.

Die andere Möglichkeit, Maximal- und Standardabweichung zu verkleinern, besteht in der Wahl einer geeigneteren Klassierung der Dauern. Der Vergleich zwischen den beiden Transkriptionen des 3. Jodelsegments in Abb. 23 zeigt, daß die Wahl einer etwas kleineren Normsechzehntel zu einer besser passenden Transkription führt: Transkription 1 (F. Fördermayr 1994: 264) hat sowohl eine geringere Maximalabweichung als auch eine geringere Standardabweichung von den gemessenen Dauern als die von mir erstellte Transkription 2. (Warum bei den anderen Jodelsegmenten in Abb. 22-24 zumeist das Umgekehrte der Fall ist, hat spezielle Gründe, die weiter unten erklärt werden). Nun ist aber Transkription 2 gar keine "phonetische", sondern eine "phonemische" Transkription, da sie meine metrorhythmische Deutung ausdrückt, ihre Grundlage ist ein durchlaufender Achtelpuls. Der erscheint in Transkription 1 an einer Stelle unterbrochen: Die angehängte Sechzehntel, die den Puls zu unterbrechen scheint, ist vom Standpunkt der in Transkription 2 notierten metrorhythmischen Deutung eine kleine Dehnung der Viertel. Ob es sich nicht vielleicht in Wirklichkeit um die Stauchung einer punktierten Viertel handelt, wird weiter unten diskutiert. Von Interesse sind momentan aber nicht diese Deutungsfragen, sondern der Grad an Regelmäßigkeit. Daß Transkription 2, in der fast alle Noten auf einem Raster durchlaufender Achteln liegen, eine so gute Passung aufweist, ist ein Indiz für die Regelmäßigkeit dieser Jodelinterpretation (und auf der Ebene der metrorhythmischen Deutung ein Verdachtsmoment für Nonrubato).

"Indiz" ist hier im Sinne von "notwendiger Bedingung" gemeint, nicht im Sinne von "hinreichender Bedingung" bzw. "Beweis". Bewiesen werden kann die Regelmäßigkeit der Meßpunktfolge nicht durch das Betrachten der Dauern zwischen je zwei aufeinanderfolgenden Punkten, wie sie in der "phonetischen" Transkription oder im Ausführungsprofil geschieht, sondern durch den Vergleich des Rasters mit den Meßpunkten selbst. Das Raster könnte mittels Fehlerquadratsummenminimierung an die Meßpunktfolge angelegt werden. Ich werde eine weniger rechenaufwendige Methode der Rasterapplikation verwenden und das bei der Erstellung des Ausführungsprofils als Nebenprodukt anfallende Raster so verschieben, daß die Maximalabweichung ein Minimum wird. Erfüllt die minimierte Maximalabweichung die Regelmäßigkeitsbedingung, dann ist die Meßpunktfolge regelmäßig. (Siehe z.B. Abb. 33).

Eine ganz andere Möglichkeit, Regelmäßigkeit nachzuweisen, böte die Fourieranalyse der Meßpunktfolge, die zu diesem Zweck als Folge von Klicks dargestellt wird. Da in der Muotataler Jodelinterpretation zwischen den Tönen deutliche Lautstärkeminima auftreten (Nonlegato, vgl. Abb. 15-21), wäre es sogar möglich, direkt vom Signal auszugehen und die logarithmierte RMS-Funktion der Fourier-Analyse zu unterziehen. Emil H. Lubej und ich haben in diese Richtung experimentiert, die Sache aber dann nicht weiter verfolgt.

Abschließend sei auf den Zusammenhang zwischen Regelmäßigkeit und Nonrubato eingegangen. Eine Nonrubato-Interpretation ist regelmäßig. Aber nicht jede regelmäßige Interpretation ist eine Nonrubato-Interpretation, denn es gibt, wie schon erwähnt, Dehnungen um einen quasirationalen Faktor. Da ich die Raster von Transkriptionen ableite, kann ich zur Überprüfung der Regelmäßigkeit nur solche Transkriptionen gebrauchen, die ein durchgehendes Raster enthalten (wie z.B. in Abb. 23 die Transkription 2, nicht jedoch die Transkription 1). Je nachdem, ob die Transkription "phonetisch" oder "phonemisch" ist, sind zwei Fälle zu unterscheiden: Mittels der Passung einer "phonetischen" Transkription kann nur die bloße Regelmäßigkeit bewiesen werden. Ist jedoch die Folge der metrorhythmisch relevanten Zeitpunkte einer Interpretation regelmäßig in Bezug auf eine "phonemische" Transkription, dann ist mit der Regelmäßigkeit auch das Nonrubato, die dehnungsfreie Rhythmik, gezeigt. Aus diesem Grunde werde ich in der folgenden Untersuchung häufig Transkriptionen verwenden, die eine metrische Deutung enthalten. Diese ist mit der Behauptung verknüpft, die metrorhythmische Auffassung des Ausführenden wiederzugeben. Es handelt sich hierbei um Behauptungen, die im noch unveröffentlichten 2. Teil erhärtet werden. Einige dieser Erkenntnisse kommen im jetztigen Kapitel schon zur Sprache. Diese Vorwegnahme widerspricht zwar der angestrebten linearen Darstellungsform, doch erschien es mir vorteilhaft, metrische Deutungsprobleme, soweit sie mit der Erkennung von Tondauerverhältnissen zusammenhängen, schon im jetztigen Kapitel zu besprechen.

Ein Juuz von Emmi Suter-Gwerder

Für die Untersuchung wurde jener Juuz ausgewählt, von dem es die meisten veröffentlichten Transkriptionen gibt:

Transkription	Tonaufnahme	Noten- bei- spiel	Anzahl musikal. Teile	Ausführende(r)
Sichardt (1939: 29 Nr. 38)	Sichardt 1936	43	1	Alois Schmidig Franz Suter
Sichardt (1939: 36 Nr. 46)	Sichardt 1936	44	2	Ablondi ("Knabe")
Leuthold (1981: 57)	Leuthold ?	13	2	Anton Büeler
Födermayr (1994: 264)	Zemp 1979 (1990: 3a)	17	3	Emmi Suter-Gwerder

Die von Hugo Zemp herausgegebene CD enthält insgesamt 3 Varianten dieses Juuz (1990: 2c, 3a und 10a). Sichardts Aufnahmen standen mir leider nicht zur Verfügung. Dafür besitzt das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien eine Video-Aufnahme, die im Zuge der Schweiz-Exkursion 1993 in der Wohnung Toni Büelers in Muotathal gemacht wurde und in der Büeler diesen Juuz präsentiert. Alle 4 Aufnahmen machen den Eindruck großer Regelmäßigkeit in der Tonfolge.

Der Juuz kommt unter verschiedenen Namen vor. Die Ähnlichkeit der Varianten besteht primär im 1. musikalischen Teil, ferner im Inzipit des 2. Teils. (In meiner Deutung besteht sie weiters in der gemeinsamen metrisch-formalen Struktur und in der latenten Harmoniefolge, die in der dreistimmigen Fassung der Gebrüder Schmidig (Notenbeispiel 43a; Zemp 1979/90: 10a) sich manifest zeigt.

Die Regelmäßigkeit der Tonabfolge zu zeigen, wäre mit jedem anderen Muotataler Jodel genauso möglich. Es wurde der meisttranskribierte Juuz gewählt, um die Frage zu klären, wie genau die bereits publizierte Transkriptionen ihn in zeitlicher Hinsicht beschreiben, mit dem Nebenzweck, eine Rechtfertigung dafür zu geben, weshalb ich in den folgenden Kapiteln teilweise andere Notationen verwende als die bereits vorgeschlagenen. Zudem hat H. Leuthold an genau diesem Jodel seine Rubato-behauptung aufgestellt. In die Endauswahl kamen daher zwei Interpretationen: die von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979/1990: 3a. Transkription Födermayr 1994: 264) und die von Toni Büeler (Video-Aufzeichnung des Inst. f. Musikwissenschaft der Universität Wien 1993. Aufzeichnung Leuthold 1981: 57). Die Aufzeichnung Leutholds ist zwar die einer früheren Interpretation Büelers, doch zeigen die Notationen in Abb. 39-40 eine große Ähnlichkeit zumindest in der Tonhöhenabfolge, daher erschien mir der Vergleich der Tonaufnahme 1993 mit der Auf-

zeichnung Leutholds gerechtfertigt.

Um das für die Untersuchung relevante Datenmaterial zu gewinnen, wurde zunächst der Juuz "Vo dr Aigeflue", ausgeführt von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a), im Zeitverlauf vermessen. Dies geschah mit der Arbeitsstation EMAP, die mir Herr E. H. Lubej freundlicherweise zur Verfügung stellte. Die für die Ortung der Tonbeginne relevanten Übergänge zwischen den Tönen beschreibt Franz Fördermayr (1994: 258) wie folgt:

"Was [...] die Tonübergänge betrifft [...], so ist hinsichtlich der Verbindung der Brusttöne die Ausbildung kurzer Ausgleichsvorgänge festzustellen, die zum Eindruck einer harten Tonverbindung (in manchen Fällen Knackeindruck) führen. Ebenso erfolgt der Übergang zwischen den Falsettönen ruckartig, jedoch ohne Ausbildung eines Geräuscheindruckes. Von besonderem Interesse sind [...] die Registerwechsel. Der Wechsel von der Bruststimme ins Falsett erfolgt ruckartig. Es entsteht der Eindruck einer harten Verbindung, aber meist ohne Ausbildung eines Geräuscheindruckes, wiewohl im Spektrogramm Geräuschanteile im Bereich zwischen 0,5 und 1,3 kHz sowie zum Teil um 5 kHz aufscheinen. Das hervorstechendste, im Registerwechsel liegende Merkmal, auf das ebenfalls schon Zemp hingewiesen hat [...], erscheint im Übergang vom Falsett zur Bruststimme, welcher in unserem Beispiel durch Ausbildung eines kurzen scharfen Friktionsgeräusches, meist in Verbindung mit einer palatalen Enge erfolgt (in der Transkription mit einer senkrechten Wellenlinie angezeigt). Die Spektrogramme [...] zeigen eine kräftige durchgehende Geräuschsäule zwischen dem 1. und dem 5. Teilton."

Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, ist der Juuz im non legato ausgeführt, es macht keine Schwierigkeit, die den Tonbeginnen entsprechenden Zeitpunkte mit hinreichender Genauigkeit aufzufinden und zu messen. Hierzu wurde die Arbeitsstation auf einen Cursorschritt von 7,4 msec eingestellt, d.h. auf eine Meßgenauigkeit von 7,4 Millisekunden. Die Messung erfolgte mit visueller und akustischer Kontrolle, es wurde sowohl das Spektrogramm und die Energiekurve (log RMS) betrachtet als auch je 93 msec des Signals vor und nach dem Meßpunkt abgehört, wobei der Meßpunkt so eingestellt wurde, daß vor ihm nur der Tonübergang, nach ihm nur der Ton zu hören war. Wenn für die Placierung des Meßpunktes ein gewisser Spielraum blieb, wurde der Punkt des steilsten Anstiegs der Energiekurve gewählt. Es zeigte sich nämlich, daß fast jeder Tonbeginn von einem Energieanstieg (von bis zu 20 dB) begleitet war, die Übergangszonen zwischen den Tönen sind, von seltenen Ausnahmen abgesehen, erheblich energieärmer. Beim stimmhaften Konsonanten |j| mit darauffolgendem Vokal (zumeist |ɔ|) wurde der Vokalbeginn als Tonbeginn gewertet, obschon

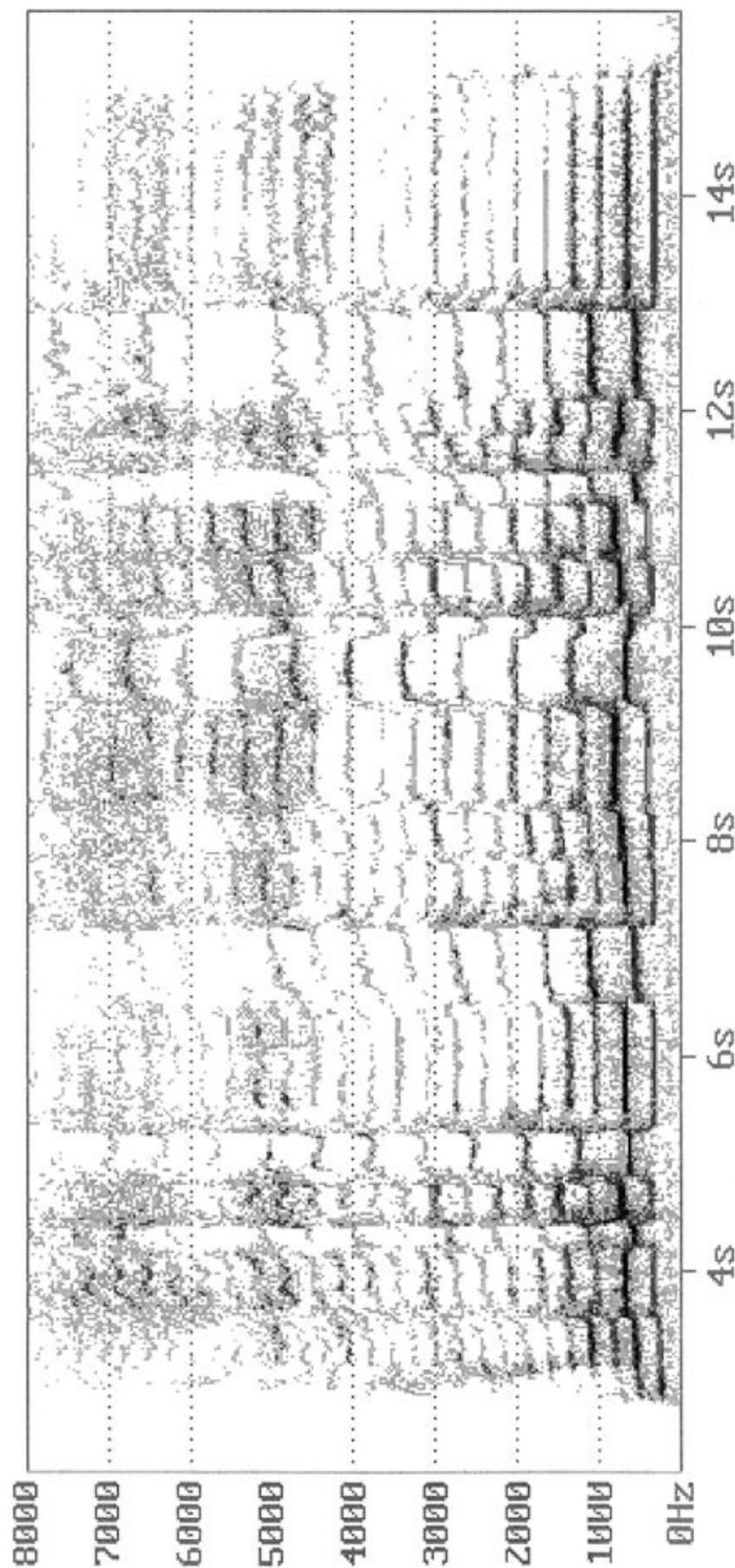
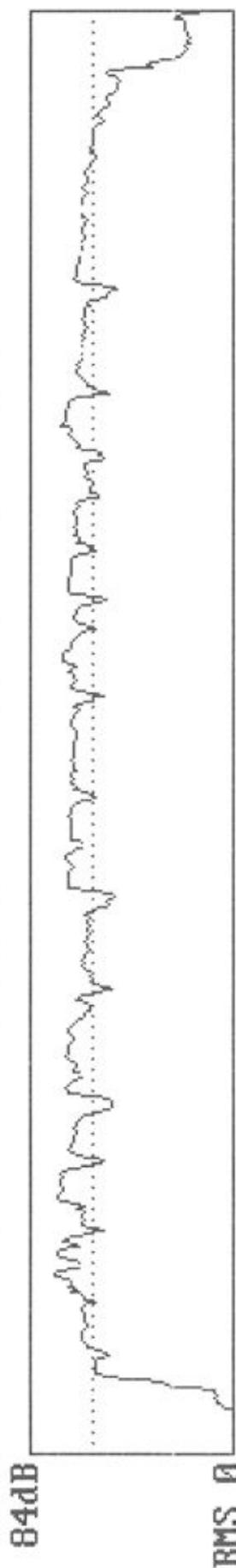
das |j| in der Regel dieselbe Grundtonhöhe hat wie der Vokal. Es erschien mir intuitiv plausibel, daß die Betonung auf dem Vokal liegt, zudem steigt die Energie beim Vokaleinsatz kräftig an. Auch hier wurde der Punkt des steilsten Energieanstiegs als Meßpunkt gewählt. Die Zeitdifferenz zwischen Beginn der quasistationären Grundtonhöhe und dem Anstieg der Energie ist den Sonagrammen Abb. 15-21 deutlich zu sehen, besonders in der Vergrößerung Abb. 21. In der Transkription wurde daher der Notenkopf sinngemäß über den Vokal gesetzt und das |j| als "vor der Zeit" stehend geschrieben (Abb. 22-24, Transkription 2).

Die Interpretation hat sechs je in einem Atemzug gejuuzte Segmente, wobei je zwei partiell identisch sind (Vorder- und Nachsatz einer Periode). Zwischen den Segmenten liegen Pausen von etwa 2 Sekunden Dauer. In Abb. 22-24 finden sich in der ersten Zeile die Meßdaten der metrorhythmisch vermutlich relevanten Ereignisse und in der zweiten Zeile die dazwischenliegenden Zeitdauern. Die übrigen Zeilen enthalten Auswertungen der Daten in Zusammenhang mit den daruntergeschriebenen Transkriptionen. Transkription 1 ist die von F. Fördermayr (1994: 264) erstellte und in Notenbeispiel 17 wiedergegebene. Von ihr unterscheidet sich Transkription 2 in mehrererlei Hinsicht: Erstens ist sie ohne Zuhilfenahme der sonographischen Meßdaten allein auf Grund meines Höreindrucks erstellt worden. Zweitens enthält sie auch Informationen auf der "phonemischen" Ebene: Sie gibt mein musikalisches (tonales und metrorhythmisches) Verständnis des Stückes wieder. Da sie weder ausgeschriebene noch diakritisch angemerkte Dehnungen und Stauchungen enthält, beinhaltet sie ferner die Behauptung, daß eine Nonrubato-Interpretation vorliegt. Weder diese Behauptung noch die Plausibilität oder Richtigkeit meiner musikalischen Deutung können an Hand der Meßdaten im strengen Sinn bewiesen werden, die sonographische Methode kann lediglich zeigen, wie weit die Transkription auf der "phonetischen" Ebene eine adäquate Beschreibung darstellt. Besonders von Interesse ist, ob sie neben der in den Dauerverhältnissen komplizierteren Transkription 1 bestehen kann. Die umrandeten Zahlenspalten in Abb. 22-24 beziehen sich auf jene Stellen, in denen sich Transkription 1 und 2 voneinander unterscheiden. Dieser Unterschied drückt sich in den Zeilen, in denen die Differenz zwischen realer Dauer und Normdauer lt. Transkription angegeben ist, als unterschiedliche Passung bzw. Beschreibungsgenauigkeit in Zahlen aus, (die als Ausführungsprofil graphisch dargestellt werden könnten). Da der kleinste Notenwert in beiden Transkriptionen die Sechzehntel ist, wurde die Dauer einer Normzweiunddreißstel lt. Transkription berechnet, sie stellt ein Maß für die Beschreibungsgenauigkeit dar: Überschreitet die Differenz zwischen realer und notierter Dauer den Wert der Zweiunddreißstel, dann wäre eine Veränderung der Transkription zu überlegen.

```

SON: zemp3a.sf, 2.1s_15.7s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 2.100s[#000] - 2.100s[#000] ]= 0.000s[#000]=00000*16Kb

```

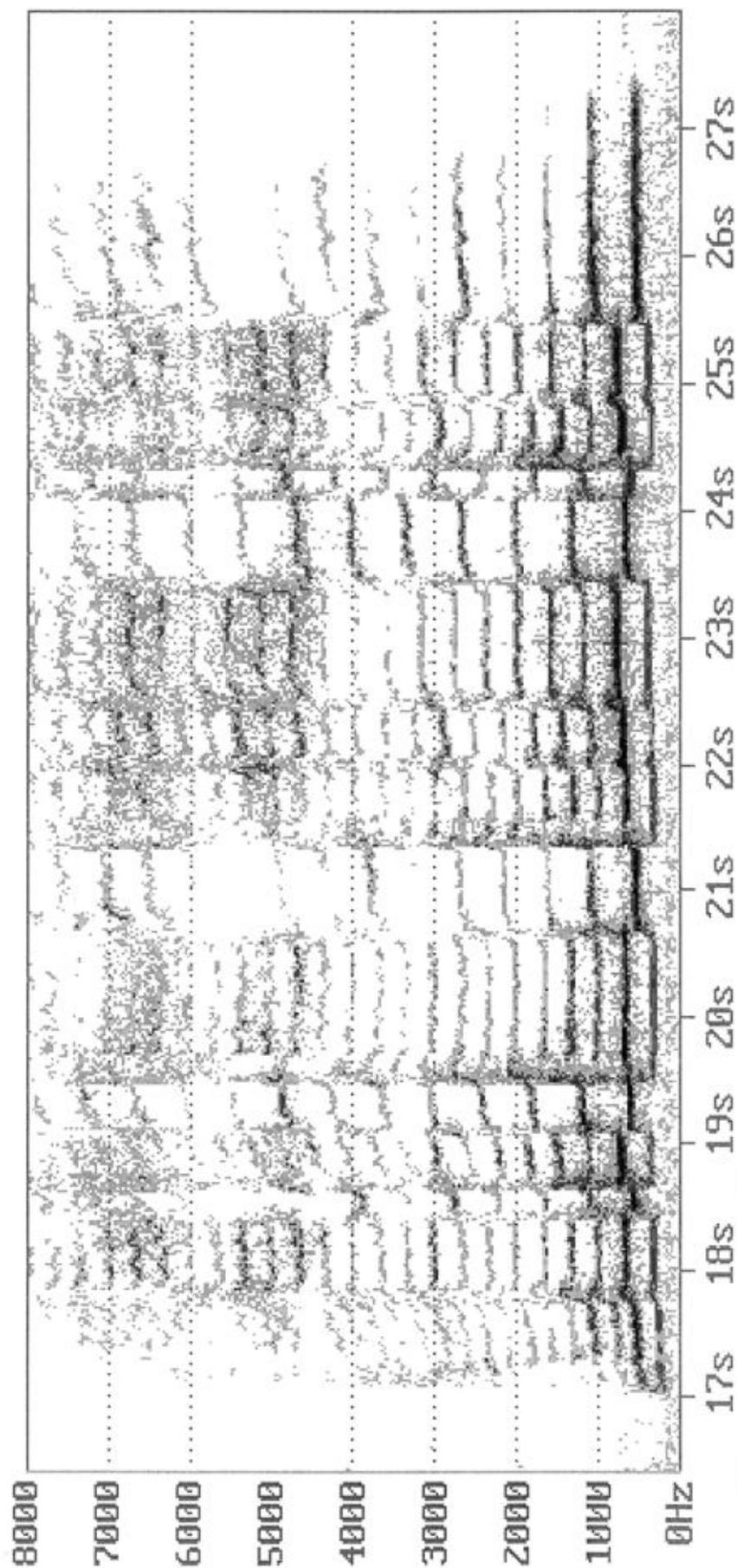
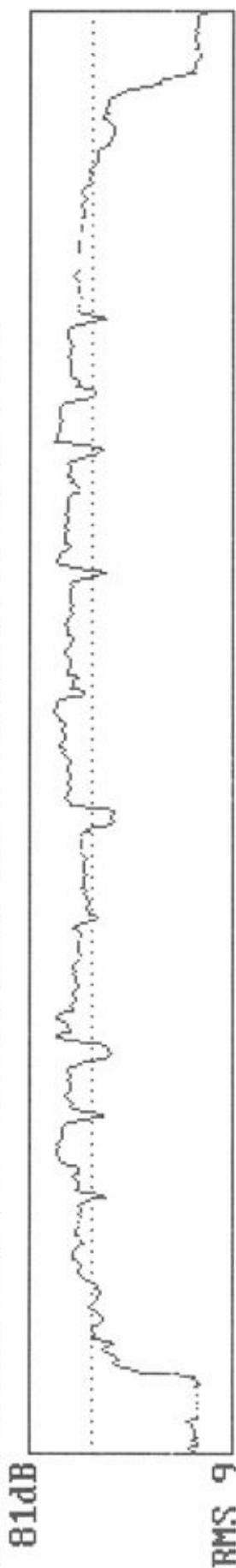


Execution Time: 10.5S Abb. 15: 1. Segment eisches Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 16.4s_27.9s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res. (440Hz)≈85/10cent
SON: [ 16.400s[#000] -16.400s[#000]= 0.000s[#000]=00000*16Kb

```



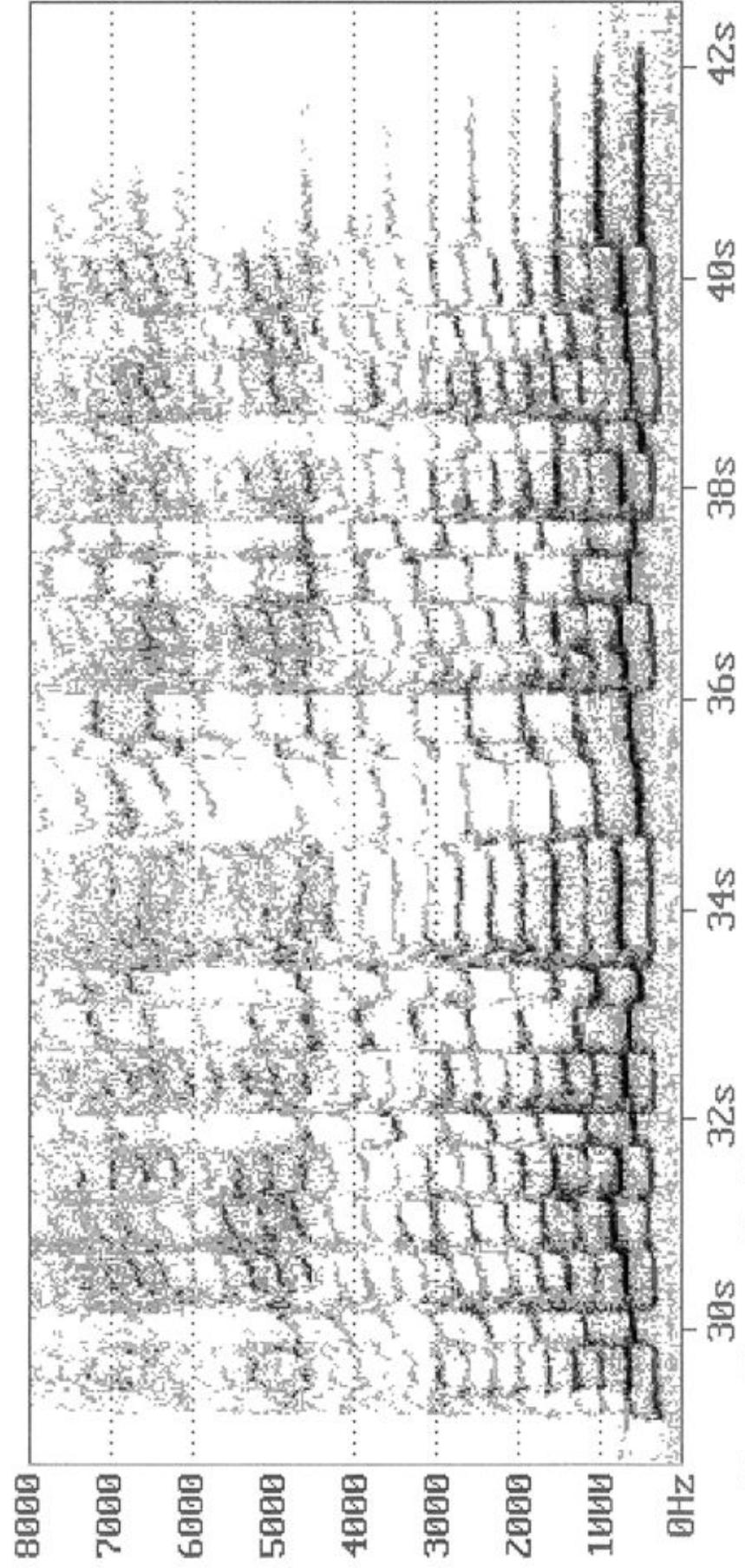
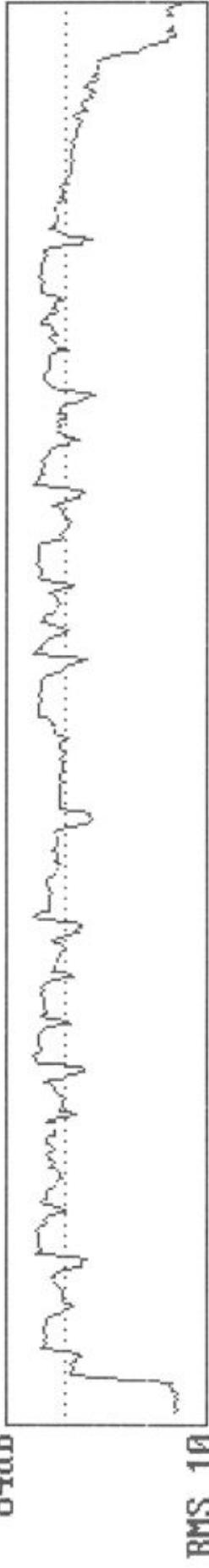
Execution Time: 10.21s

Abb. 16: 2. Segment eines Jodels von Emmi Suter Gwerder (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 28.7s_42.6s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 28.700s[#000] -28.700s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      84dB

```



Execution Time: 10.16s

Abb. 17: 3. Segment eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 43.5s_55.3s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 43.500s[#000] -43.500s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      84dB

```

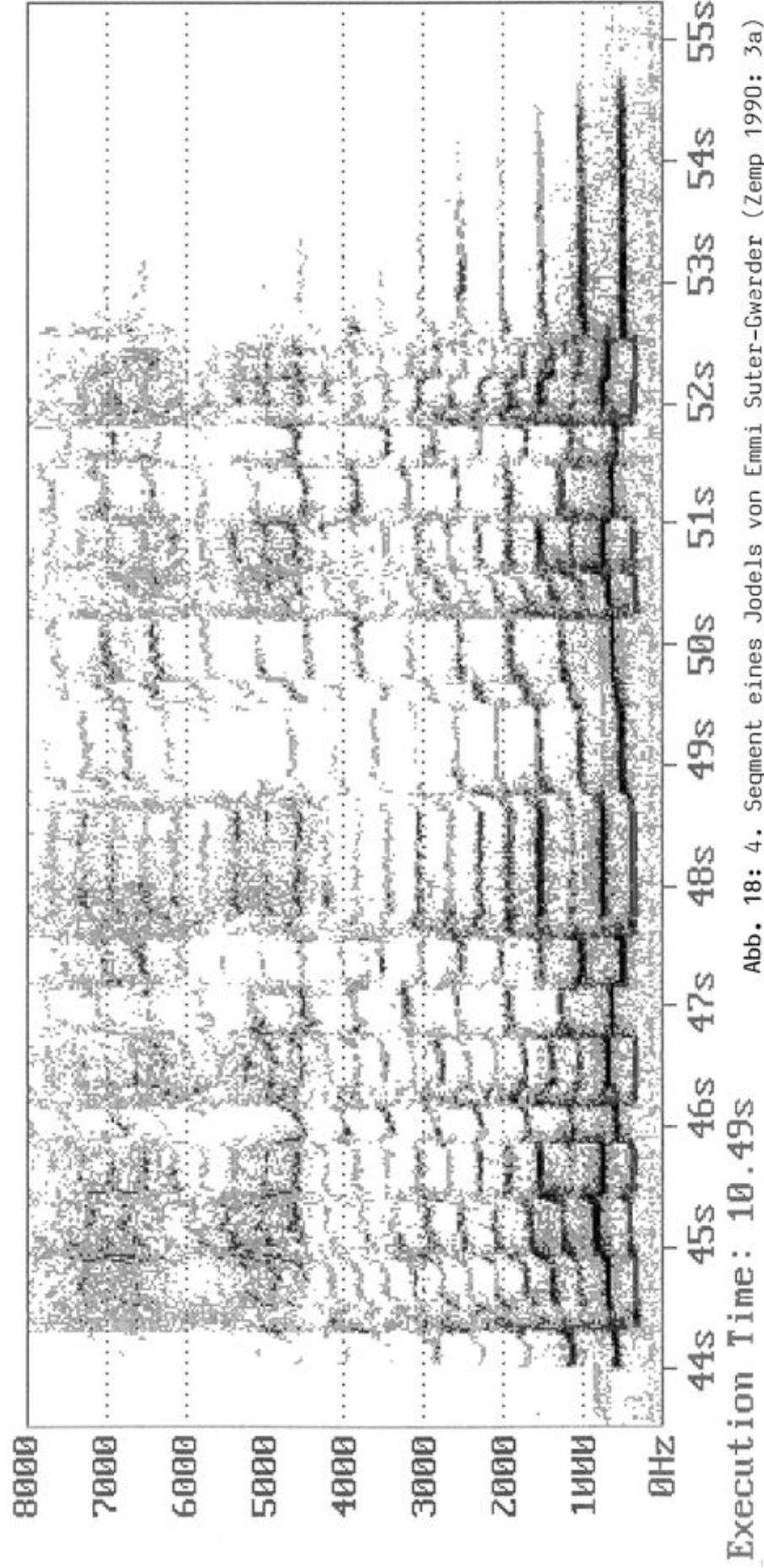
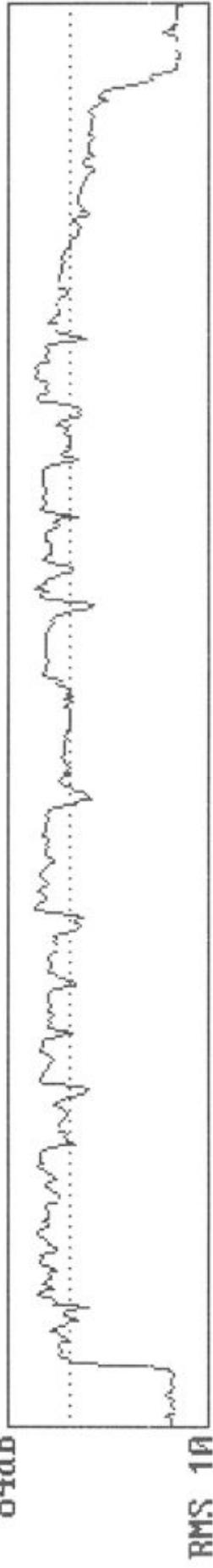


Abb. 18: 4. Segment eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 55.7s_68.5s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 55.700s[#000] -55.700s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      84dB

```

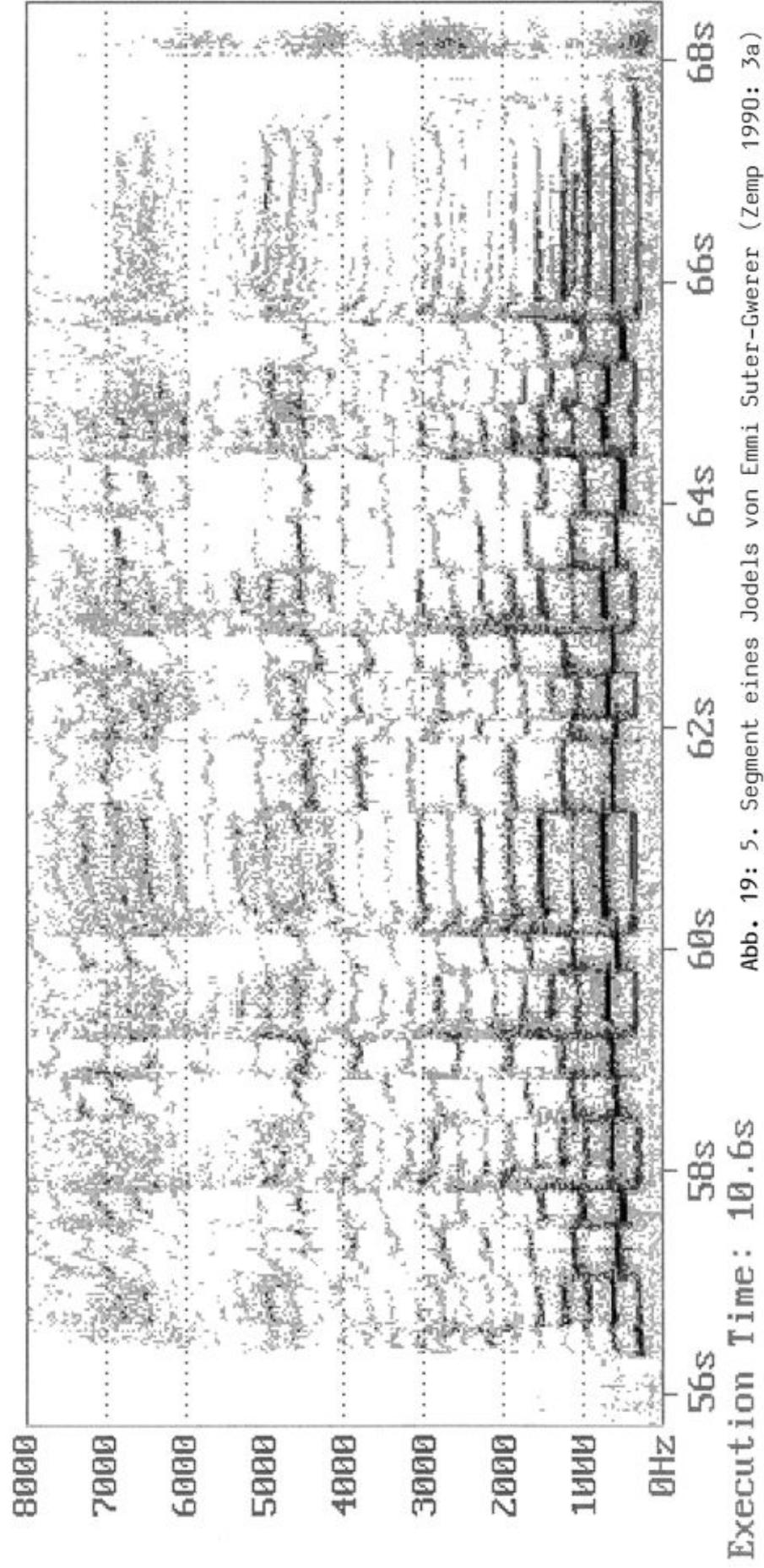
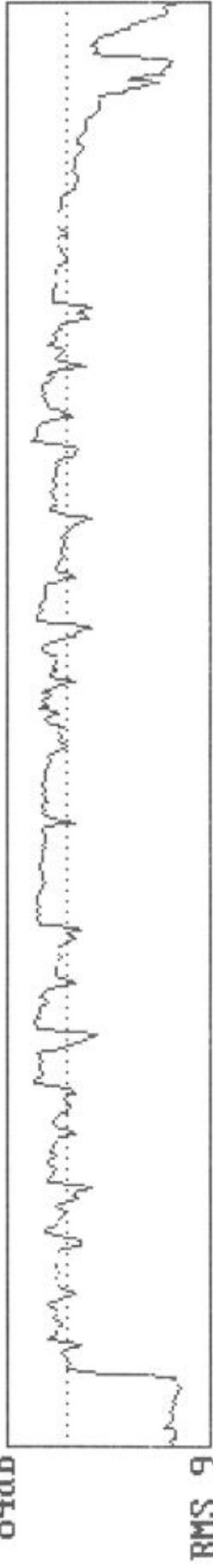
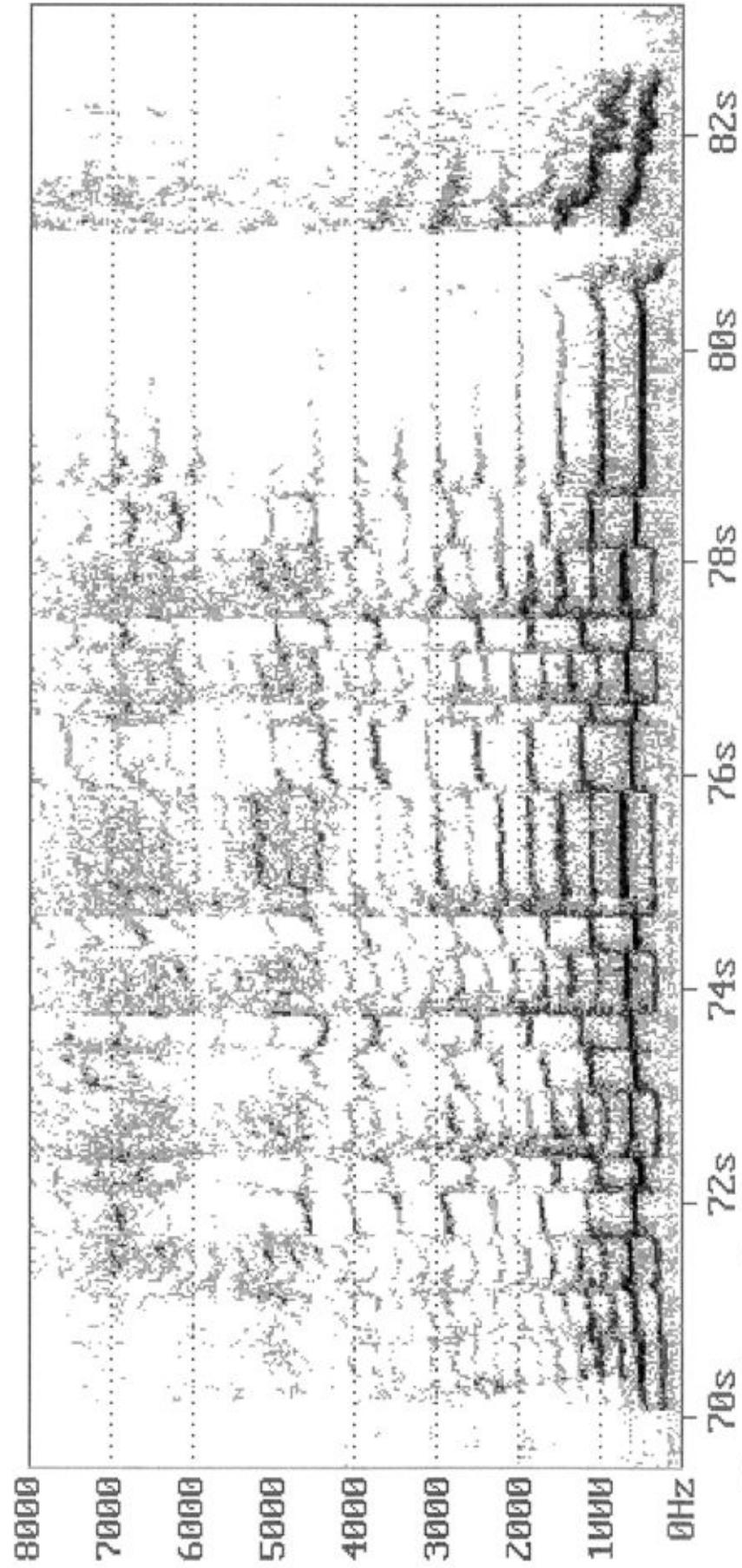
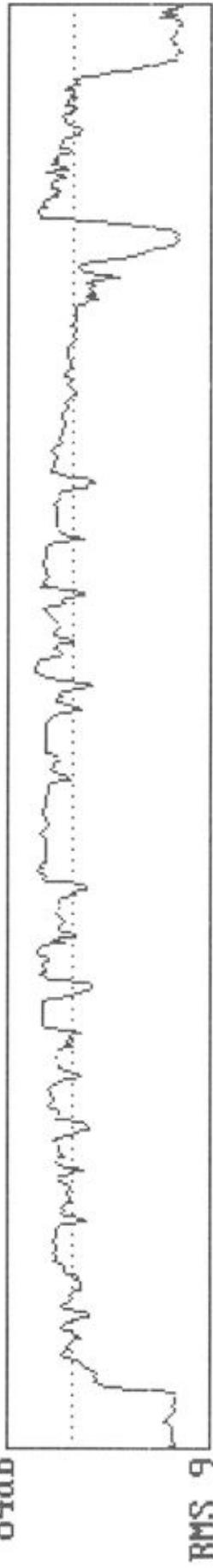


Abb. 19: 5. Segment eines Jodels von Emmi Suter-Gwerer (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 69.5s_83.2s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 69.500s[#000] -69.500s[#000] ]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      84dB

```



Execution Time: 9.45s

Abb. 20: 6. Segment eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

```

SON: zemp3a.sf, 2.5s_6.5s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 2.500s[#000] - 2.500s[#000] ]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
85dB

```

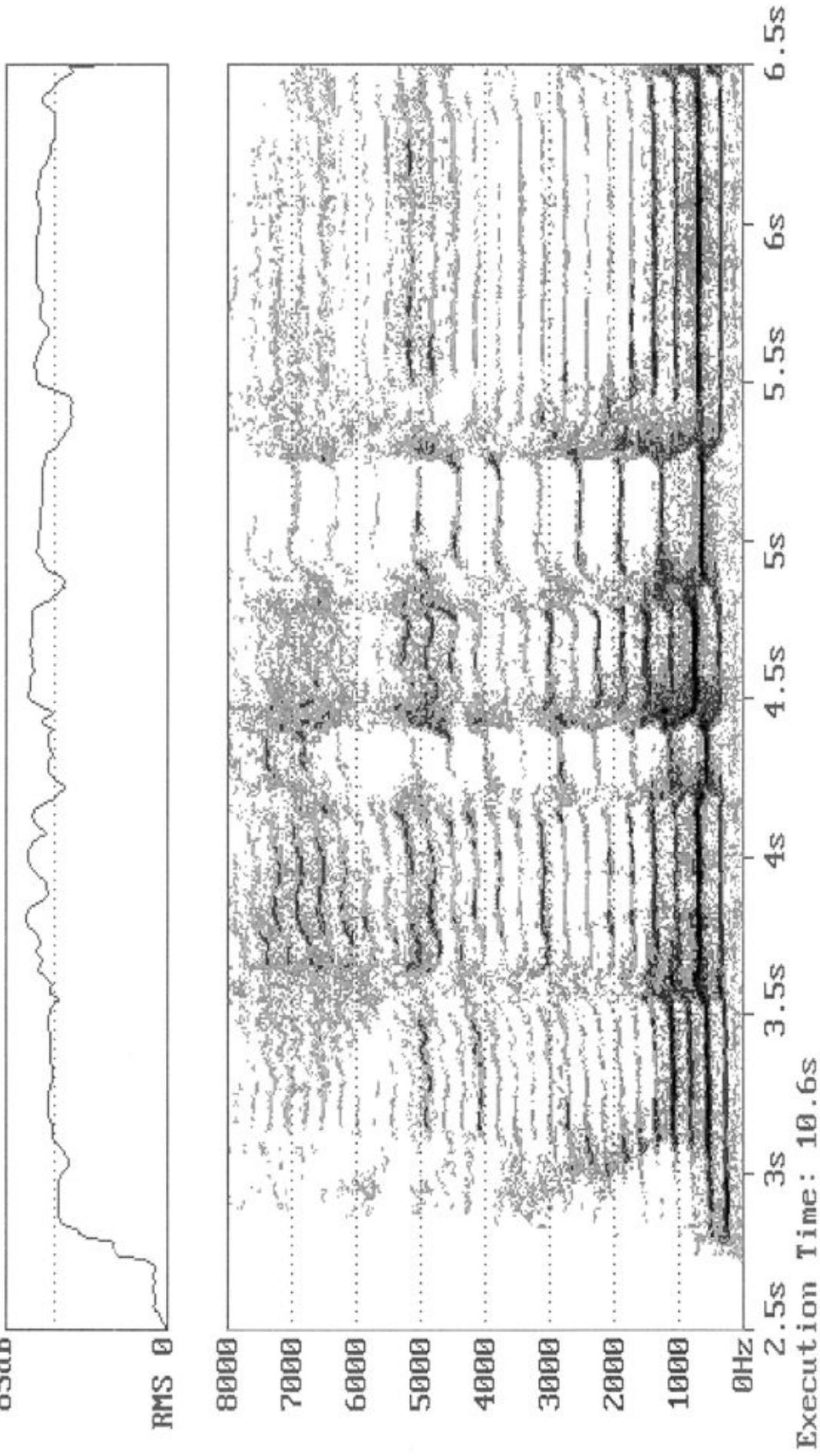


Abb. 21: Beginn eines Jodels von Emmi Suter Gwerder (Zemp 1990: 3a)

Im ersten Teil des Jodels zeigt sich eine durchwegs bessere Passung der Transkription 2. Transkription 1 weicht bei sechs Tönen um mehr als eine Zweiund-dreißigstel von der gemessenen Dauer ab, in einem Fall sogar um mehr als eine Achtel. Der Grund dafür könnte sein, daß Tonbeginne mit dem Erreichen der quasistationären Grundtonhöhe auf dem stimmhaften Konsonanten |j| festgesetzt wurden. Jedenfalls ergibt mit den entsprechenden Meßdaten die Transkription 1 eine bessere Passung als in Abb. 22:

0326	1185	1748	2015	2437	2859	4015	4756	5400	5881	6830	7437	7652	8200	8659	8993	9319	9644	10481 msec
859	563	267	422	422	1156	741	644	481	949	607	215	548	459	334	326	325	837	msec Dauer
708	708	236	472	472	1181	708	472	472	944	708	236	472	472	630	315	315	630	Normdauer
151	-145	31	-50	-50	-25	33	172	9	5	-101	-21	76	-13	-296	11	10	207	Differenz

Normzweiunddreißigstel: 118 msec

Standardabweichung der Differenzen $s_n = 112,6$ msec

(1. Segment des Jodels)

Die Standardabweichung, die ein Maß für die durchschnittliche Beschreibungs-
genauigkeit der Transkription darstellt, ist deutlich geringer als im
1. Segment von Abb. 22, nur fünf Differenzen sind größer als die Normzwei-
unddreißigstel und in den umrandeten Feldern, die denen in Abb. 22 entsprechen,
ist die Passung besser. Die Messung wurde diesmal mit einer anderen
Methode durchgeführt: Es wurde das Signal bis zum Meßpunkt abgehört und der
Meßpunkt dann so eingeregelt, daß der Beginn des quasistationären Grundtones
gerade hörbar wurde. Aus der verschiedenen Meßmethode erklären sich die verschie-
denen Dauerwerte auch bei Jodelsilben die kein |j| enthalten. Doch ist die
unterschiedliche Passung der Transkription keineswegs durch die unterschiedliche
Meßmethode erzeugtes Artefakt. Um die Methodenabhängigkeit der Meßwerte zu über-
prüfen, wurden mit der zweiten Methode auch die Vokalbeginne nach den |j|
gemessen und die Meßergebnisse mit den beiden Transkriptionen verglichen. Als
Beispiel wurde wiederum das erste Segment des Jodels gewählt:

0622 1185 1748 2015 2437 3007 4015 4941 5400 5881 6830 7437 7726 8200 8659 9089 9319 9644 10644 msec
563 563 267 422 570 1008 926 459 481 949 607 289 474 459 430 230 325 1000 msec Dauer

Transkription 1:

699	699	233	466	466	1165	699	466	466	932	699	233	466	466	622	311	311	622	Normdauer
-136	-136	35	-44	104	-157	227	-7	15	17	-92	56	8	-7	-192	-81	14	378	Differenz

Standardabweichung der Differenzen: 134,6 msec

Normzweiunddreißigstel: 117 msec

Transkription 2:

477	716	239	477	477	954	954	477	477	954	716	239	477	477	477	239	239	954	Normdauer
86	-153	28	-55	93	54	-28	-18	4	-5	-109	50	-3	-18	-47	-9	86	46	Differenz

Standardabweichung der Differenzen: $s_n = 64$ msec

Normzweiunddreißigstel: 119 msec

Die Standardabweichungen unterscheiden sich kaum von denen in Abb. 22 und die
extremen Abweichungen treten an den selben Stellen auf, das Ergebnis erweist sich
als von der Meßmethode weitgehend unabhängig.

Damit kann auch als erwiesen gelten, daß die durchschnittliche Abweichung der Transkription 1 (zumindest im 1. und 2. Jodelsegment) bedeutend geringer ist, wenn als Tonbeginn prinzipiell das Erreichen der quasistationären Grundtonhöhe angesehen wird, auch auf stimmhaftem Konsonanten. Der Schluß, daß hier nicht die rhythmisch relevanten Ereignisse, sondern die Bewegung der Grundtonhöhe zu beschreiben beabsichtigt ist, liegt umso näher, als diese Transkription im Rahmen einer auf eine "Typologie des Jodelns" abzielenden Untersuchung der gesanglichen Stimmgebung erstellt wurde, wobei die "Charakteristik der Melodie [...] als typologisches Merkmal nur insoweit in Betracht [kommt], als sie durch den Registerwechsel bestimmt ist" und unter anderem "das Häufigkeitsverhältnis von Brust- und Falsettregister" eine Rolle spielt (Födermayr 1994: 256). Die beiden Transkriptionen sind demnach, was die Zeitverhältnisse angeht, gar nicht miteinander vergleichbar, weil sie sich auf qualitativ verschiedene Daten beziehen. Der Vergleich kann mit dieser Bemerkung abgeschlossen werden. Übrigens treten auch in Abb. 23 und 24 Unterschiede zwischen den Transkriptionen ausschließlich an Stellen auf, an denen eine verschiedene Zeitmessung beim |j| als Ursache in Frage kommt.

Transkription 2 beschreibt die Meßdaten mit der geforderten Genauigkeit, die Abweichung überschreitet nie den Wert einer Zweiunddreißigstelnote, die Standardabweichung liegt bei maximal einer Vierundsechzigstel. Die Penultima erscheint in allen sechs Segmenten gegenüber der Notation gedehnt, beim Schluß des Nachsatzes im allgemeinen mehr als beim Schluß des Vordersatzes. Diese Dehnung fällt jedoch meinem Gehör kaum auf. Ebenso wenig die Dehnung der Viertelnote in Takt 3 und Takt 6 in Abb. 23. Sie könnte als Ausdruck des Endes einer motivischen Phrase gedeutet werden. Die Abweichungen in Takt 1 in Abb. 22 sind als geringfügige Tempoverlangsamung am Niederstreich von Takt 2 hörbar. Überhaupt scheinen die Abweichungen am Papier größer zu sein als die wahrgenommenen. Der interessanten Frage, wie weit ich die realen Dauer- verhältnisse auf Grund meiner musikalischen Deutung zurechthöre, will ich nicht weiter nachgehen.

Es gilt nun noch einige Details zu besprechen. Achteltriolenschreibung hätte die Beschreibungsgenauigkeit der Transkription noch verbessern können. Der Verzicht ist damit begründbar, daß es keinerlei Verdachtsmomente dafür gibt, daß ein Unterschied zwischen Triolenachtel und Sechzehntel "phonemische" Bedeutung hätte. Die Statistik der Dauern (Abb. 25) zeigt zwar zwei Gipfel, einen bei der Normsechzehntel von 0,23 sec und einen bei der Normachteltriolen von 0,31 sec. Doch stammen zwei dieser "Triolen" aus den Zweisechzehntelgruppen Abb. 22 Takt 4 und Abb. 23 Takt 4. Betrachtet man nur die Werte nach einer

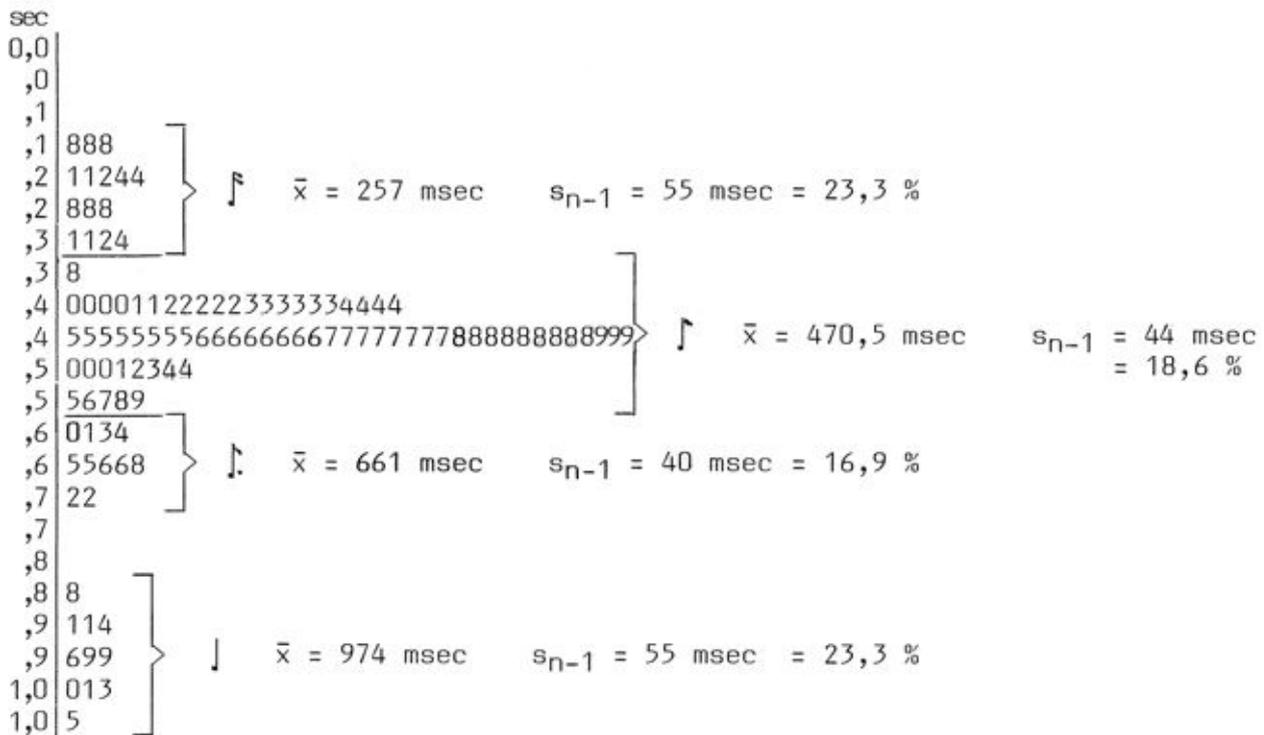


Abb. 25: Stemleaf-Diagramm der Zeitdauern von Abb. 22-24. Die Ziffern auf der rechten Seite sind die Hundertstelstellen der in sec. ausgedrückten Dauern. Prozentsätze beziehen sich auf eine Normsechzehntel von 236 msec.

punktierter Achtel (Abb. 26), so ist bei den wenigen Werten die Streuung zu breit, um schlüssige Aussagen zuzulassen.

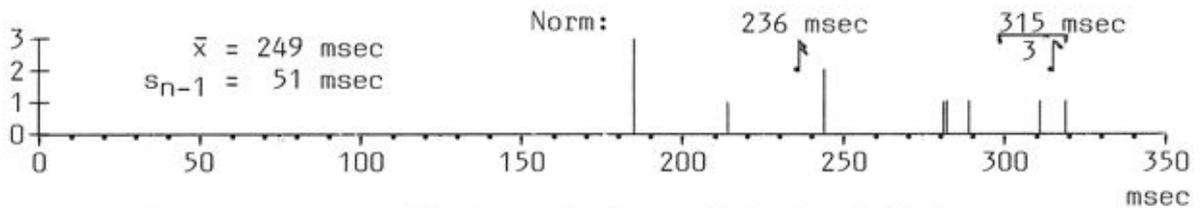


Abb. 26: Dauer der kurzen Werte nach den punktierten Achteln.

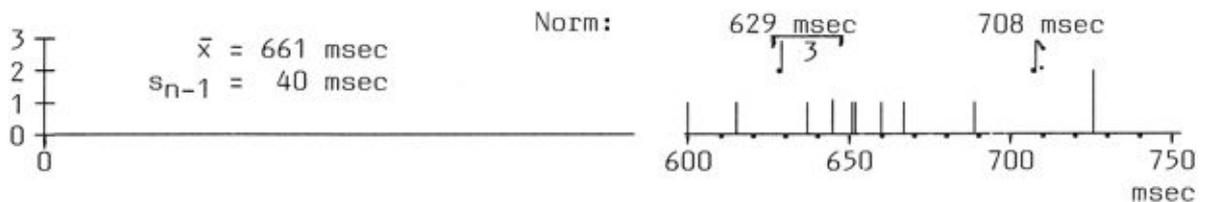


Abb. 27: Dauer der punktierten Achteln.

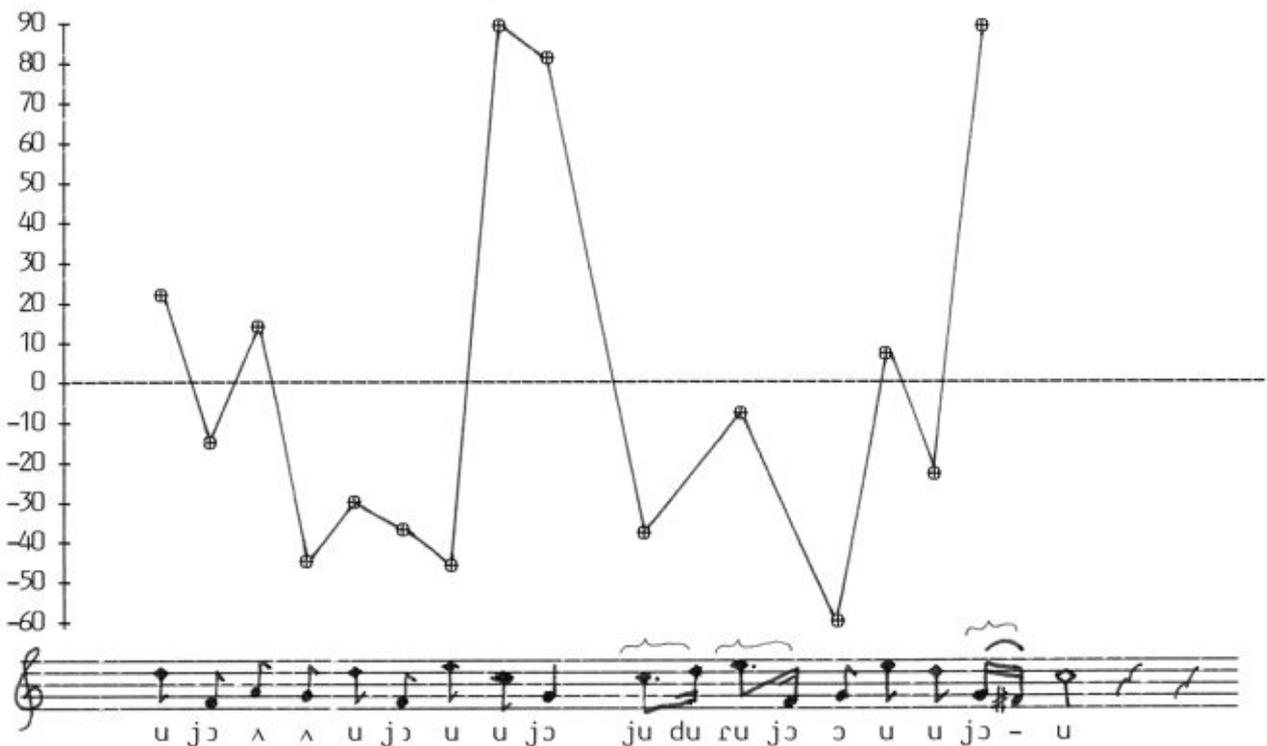
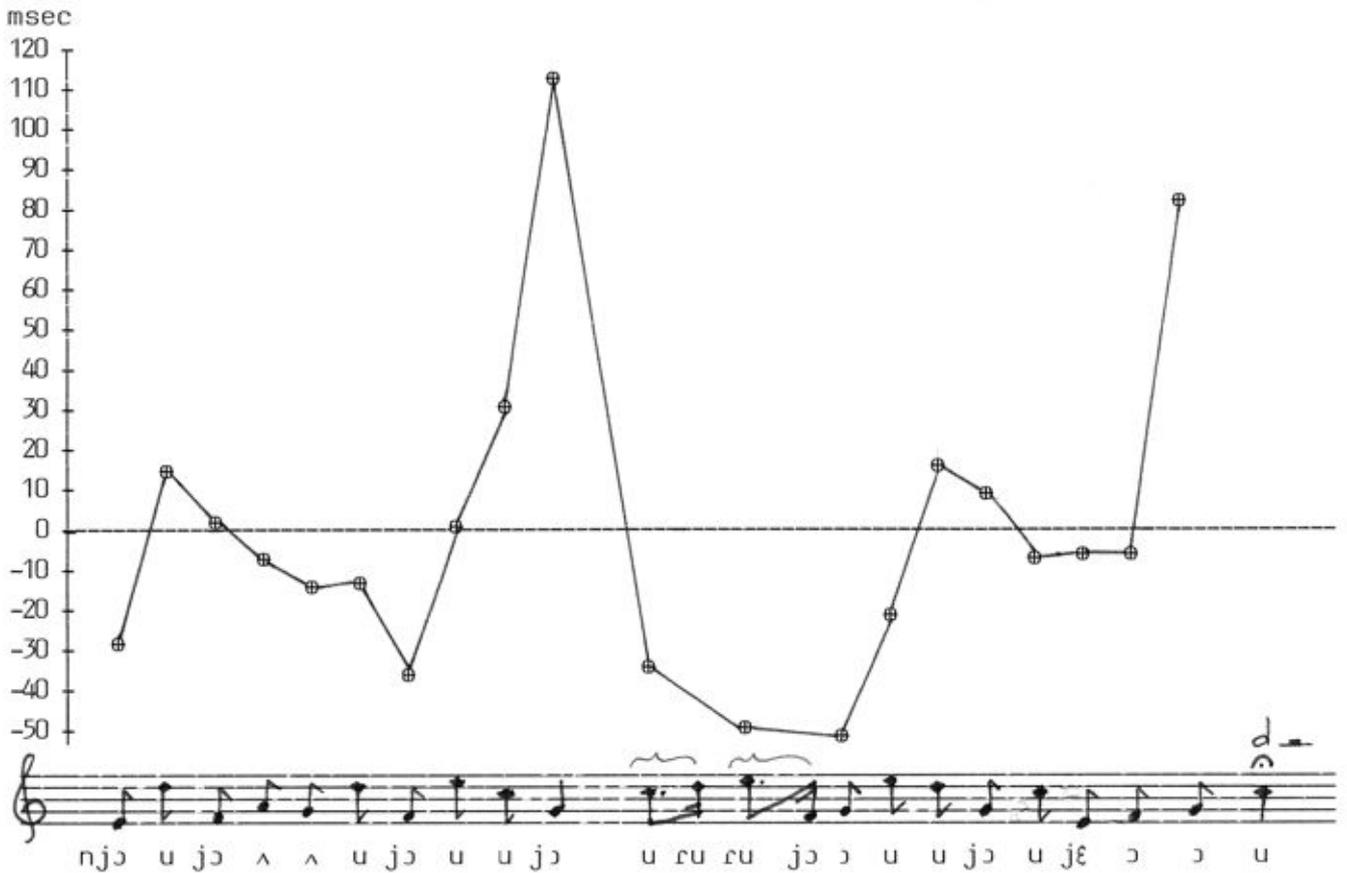
Ebenso wenig kann die Verteilung der Dauern der punktierten Achteln (Abb. 27) die Hypothese stützen, daß ein konzeptueller Unterschied zwischen punktierter Achtel und Triolenviertel bestünde. Fragt man nun, welche Proportion hier eigentlich intendiert ist oder wie man das Verhältnis zwischen langem und kurzem Ton am besten schreiben sollte, so geben die Zahlen keinen eindeutigen Hinweis. Die Durchschnittsdauer der kurzen Werte liegt näher bei der Normsechzehntel, die der langen etwa in der Mitte zwischen punktierter Achtel und Vierteltriolen.

Die Durchschnittsdauer der langen Töne ist 2,65 mal so groß wie die der kurzen. 2,56 liegt etwas näher bei 3 als bei 2, das stützt die von mir intuitiv gewählte Schreibung als punktierte Achtel mit darauffolgender Sechzehntel. Die Variationsbreite dieser Proportion reicht freilich von "überpunktirt" 4:1 bis "triolisch" 2:1 und es kann nicht davon ausgegangen werden, daß hier ein rationales Verhältnis intendiert wird.

Eine leichte Inharmonizität weist das Verhältnis zwischen Durchschnittsviertel und Durchschnittsachtel auf: Statt 2:1 beträgt es 2,07:1 (vgl. Abb. 25). Das hat zwei Ursachen: Einige Viertel sind als musikalische Phrasenenden gedehnt, sieben der elf Viertel stehen im etwas langsameren ersten Teil.

In Abb. 25 fällt ferner auf, daß die Verteilung der Dauern zwischen der Viertel und der punktierten Achtel einen leeren Zwischenraum aufweist, jedoch nicht zwischen punktierter Achtel und Achtel, ebensowenig zwischen Achtel und Sechzehntel. Die Antwort auf die Frage, wie der Hörer denn trotzdem Sechzehntel und punktierte Achtel von der Achtel unterscheiden könne, liegt natürlich im Metrum, das der Hörer als "Bezugskonfiguration" entwickelt und dessen Puls in durchlaufenden Achteln besteht. Diese sind wohl irgendwie in "Schlägen" und "Takten" organisiert und es darf die Frage gestellt werden, ob in den Meßdaten von Abb. 22-24 irgendwelche Anhaltspunkte für die Struktur eines von der Sängerin intendierten Metrums liegen? Läßt sich die in Transkription 2 ausgesprochene Behauptung, daß die Achteln binär organisiert sind, stützen oder kontra-indizieren? Die im Ausführungsprofil graphisch dargestellten Abweichungen können zwar nicht für die Betonungsverhältnisse, wohl aber für die Organisation (binär oder ternär) ein Indiz sein. Die Konfiguration der Abweichungen ist hier deutlicher sichtbar als in der bloßen Zahlenreihe.

Beim ersten Teil des Jodels wurde auf ein Ausführungsprofil verzichtet, weil er zu wenig Achteln aufweist, auf die diese Untersuchung abzielt. Ferner hat schon Wolfgang Sichardt bei diesem Teil einen binären Puls angenommen (Notenbeispiel 43 und 44), sodaß hier wenigstens die metrische Basisstruktur nicht kontroversiell ist. Auch Franz Födermayr mag an eine binäre Organisation gedacht haben, jedenfalls bezieht sich seine Metronomangabe auf die Viertel (und nicht auf die Achtel oder die punktierte Viertel, siehe Notenbeispiel 17). Diese Metronomangabe bezieht sich auf alle drei Teile des Jodels. Sichardt nimmt nun einen Metrumwechsel an und notiert im zweiten Teil einen ternär strukturierten Puls (Notenbeispiel 44. Der Metrumwechsel wird durch die Notation verschleiert, vgl. die Metronomangaben im 1. und im 2. Teil!). Das Ausführungsprofil Abb. 28 gibt diesbezüglich wenig Anhaltspunkte, es deutet im Wesentlichen an, daß sowohl der Vorder- als auch der Nachsatz aus je zwei Phrasen bestehen (Dehnung der Viertel).



28

Abb. 1: Ausführungsprofil.

3. und 4. Segments eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder 1979 (Tonaufnahme: Zemp 1979/90: 3a; Transkription: Hermann Fritz). Das Profil wurde mit der von der schwedischen Rhythmusforschung eingeführten Methode (Ingmar Bengtsson 1977) erstellt, es gibt die Abweichungen der Tondauern von den errechneten Normdauern (Durchschnittsdauern) wieder. Die Abweichungen sind geringfügig, d. h. sie überschreiten an keiner Stelle die Hälfte des kürzesten Notenwertes (Normzweiunddreissigstel = 118 msec), was einer Nonrubato-Interpretation entspricht.

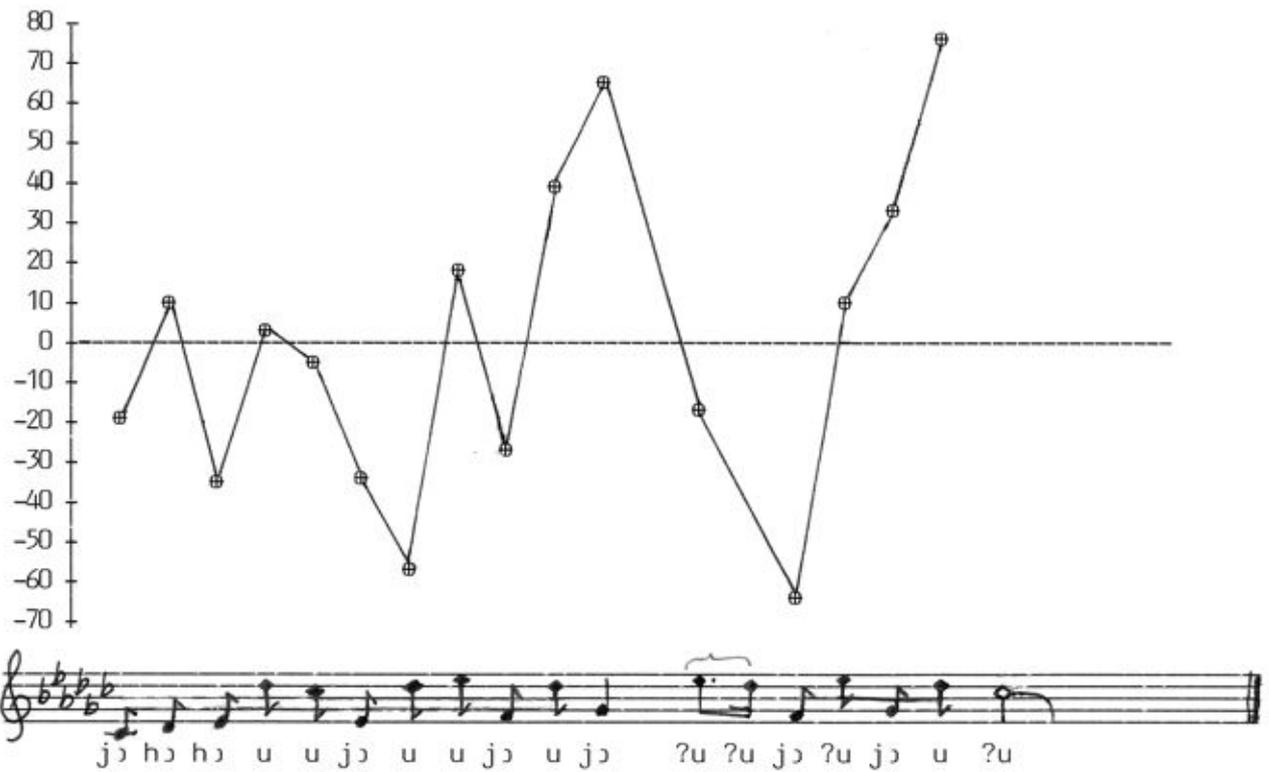
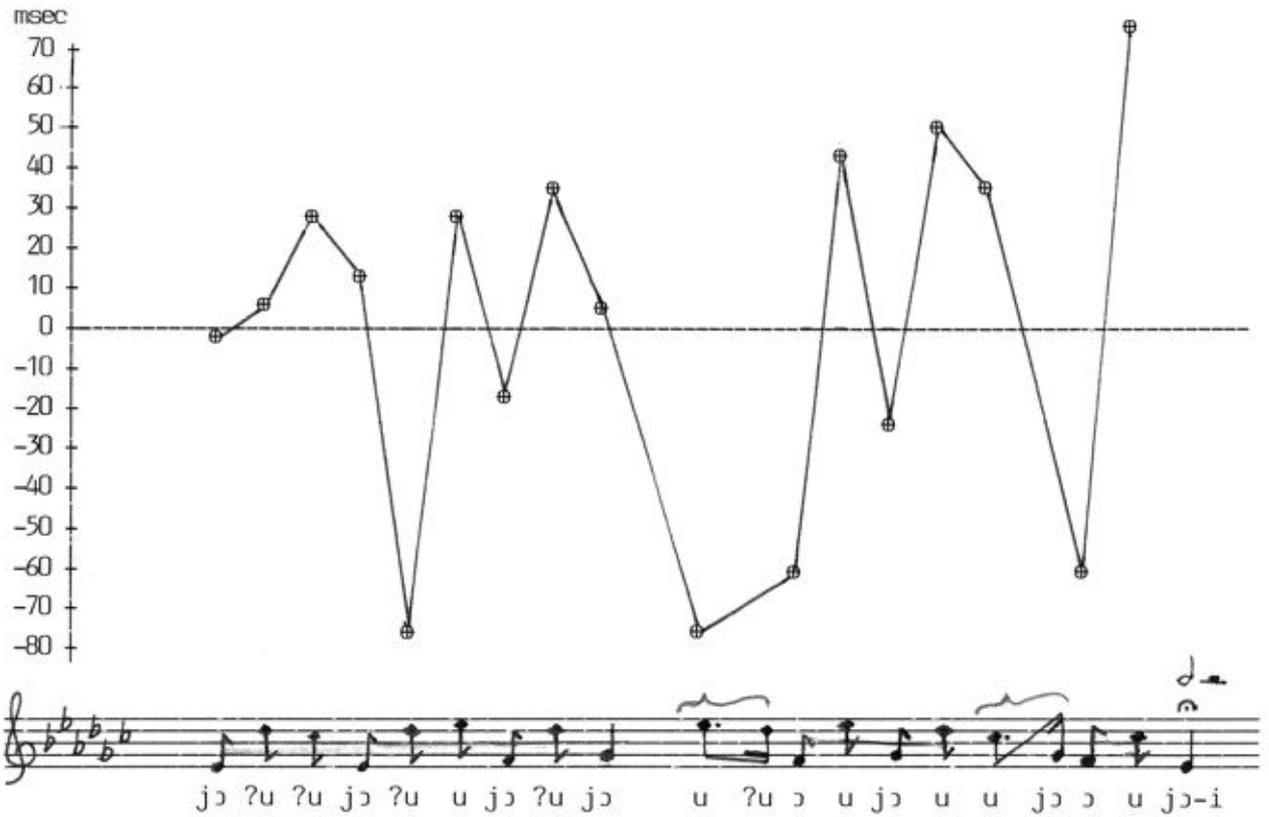


Abb. 29: Ausführungsprofil: 5. und 6. Segment des Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

Aufschlußreich ist hingegen das Ausführungsprofil des 3. Teils (Abb. 29). Trotz der ternären Struktur des Wechsels zwischen Bruststimme und Falsett im der Achtelkette am Beginn des Vorder- und Nachsatzes deutet das vorwiegende Zick-Zack der Kurve auf eine binäre Organisation der Achteln hin. Dieses Zick-Zack kann nicht gesangstechnisch bedingt sein, da der Registerwechsel die Achteln ternär strukturiert. Aus demselben Grund kann hier auch kein meßtechnisch bedingtes Artefakt vorliegen. Es bleibt nichts anderes übrig, als ein musikalisches Konzept hinter dem binären Wechsel der Tondauern anzunehmen und ich glaube nicht fehlzugehen mit der Vermutung, daß es sich um ein metrisches Konzept handelt.

Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich dieser Wechsel in der zweiten Hälfte des Vordersatzes fortsetzt. Auch hier dauern die geradzahligten Achteln länger als sie ungeradzahligten. (Im Nachsatz erfolgt statt dieses Wechsels ein Schlußritardando).

Übrigens weist auch der Nachsatz des zweiten Teils am Beginn (erste bis sechste Achtel) dieses Zick-Zackmuster im Ausführungsprofil (Abb. 28) auf. Doch kehrt sich die Bewegungsrichtung bei der siebten und achten Achtel (vielleicht wegen des Phrasenendes) um und ist auch in der zweiten Phrase gegenläufig. Ferner fehlen diese Muster im Vordersatz. Die Indizien für eine binäre Organisation sind schwach, - Anhaltspunkte für eine ternäre sind nicht vorhanden.

Insgesamt stützen diese Daten eher die Hypothese einer binären Ordnung der Achteln. Damit ist freilich nichts über die Betonungsverhältnisse ausgesagt. Nach dem im theoretischen Kapitel explizierten "Gesetz der möglichst wenig hinzugedachten Schwerzeiten" liegt von den zwei möglichen Lösungen jedoch nur eine nahe und zwar die, die in Transkription 2 (Abb. 22-24) durch die Balken ausgedrückt ist. Die weiterführende Frage ist nun, ob die Meßdaten auch Anhaltspunkte für die Organisation dieser Viertelschläge enthalten. Meine Transkription behauptet einen Dreivierteltakt. Doch wurde schon im Theoriekapitel darauf hingewiesen, daß im dritten Teil des Jodels auch ein Zweivierteltakt intuitive Plausibilität beanspruchen kann. Dieser wäre auch im ersten und zweiten Teil denkbar. Wolfgang Sichert nimmt im ersten Teil Taktwechsel ($2/4$ und $3/4$) an.

Die Ausführungsprofile Abb. 30-32 geben leider keinen Anhaltspunkt für die metrische Organisation der Vierteln. Sie zeigen lediglich die Phrasierung an: Ein Segment besteht aus zwei Phrasen. Die erste schließt mit der ersten auftretenden Viertelnote. Diese ist gedehnt, ebenso die Viertel davor, genaugenommen die Achtel davor, wie Abb. 22-24 zeigt. Die zweite Phrase schließt

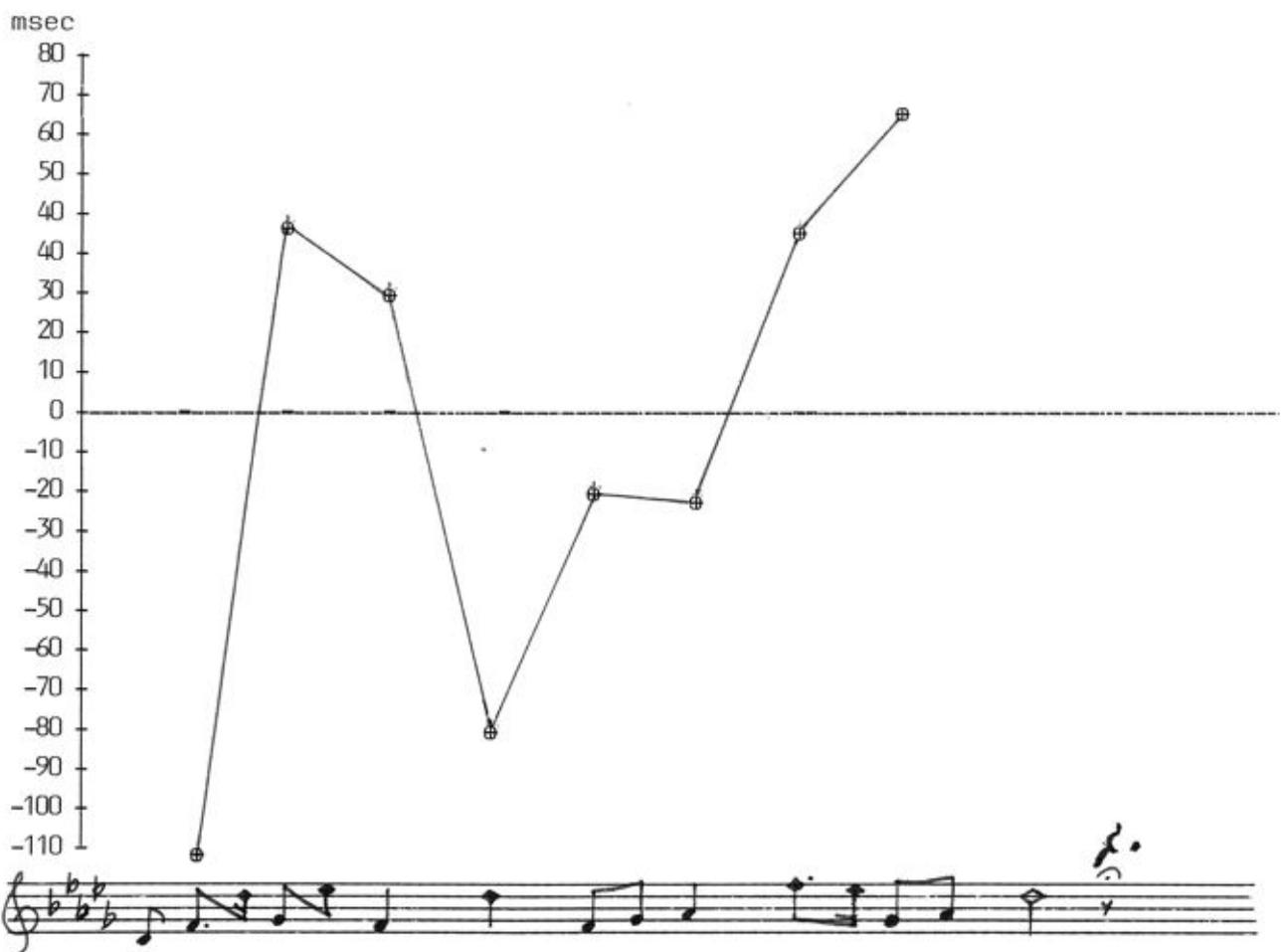
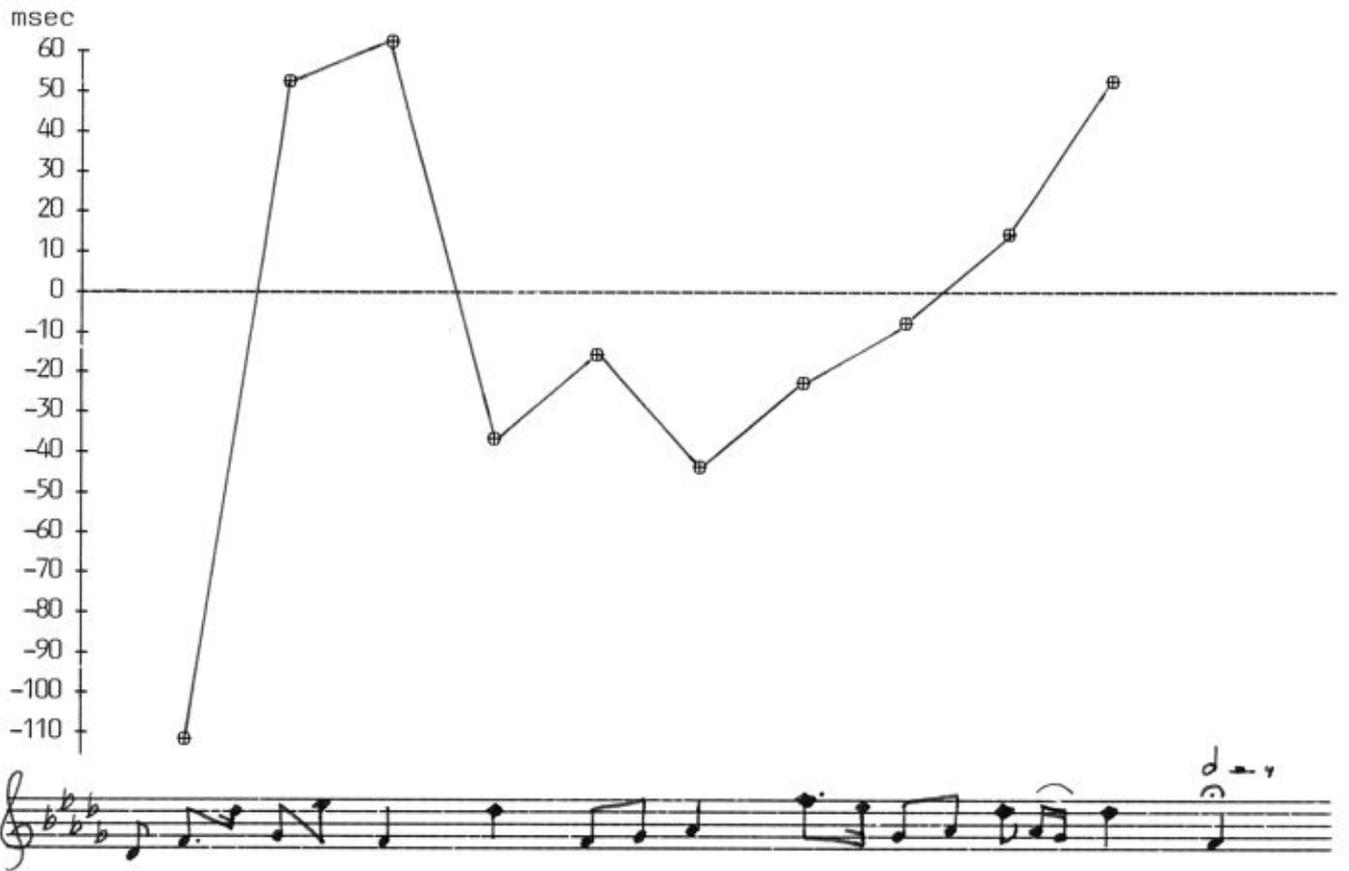


Abb. 30: Ausführungsprofil der Vierteln: 1. und 2. Segment des Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

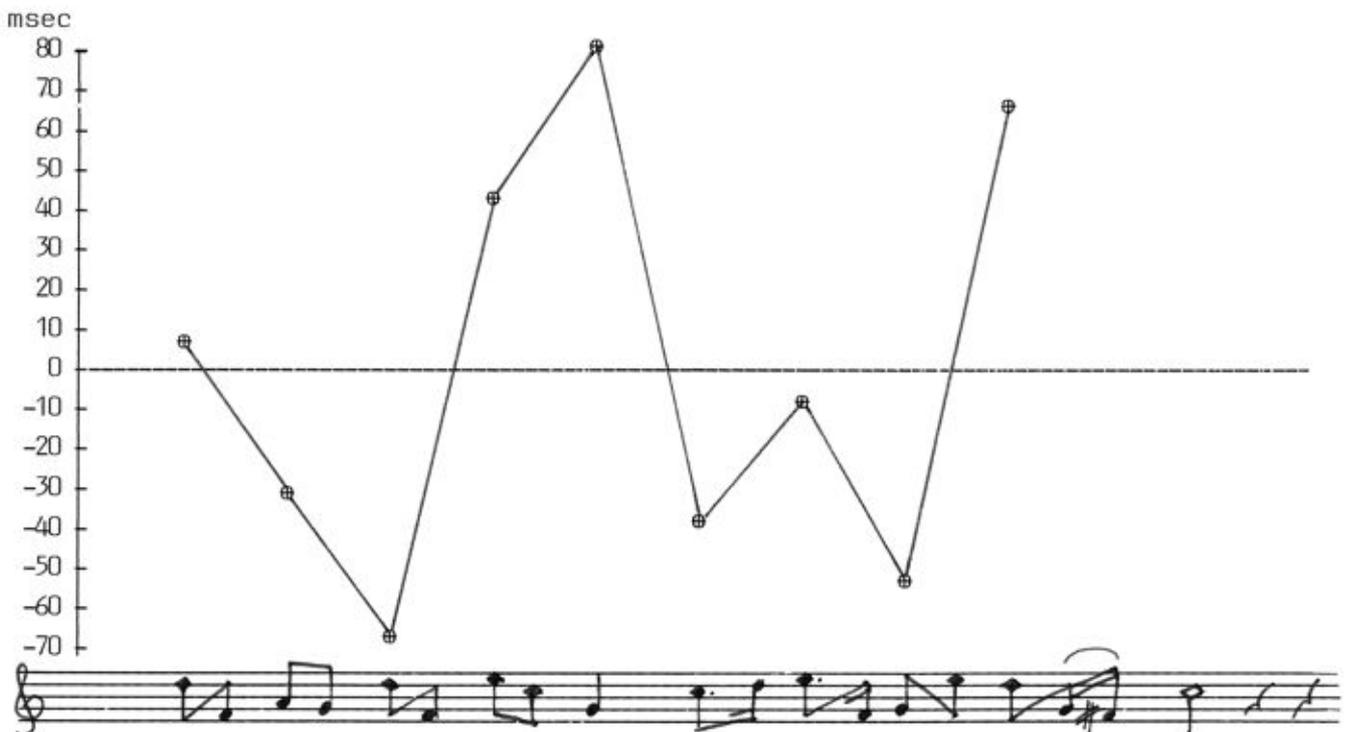
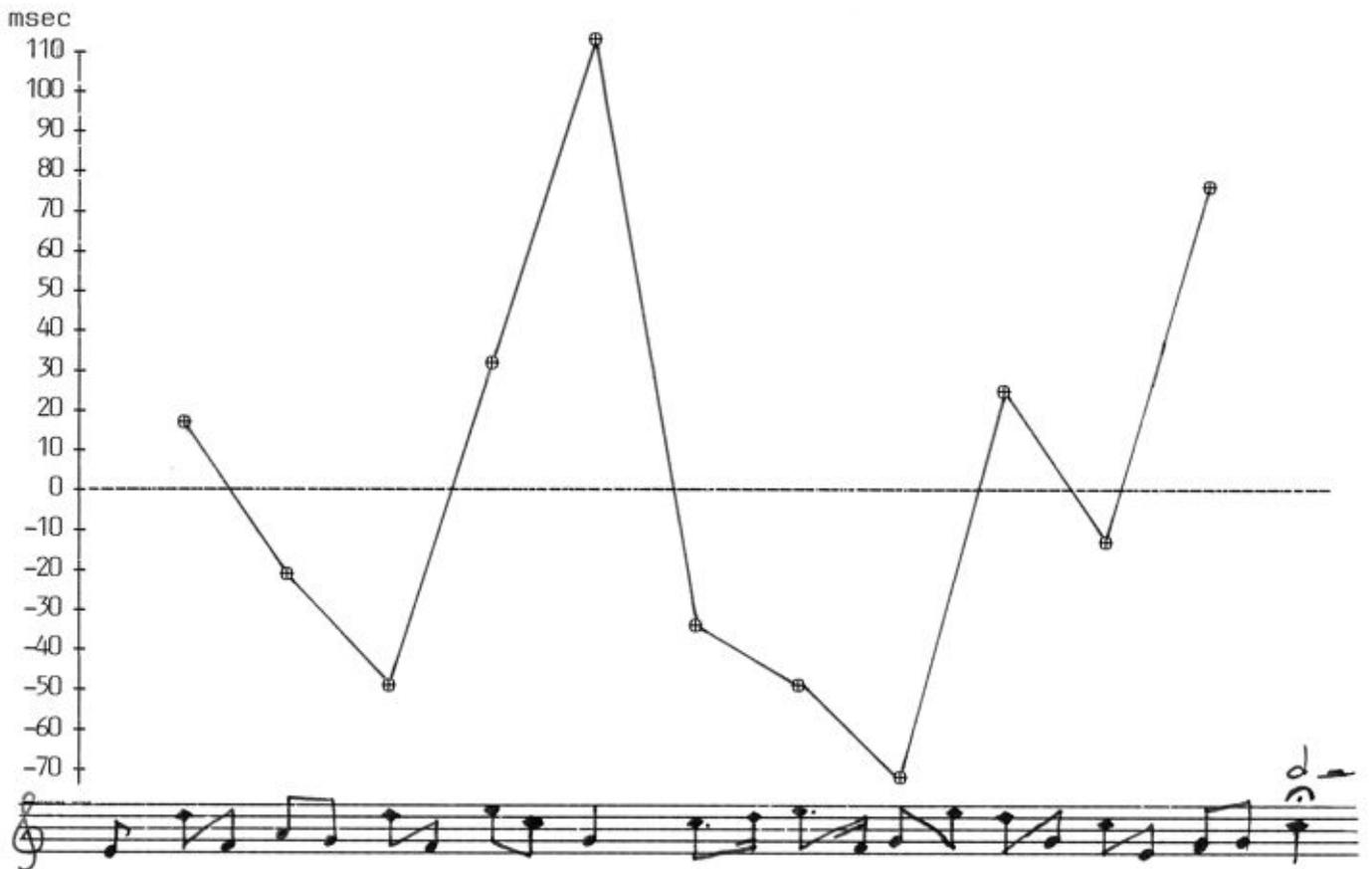


Abb. 31: Ausführungsprofil der Vierteln: 3. und 4. Segment des Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

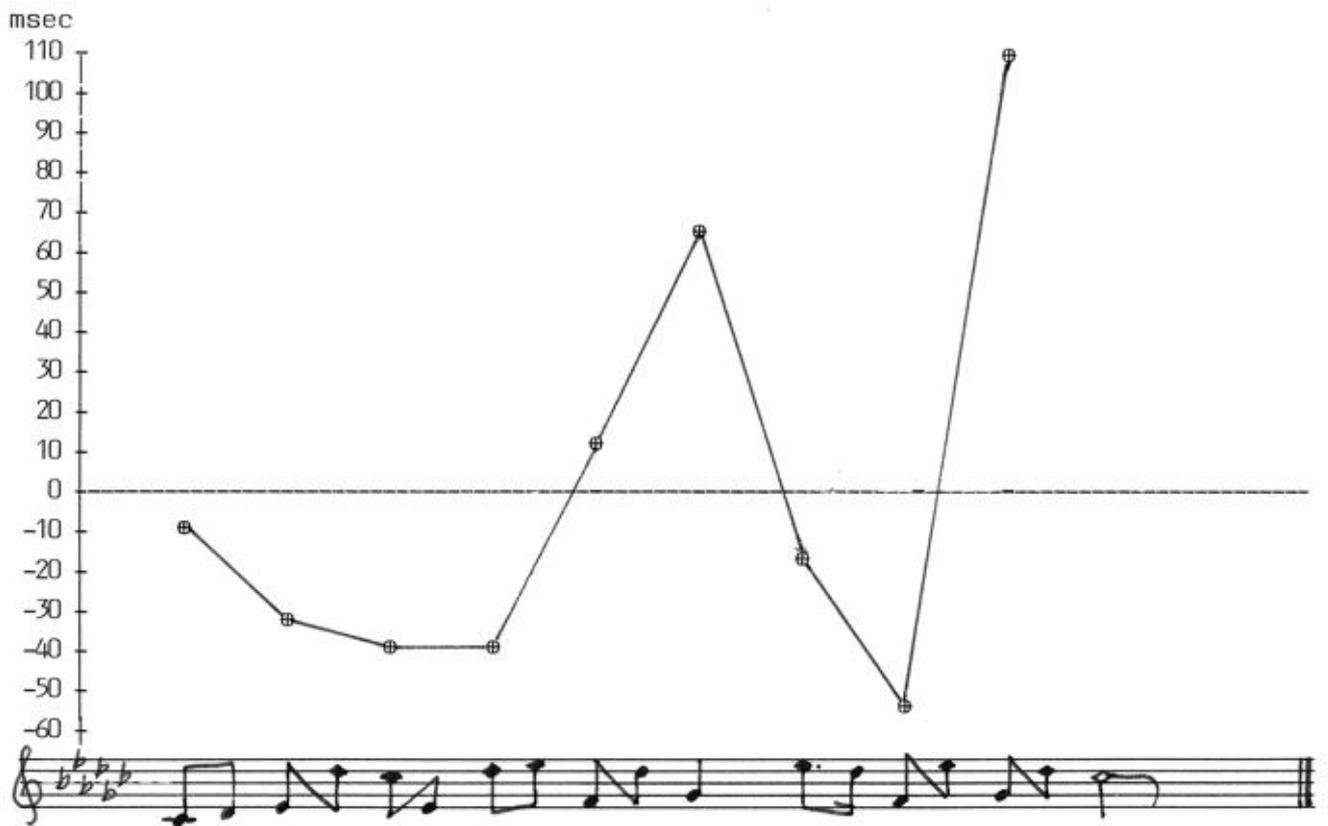
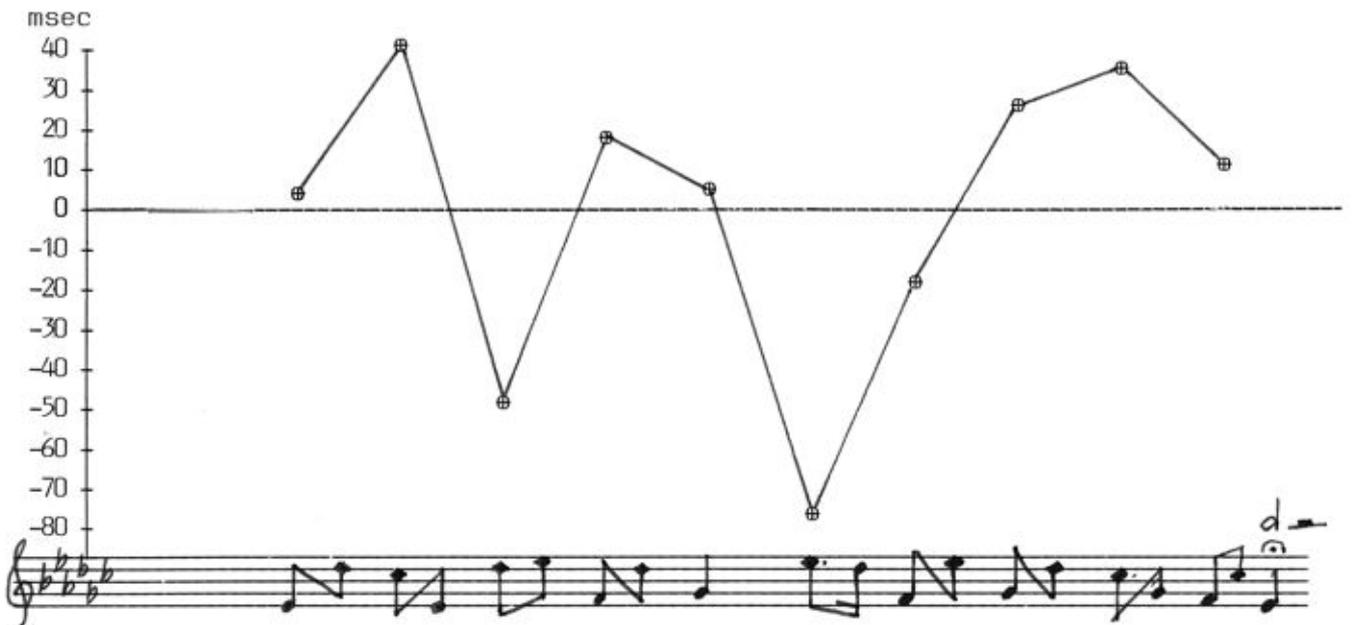


Abb. 32: Ausführungsprofil der Vierteln: 5. Und 6. Segment des Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a)

mit der Finalis, die Achtel davor ist ebenfalls gedehnt. Lediglich das fünfte Segment hat einen leicht atypischen Verlauf.

Um die 3/4-Takt-Hypothese aufzustellen, bedarf es jedoch bei diesem Juuz gar keiner sonographischen Meßdaten als Anhaltspunkte, weil in der dreistimmigen Fassung der Gebrüder Schmidig (Notenbeispiel 43c) die Baß- und Harmoniewechsel den Takt eindeutig angeben. Die Frage, ob alle Juuzer das Stück metrisch gleich auffassen, ist grundsätzlich zu stellen. Doch Emmi Suter-Gwerder ist tot, wir können sie nicht mehr fragen.

Nun bleibt nur noch die Regelmäßigkeit zu zeigen. Hierzu wird durch Aufsummierung der Abweichungen für jeden metrisch relevanten Meßpunkt die kumulative Abweichung berechnet. Es werden in Abb. 33 lediglich die Vierteln betrachtet. Die Frage, die in Abb. 33 beantwortet wird, könnte auch lauten, ob die Abfolge der Vierteln mit dem Metronom hinlänglich genau Schritt hält. Die Maximalabweichung vom metronomisch exakten Schlag wird berechnet als die Hälfte der Differenz zwischen der weitesten positiven und der weitesten negativen kumulativen Abweichung. Bei einem zum richtigen Zeitpunkt gestarteten Metromom hat dann sowohl die positive als auch die negative Maximalabweichung genau den errechneten Betrag.

Die Folge der kumulativen Abweichungen müßte eigentlich mit Null enden. Daß sie das nicht tut, liegt an der Summierung der Rundungsfehler, die bei der Berechnung der Normdauern gemacht wurden. Der sich auf die Berechnung der Maximalabweichung fortpflanzende Fehler ist jedoch kleiner als die Meßgenauigkeit von 7,4 msec. Die Maximalabweichung muß mit einem Toleranzbereich von $\pm 7,4$ msec bzw. $\pm 0,8$ % gelesen werden.

	Kumulative Abweichung											Maximalabweichung		
												in msec	in % d. Norm-J	
1. Segment	63	-49	3	<u>65</u>	28	12	-32	-55	<u>-63</u>	-49	3	± 64	6,7 %	
2. Segment	<u>45</u>	-67	-21	8	-73	-94	<u>-117</u>	-72	3			± 81	8,4 %	
3. Segment	-28	-11	-32	-81	-49	<u>64</u>	30	-19	<u>-91</u>	-66	-79	-3	$\pm 77,5$	8,2 %
4. Segment	0	7	-24	<u>-91</u>	-48	<u>33</u>	-5	-13	-66	0			± 62	6,5 %
5. Segment		0	4	<u>45</u>	-3	15	20	-56	<u>-74</u>	-48	-13	-2	$\pm 59,5$	6,5 %
6. Segment	<u>0</u>	9	-41	80	<u>-119</u>	-107	-42	-59	-113	-4			$\pm 59,5$	6,4 %

Abb. 33: Regelmäßigkeit der Viertelfolge im Jodel von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1990: 3a).

Die Maximalabweichung ist also gering, sie ist ungefähr von der Größe einer Triolenzweiunddreißigstel. Das entspricht meiner Erfahrung, daß ein auf die richtige Geschwindigkeit eingestelltes Metronom problemlos mit dem von mir empfundenen Schlag (Vierteln) oder Puls (Achteln) mitläuft.

Letztlich ließe sich von der Folge der kumulativen Abweichungen auch noch die Standardabweichung berechnen. Von eher theoretischem Interesse wäre dann der Zusammenhang zwischen den vier Größen: Maximalabweichung und Standardabweichung der Transkription von den gemessenen Dauern sowie Maximal- und Standardabweichung der Transkription von der Meßpunktfolge (bzw. einer Teilfolge, z.B. einer regelmäßigen Teilfolge). Doch möchte ich auf dieses interessante Thema nicht eingehen, sondern vielmehr nochmals darauf hinweisen, daß das Vorliegen von Regelmäßigkeit auf der physikalischen und psychoakustischen Ebene nicht per se schon Nonrubatointerpretation bedeuten muß. Denn es wären Dehnungen und Stauchungen um einen rationalen Faktor denkbar, die der Interpretation nur äußerlich den Anschein von Nonrubato geben: daß trotz Regelmäßigkeit ein Rubato vorliegt, würde erst entdeckt werden können, sobald der musikalische Sinn verstanden ist.

Ein Jodel von Anton Büeler

Im Rahmen der Schweiz-Exkursion des Instituts für Musikwissenschaft im Jahre 1993 fand eine Befragung von Toni Büeler in seiner Wohnung in Muotathal statt, bei der Büeler auch einige Jüüzli vortrug, teils solo, teils zweistimmig mit seiner Tochter Cornelia Büeler (geb. 6.2.1968, nunmehr verheiratet Cornelia Gwerder-Büeler). Von dieser Befragung existiert eine Video-Hi8- und eine DAT-Aufnahme. Die Jodelinterpretation, die ich im folgenden analysieren werde, befindet sich nur auf der Video-Aufnahme, und hier fehlt vom 1. Teil das erste Segment (Vordersatz). Die Kamera wurde erst während des Ausklingens des letzten Tones des Vordersatzes eingeschaltet. Doch ist diese Unvollständigkeit für den Zweck meiner Analyse unerheblich.

Während meiner Muotatal-Feldforschung, als Peter Betschart und ich Toni Büeler am 10. 4. 1996 besuchten, berichtete er, daß er am 18. 3 1941 geboren sei, als "Älpler" (Sommer 1958 und 59), als "Holzer" (Winter 1958 und 59), als "Knecht" (1959) sowie in einer Schreinerei gearbeitet hat. 1959 ging er von Muotathal nach Nidwalden, wo er 1960-63 eine Lehre machte und bis 1971 als Bäcker und Konditor arbeitete. 1971 kehrte er nach Muotathal zurück, wo er 23 Jahre lang Gemeindegassier (1971-94) war und jetzt als Wildhüter (ab 1994) tätig ist. Anton Büelers Vater war Bauer und Bauarbeiter, die Mutter Bäuerin.

Toni Büeler hat als Schulbub noch den legendären Jodler *Wichel Wisi* auf einer Kilbi (=Kirtag) erlebt. "So söt ma könne juuze", habe er bei sich gedacht, erzählte uns Toni Büeler. 21 Jahre lang (Jänner 1963 bis 1984) hat er im Chor von Leuthold gesungen ("Stanser Jodlerbuebe"), seit 1973 singt er im Chor Muotathal. Seit 1963 ist er im Jodlerverband. 1964 trat er das erste Mal bei einem Jodlerfest mit einem Solojodel auf und zwar mit einem Muotataler Juuz. Er kam damit bei den Juroren nicht an, auch nicht 1965 und 1966. Daraufhin versuchte er es 1967 und 86 mit einem Nidwaldener Jodel und hatte damit Erfolg. Erst als er damit sein Können bewiesen hatte, gelang es ihm dann, auch mit Muotataler Jodeln Anerkennung zu finden. Daß der Jodlerverband die Muotataler Eigenart schließlich akzeptiert habe, sei vor allem Leuthold zu verdanken.

Büeler schildert diesen Hergang als Lernprozeß des Jodlerverbandes. Sich selbst sieht er als den Vorkämpfer, dem es gelungen war, dem Muotataler Juuz im Zentralschweizer und im Eidgenössischen Jodlerverband die Anerkennung zu verschaffen. Peter Betschart sagte mir später, daß diese Geschichte auch eine andere Lesart zulasse, nämlich daß sich Büeler einige im Jodlerverband übliche und von der traditionellen Muotataler Manier verschiedene Vokaltechniken angeeignet habe und daß darauf sein Erfolg im Jodlerverband gründe.

Betschart regte an, der Frage genauer nachzugehen. So sehr mich die Frage interessiert, ich kann sie im Rahmen dieser Arbeit nur rudimentär und nebenbei behandeln. Vreny Strasser, die Wirtin vom Restaurant Krone in Muotathal, sagte mir, Toni Büeler habe die schönste Männerstimme und es stünden ihr die Haare am Arm, wenn er juuze. Aber er juuze nicht auf die typische Muotataler Art, sondern sei vom Jodlerverband beeinflusst (Befragung am 11. 4. 1996). Nicht uninteressant sind in diesem Zusammenhang die Kommentare der Kampfrichter in den Festberichten der Jodlerfeste, an denen Büeler teilnahm. Anton Büeler hat sie mir dankenswerterweise zum Fotokopieren geliehen, ich gebe das seine Darbietungen Betreffende im Anhang wieder. Auch rezeptionsgeschichtlich sind diese Kommentare bemerkenswert: Von der "Kirchentonart (Phrygisch)" ist 1964 die Rede und 1972 "dauert [es] fast bis zum Schluß, bis sich eine eindeutige Tonart (C-Dur) herauschält", d.h. bis der Kampfrichter, der den Bericht schreibt, eine eindeutige Tonart erkannte. 1975 ist man an "altphrygische Melodik" erinnert. Mit "linear melodischen Motiven" wird 1981 das "Fremde" des Dargebotenen erklärt und 1984 schließlich zugegeben, daß "dieses eigenartige Gebilde mit seinen wilden Tonsprüngen [...] für jeden Kampfrichter, der nicht aus der Gegend stammt, gewisse Probleme [stellt]".

Die 1981 verwendete Erklärungsformel "linear melodisch" dürfte auf Heinrich J. Leuthold (und damit letztlich auf Sichardt) zurückgehen. Leutholds Buch kam ja 1981 heraus. Möglicherweise saß Leuthold selbst in der Jury und verfaßte den Kommentar zu Anton Büelers Darbietung. Waren es für Sichardt lediglich "die großen Sprungintervalle, namentlich Sexten und Septimen", die "hier", d.h. im "Altstil des Muotatals", "keine harmoniegezeugte, sondern eine lineare Funktion" [haben]" (1939: 30), so ist es bei Leuthold "die Melodieführung" schlechthin, die "immer nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden [ist]" (1981: 100). Linearität wird also in erhöhtem Maße als Erklärung beansprucht und zwar, wie ich annehme, für die harmonische Desorientierung, die im Hörer bei einstimmigen Interpretationen Muotataler Jüüzli entsteht. Da beim Jodel sonst an den Harmoniewechseln der Takt deutlich wird, führt die harmonische Desorientiertheit zu einer metrischen Desorientiertheit, die sich dann in der Rede von "freien Rhythmus" niederschlägt wie im Kommentar des Kampfgerichts zu Büelers Darbietung am zentralschweizerischen Jodlerfest in Sursee 1985. Damit war vielleicht gar nicht "Rubato" gemeint, sondern "regelmäßige Tonfolge, aber ohne erkennbaren metrischen Zusammenhang". Denn in allen mir bekannten Aufnahmen (Schallplatten, Exkursion 1993) interpretiert Büeler die Jodel mit großer Regelmäßigkeit.

Diese Regelmäßigkeit zeigt sich auch in der sonographierten Jodelinterpretation von der Exkursion 1993 (Abb. 45 u.46), sie ist etwa genauso groß wie in der

Interpretation von Emmi Suter-Gwerder. Umso erstaunlicher klingt daher Heinrich J. Leutholds Anmerkung zu einer früheren Interpretation Büelers (Notenbeispiel 13): "Eine Viertelnote ist hier nicht einfach eine Viertelnote. Sie wird, je nach Lust und Laune des Sängers, bald etwas länger gehalten, bald verkürzt" (1981: 58). Diese Beschreibung kann nur als Beschreibung einer Rubatointerpretation verstanden werden. Da aber Büelers Interpretationen regelmäßig sind, müßte es sich bei den Rubati, die nach Leutholds Verständnis vorhanden sind, um Dehnungen oder Stauchungen um einen rationalen Faktor handeln. Um herauszufinden, welche Viertelnote Leuthold vielleicht gemeint haben könnte, habe ich seine Aufzeichnung der früheren Interpretation mit den Meßwerten der Interpretation von 1993 in Beziehung gesetzt und mit meinen Transkriptionen verglichen (Abb. 39-41). Der Übersichtlichkeit halber wurden die Notenwerte im ersten Teil seiner Transkription halbiert. (Warum Leuthold den 1. Teil mit Vierteln, den 2. mit Achteln schrieb, ist nicht auszumachen, zumal in keiner der mir bekannten Varianten von Toni Büeler, Emmi Suter-Gwerder, Erasmus Betschart und den Gebrüdern Schmidig ein Tempowechsel vorgenommen wird, ja zweite Teile in schnellerem Tempo im Muotataler Juuz überhaupt nicht vorkommen, von dem einzigen Beleg bei Gaßmann (1961: 181 f. Nr. 8) abgesehen. Auch Peter Betschart hält den von Leuthold notierten Tempowechsel für unzutreffend. Hat Büeler Leuthold diesen Teil langsamer vorgesungen, um ihm das Aufzeichnen zu erleichtern?).

Büelers Interpretation von 1993 unterscheidet sich von seiner früheren in drei Punkten: Erstens ist ein dritter Teil angehängt, der sich auch in der Interpretation Emmi Suter-Gwerders, nicht aber in den Varianten Erasmus Betscharts und der Gebrüder Schmidig findet. Zweitens sind einige zusätzliche kurze Töne eingeflochten und zwar hauptsächlich die von Leuthold "Fa-Nachschläge" genannten Verzierungen. Drittens ist im ersten und im 2. Teil je ein Melodieton verändert und zwar ist die 6. melodische Stufe einmal durch die 4., einmal durch die 9. ersetzt, womit eine der Variante Emmi Suter-Gwerders ähnlichere Gestalt entsteht. (Vgl. Abb. 39-40 mit Abb. 22-23). Peter Betschart teilte mir mit, daß Toni Büeler den dritten Teil von Josef Ulrich (geb. 1943) bereits vor 1975 übernommen hat.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen der Interpretation Büelers 1993 und allen anderen Interpretationen dieses Jodels einschließlich der von Sichert transkribierten ist der, daß Büeler inmitten der Melodie Atem holt, was laut Peter Betschart und Hugo Zemp ganz untypisch ist für die Muotataler Interpretationsweise. Man wird darin einen Einfluß der im Jodlerverband üblichen Praxis erblicken dürfen, die Büeler sich in Nidwalden als Vorjodler bei den "Stanser Jodlerbuebe" aneignete. Ich vermute, daß Büeler in der von Leuthold

aufgezeichneten Interpretation noch nicht dazwischenatmete, denn Leuthold vermerkt 1981 weder eine Pause noch eine Zäsur, während er diese Zeichen in anderen Aufzeichnungen durchaus verwendet. Ein weiteres Indiz ist in Abb. 40 die große Diskrepanz zwischen Leutholds Aufzeichnung und den Meßdaten genau an der Stelle, an der Büeler 1993 dazwischenatmet. Leutholds Aufzeichnung ist hier um eine ganze Viertel kürzer. Diese Stelle wird sich in der Analyse auch aus metrorhythmischen Gründen als bemerkenswert herausstellen.

Abb. 39 zeigt den Nachsatz des 1. Teiles. Die für die metrische Deutung relevante Längendifferenz zwischen beiden Notationen ist umrandet. Leutholds Notation weicht an dieser Stelle nicht nur von Büelers Interpretation von 1993 ab, sondern auch von allen anderen Interpretationen und Transkriptionen dieses Jodels. - Ich halte es für unwahrscheinlich, daß Anton Büeler diese Stelle jemals so interpretiert hat, zumal auch die musikalische Deutung zu einem für den Muotataler Stil ganz untypischen Ergebnis käme, gleich ob man die Aufzeichnung nun als "phonetisch" oder als "phonemisch" annähme. Wenn also angenommen werden muß, daß Leuthold an der umrandeten Stelle eine halb so kleine Note schrieb, als es der Realität entsprach, dann liegt es nicht ferne, dasselbe auch bei der ersten Note anzunehmen. Denn ein so kurzer Anfangston tritt in keiner Variante und auch sonst in keinem Muotataler Juuz auf. In Büelers 1993er Interpretation ist dieser Anfangston mit einem "Fa-Nachschlag" verziert. Innerhalb des vorgegebenen Rahmens der Auflösung einer Sechzehntelnote treten zwischen Leutholds Notation und Büelers Interpretation von 1993 sonst keine Diskrepanzen auf, auch nicht bei der Atempause, die, laut meiner in Notation 1 wiedergegebenen metrischen Deutung, den Gleichlauf des Metrums nicht unterbricht. Die Vorschlagsnote in Leutholds Aufzeichnung läßt sich problemlos als Sechzehntel interpretieren.

Auch im 2. Teil (Abb. 40) tritt eine Diskrepanz zwischen Leutholds Notation von 1981 und Büelers Interpretation von 1993 auf. Sie ist schwerer zu deuten, weil auch meine "phonemische" Notation 1a hier nicht ohne Rubatoannahme paßt (umrandete Stelle). Sollte am Ende Notation 1b die richtige metrische Deutung sein? Die Annahme eines strengen Nonrubato ließe bei binären Achteln keine andere Lösung zu. Leutholds Balkenschreibung gäbe dann die Betonungsverhältnisse richtig wieder. Die Atempause wäre als Verlängerung um eine Viertel zu deuten. Daß Büeler die Betonungsverhältnisse gerade umgekehrt auffaßt wie etwa die Gebrüder Schmidig (Notenbeispiel 43c), deren mehrstimmige Ausführung das Metrum zweifelsfrei erkennen läßt, ist jedoch ganz unwahrscheinlich, zumal anzunehmen ist, daß Büeler mehrstimmige Ausführungen kennt. Zudem ergäbe die verkehrte Betonung keinen musikalischen Sinn. Es liegt nahe, daß Büeler diesen Teil genauso auffaßt wie die anderen Juuzer und daß die Atempause

eine Verlängerung oder eine rationale Dehnung um eine Achtel ist. Ich erblicke darin eine Freiheit des über die Muotataler Interpretationsweise hinausgewachsenen Solisten. Diese Auffassung ist in Abb. 40 im Nachsatz dargestellt. Leutholds Aufzeichnung dürfte dann sowohl die Betonungsverhältnisse als auch die Längen- und Dauerverhältnisse unzutreffend wiedergeben. Über das Zustandekommen von Leutholds Auffassung möchte ich folgende Hypothese bilden:

Anton Büeler hat den 2. Teil des Jodels damals noch ohne diese Verlängerung oder Dehnung gejuuzt, und zwar in dieser Form (vgl. mit Notenbeispiel 13):



(Taktstriche und harmonische Funktionen sind von der Ausführung der Gebrüder Schmidig (Notenbeispiel 43c) übertragen, ich nehme an, daß auch Büeler das Stück *harmonisch* so versteht). Leuthold kannte die mehrstimmigen Ausführungen nicht, er war bemüht, in der einstimmigen Interpretation einen musikalischen Sinn zu entdecken. Die Annahme eines binär organisierten Pulses lag wegen des binären Auf und Ab nahe. Daß die tieferen Töne die schwereren Zeiten sind, war entweder eine Grundannahme Leutholds oder eine Konsequenz des "linear melodischen" Deutungsmusters, das er für den Muotataler Juuz vorschlug (1981: 100). Zu Beginn der Melodie folgen nämlich die ungeradzahligem Achteln im Sekundabstand aufeinander, die geradzahligem jedoch nicht:



Da die Melodie so verstanden keinen latenten harmonischen Sinn erkennen ließ, mußte Leuthold zu einer aharmonischen Auffassung über die "Melodik des echten Muotathalers" gelangen: "Die Melodieführung weist kaum Parallelen zu andern Jodelschöpfungen auf. Sie ist immer nur linear melodisch, nie harmonisch empfunden, obwohl sie dem Dur-Charakter verhaftet bleibt." (1981: 100).

Da Leuthold nun weiters annahm, daß die Finalis auf schwerer Zeit steht, konnte er die Vierteln nicht wie begonnen bis zum Ende komplikationslos durchzählen. Er war daher gezwungen, an einer Stelle eine Unregelmäßigkeit anzunehmen. Seine Wahl fiel auf das e vor der als Vorschlag geschriebenen Sechzehntel, er faßte dieses e als gedehnten Wert auf. Warum er die Dehnung nicht notierte wie in seinen anderen Aufzeichnungen (vgl. Notenbeispiel 11 und 14), könnte an dem ad-libitum-Charakter liegen, den er den Tondauern in Büelers Interpretation(en) zuschrieb: "Eine Viertelnote ist hier nicht einfach eine Viertelnote. Sie wird, je nach Lust und Laune des Sängers, bald etwas länger gehalten, bald verkürzt" (ebd.: 58). Da die zwischen Büelers Interpretation und Leutholds Notation auftretenden

Diskrepanzen sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Jodels ausschließlich Töne betreffen, die Leuthold als Achtel notierte (vgl. Notenbeispiel 13), muß die genannte "Viertelnote" entweder verallgemeinernd oder als Zählzeit gemeint sein. Wie Leuthold zu der Auffassung von ad-libitum-Tondauern kam, ist mir unerfindlich, zumal sowohl mein Gehör wie auch die Meßergebnisse bei allen Tonaufnahmen dieses Juuz eine große Regelmäßigkeit anzeigen und die musikalische Analyse obendrein einen Nonrubatostil konstatiert, (von dem die Atempause in Büelers Interpretation von 1993 übrigens die einzige Ausnahme ist, die ich in den tönenden Quellen finden konnte). So muß wohl der Schluß gezogen werden, daß Leuthold die Regelmäßigkeit der Tonfolge nicht erkannte, weil er den melodischen Sinn falsch verstand und die rhythmischen und metrischen Fehldeutungen ihm die Sicht verstellten. (Eine Gegenhypothese wäre, daß Büeler in seiner Stanser Zeit mit dem Rubatostil experimentierte. Ich halte sie für wenig wahrscheinlich). Wolfgang Sichardts und Max Peter Baumanns Thesen lieferten Leuthold das theoretische Rüstzeug, mit dem er zu einer Erklärung des "echten Muotathalers" schreiten konnte. Mithilfe der Erklärungsformeln "linear melodisch" und "freier Rhythmus" setzte er sich im Jodlerverband für die Darbietungen Anton Büelers ein. Das Unverständnis der Kampfrichter und der übrigen Zuhörer wurde mit dieser Theorie in eine Art "Verstehen" umgewandelt, die Theorie hatte hier eine ähnliche Funktion wie manche Ausführungen in Programmheften zu avantgardistischen Musikaufführungen. Den Vergleich mit moderner Musik bringt Leuthold selbst: "Die oft ans Skurrile grenzende Melodie kann dem Nichtkenner ein ungläubiges Kopfschütteln entlocken. Und doch wirken diese beiden Typen, der Urmuotathaler und das Büchelgsätzli, in ihrer melodischen und rhythmischen Eigenwilligkeit unerhört modern, wenn sie von wirklichen Könnern dargeboten werden." (ebd.: 103). Leuthold ahnte nicht, wie nahe er mit dem Hinweis auf "Vorhalte" (Notenbeispiel 10) der Wahrheit schon gekommen war, daß das "linear melodische" Deutungsmuster, wenn es sich nur auf die beim alpenländischen Jodel allerüblichste harmonische Basis stellte, den Schlüssel zum Verständnis des Muotataler Juuz bot und daß dann die gewöhnlichen Taktschemata der musica alpina zutage treten und ein Nonrubatostil klar erkennbar wird.

Mit dieser Hypothese, zu deren Abstützung es außer dem Aufweis der Regelmäßigkeit auch der noch zu leistenden Stilanalyse des Muotataler Juuz bedarf, ist freilich die Beschreibungsgenauigkeit all jener Aufzeichnungen Leutholds in Frage gestellt, bei denen er mit der harmonisch-melodischen Deutung nicht zurande kam. Und das ist außer Notenbeispiel 13 und 14 auch die Aufzeichnung des aus seiner Nidwaldener Heimat stammenden Jodels Notenbeispiel 11: Was spricht dagegen, in beiden Teilen des "Ämätter" den viertletzten Ton als auf Taktbeginn stehende Viertel bzw. punktierte Achtel aufzufassen, der ein

weiblicher Schluß folgt wie im Vordersatz in Abb. 41 und 40? Die seltsame Vorausnahme e wäre dann eliminiert, ebenso die musikalisch unbegründet erscheinende Dehnung des viertletzten Tones c im ersten Teil. Die Betonungs- und wohl auch die Längenverhältnisse müßten dann freilich erheblich anders gedeutet werden. Im Unterschied zu der begründeten Hypothese, die ich über die Aufzeichnung der Interpretation Toni Büelers aufgestellt habe, möchte ich diese Anmerkung zu Notenbeispiel 11 jedoch lediglich als vage Vermutung verstanden wissen, als Beispiel für die Konsequenzen meines Zweifels an Leutholds Aufzeichnungen und als Nachtrag zur Frage der Mehrdeutigkeit einstimmiger Jodel-Tonfolgen.

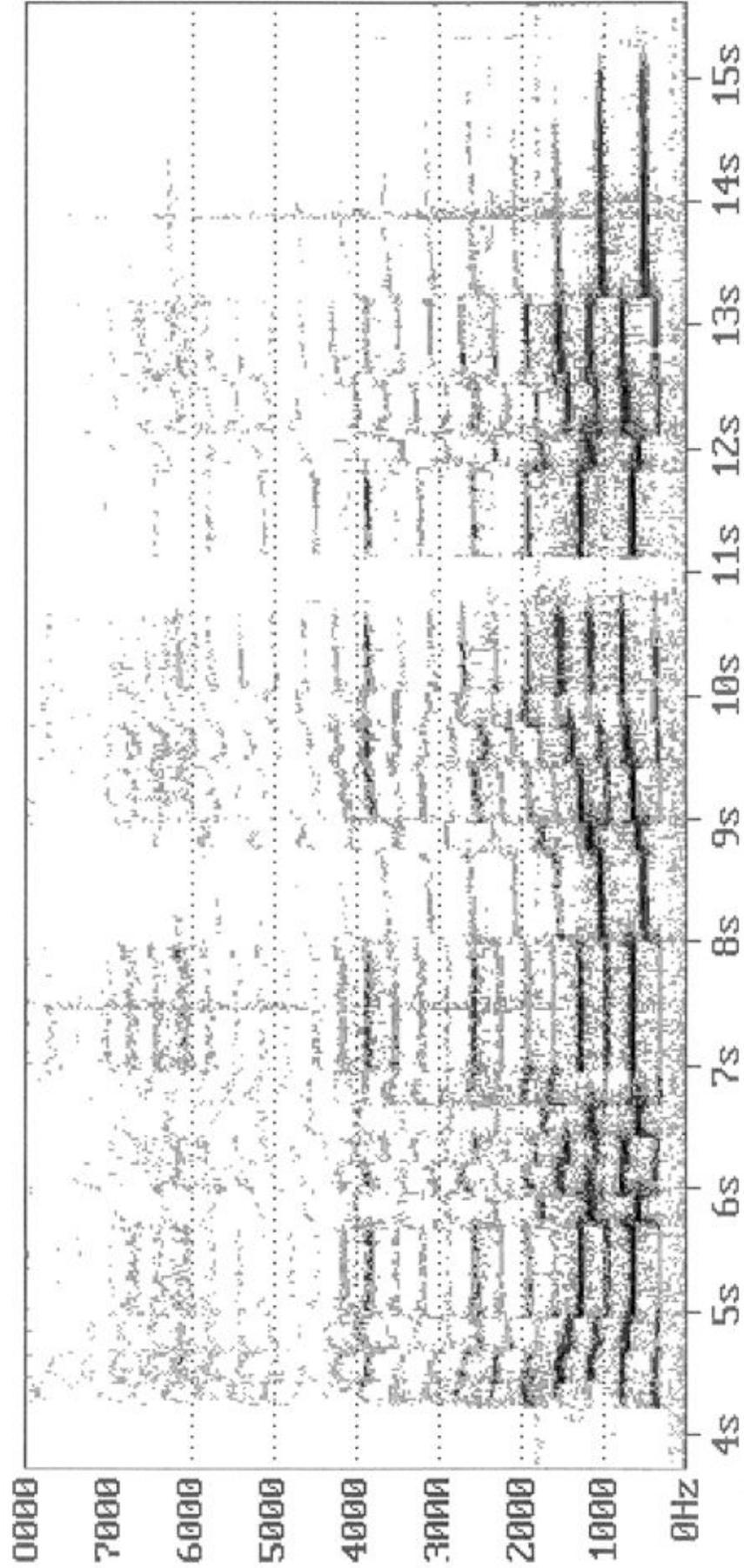
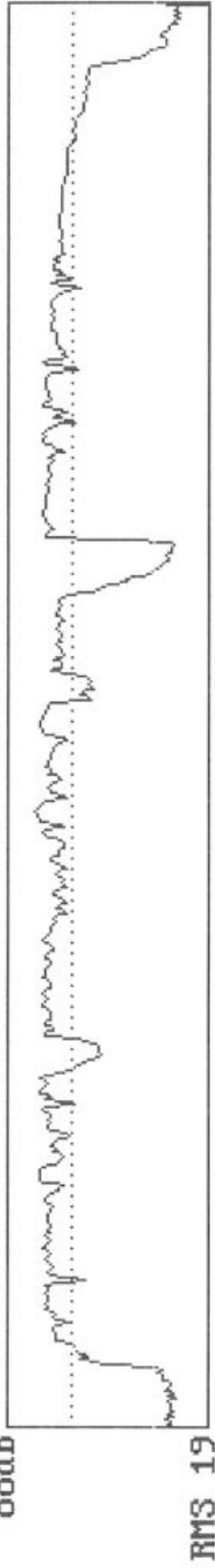
Nun ist noch der dritte Teil von Büelers Jodelinterpretation (Abb. 41) zu besprechen. Das ausführliche ritardando, das die letzte Achtel fast doppelt so lang dauern läßt, macht eine zweite Notation (1b) des Nachsatzes erforderlich, da die erste (1a), die das bloße Konzept der Längenverhältnisse wiedergibt, am Schluß schlecht paßt. So breite Schlußritardandi kennt der traditionelle Muotataler Interpretationsstil nicht. (Vgl. Abb. 24 sowie alle Jüüz' auf der von H. Zemp 1990 herausgegebenen CD). Ich habe Büeler leider nicht gefragt, ob er den Juuz immer schon dreiteilig ausführte. Leuthold zeichnet ihn 1981 mit zwei Teilen auf. Sichardts Informanten interpretierten ihn ein- oder zweiteilig, Erasmus Betschart und die Gebrüder Schmidig zweiteilig, lediglich bei Emmi Suter-Gwerder weist er einen 3. Teil auf (Zemp 1990: 2c, 10a und 3a).

Möglicherweise handelt es sich um einen jener "verdrehten" Jüüz', von denen Zemp 1990 berichtet. Ich habe im Theoriekapitel auf die vielleicht mögliche Mehrdeutigkeit dieser Melodie hingewiesen. Es gibt nun ein Indiz dafür, daß Emmi Suter-Gwerder sie tatsächlich im 3/4-Takt auffaßte: die zwei Achteln, die im Nachsatz dazukommen und den Viertakter voll machen. Merkwürdig ist, daß diese zwei Achtel in Büelers Ausführung nicht aufscheinen und statt dessen Anzeichen für eine 2/4-Takt-Auffassung im Rhythmischen und im Melodischen auftauchen: die rhythmische Motivwiederholung, der 10. Ton c sowie der 12. Ton g. Diese beiden Töne sprechen dafür, daß hier die pure Tonika herrscht und nicht wie bei Emmi Suter-Gwerder die Dominante mit Sextvorhalt D^6-5 . (Vergleiche Abb. 41 mit Abb. 24). Leider habe ich diese metrische Hypothese erst aufgestellt, nachdem ich Anton Büeler besucht hatte, ich konnte sie daher nicht überprüfen. Diese Hypothese fügt sich mit anderen zu einem ganzen Hypothesenkomplex zusammen: daß dieser Teil ursprünglich eine achttaktige I-V-V-I-I-V-V-I-Form im 3/4-Takt war, daß Büeler ihn nur einstimmig kennengelernt hatte und jene 2/4-Deutung vornahm, die ich im Theoriekapitel besprochen habe, daß die Eigenheit der Muotataler Juuzer, aus Atemgründen Inzipittöne wegzulassen, diese Umdeutung begünstigt hätte.

```

SON: ex93.sf, 3.7s_15.6s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=70, ra=65
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 3.700s|##### ] - [ 3.700s|##### ] = 0.000s|##### = 00000*16Kb
88dB

```



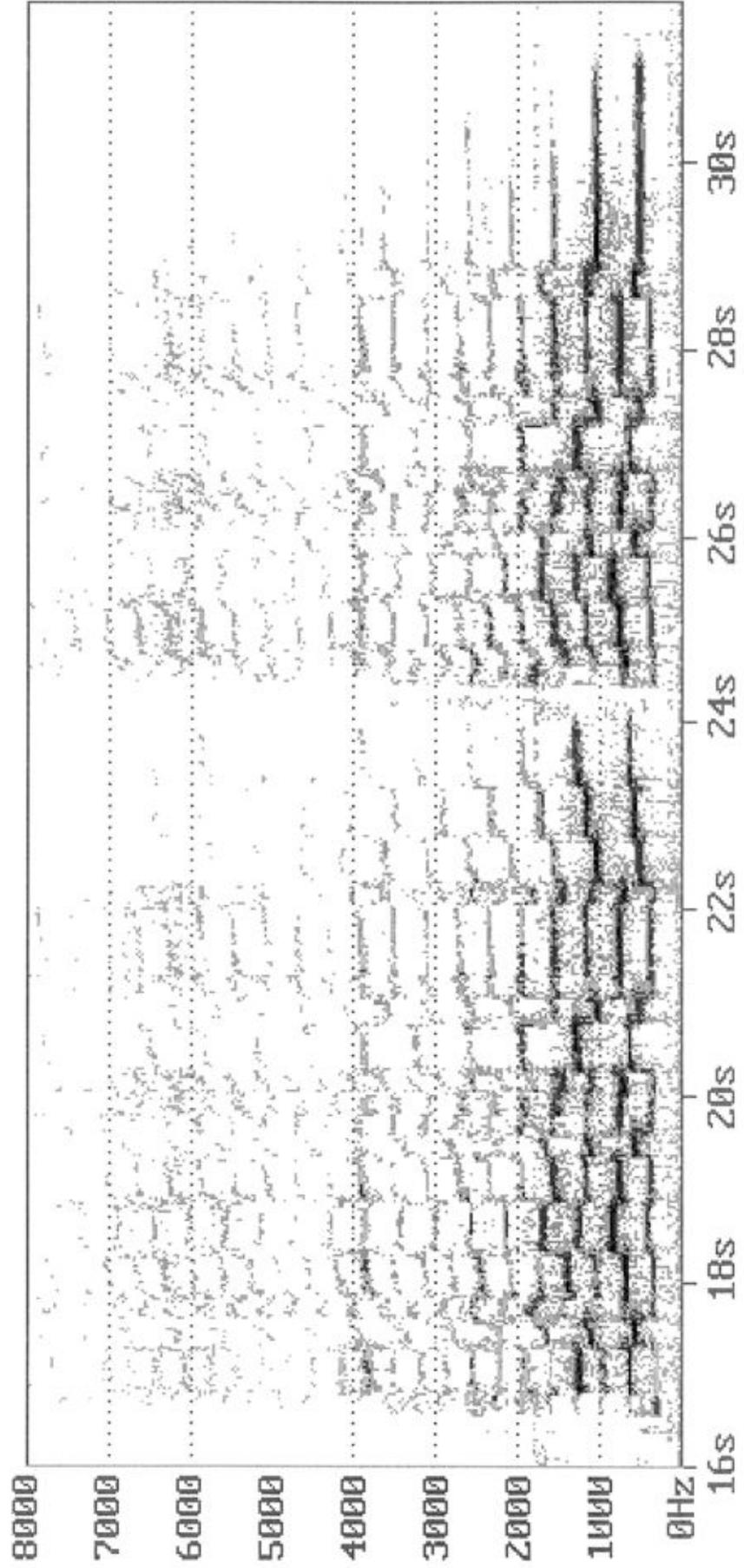
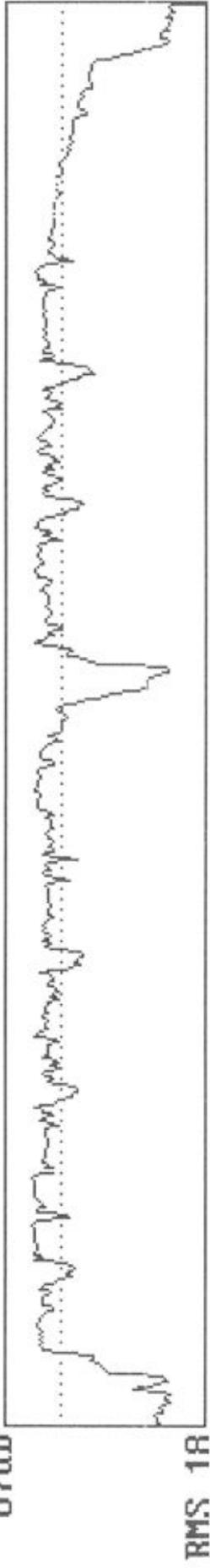
Execution Time: 8.62s

Abb. 34: 2. Segment eines Jodels von Anton Büeler (Univ. Wien, 1993)

```

SON: ex93.sf, 16s_31.7s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=70, ra=65
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 16.000s[#000] -16.000s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      87dB

```



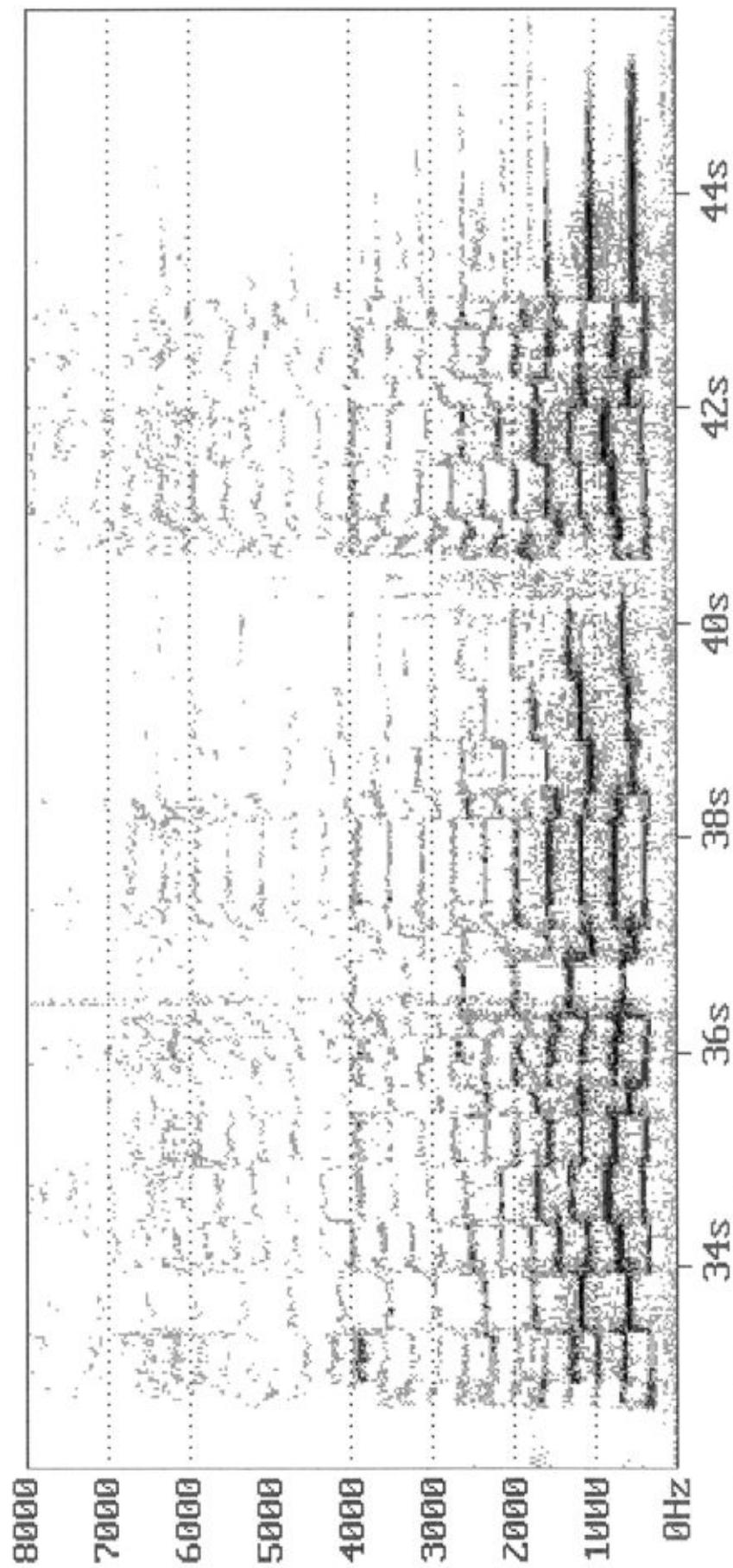
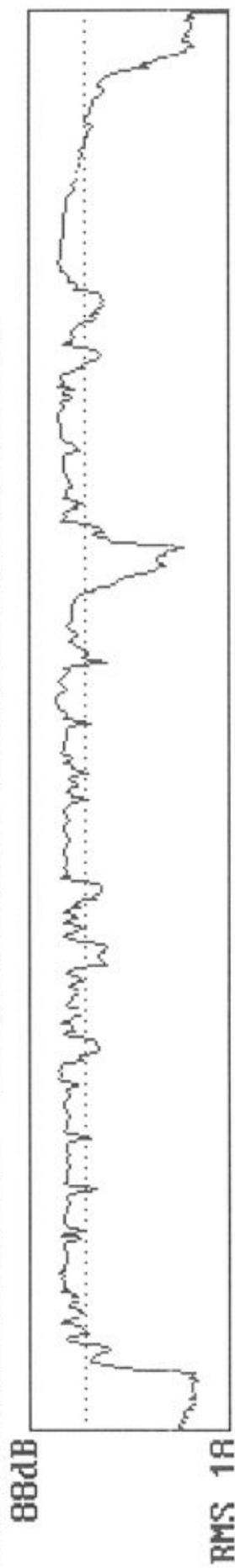
Execution Time: 8.4s

Abb. 35: 3. Segment eines Jodels von Anton Büeler (Univ. Wien 1993)

```

SON: ex93.sf, 32.1s_45.7s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=70, ra=65
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: @ 32.100s[#000] -32.100s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb

```

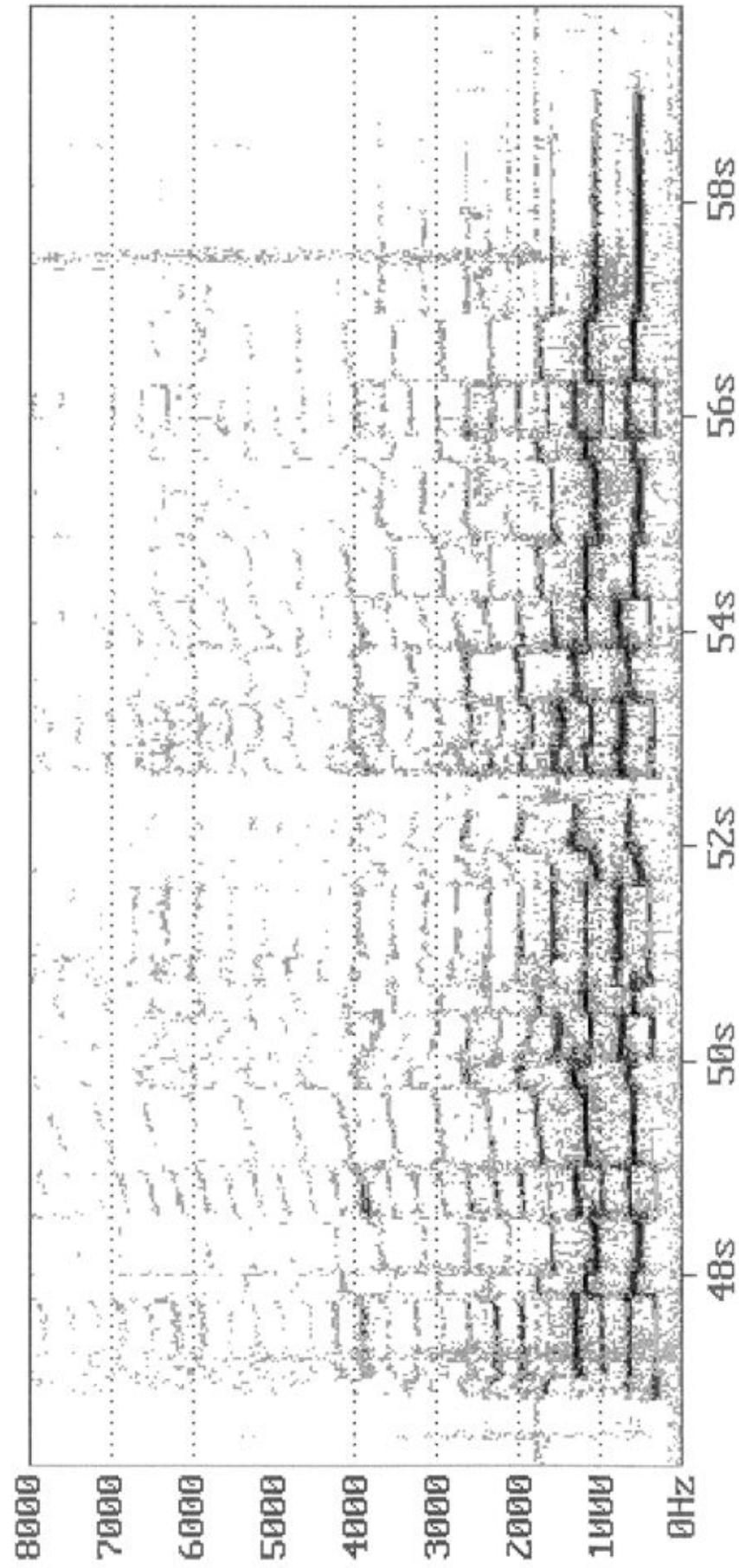
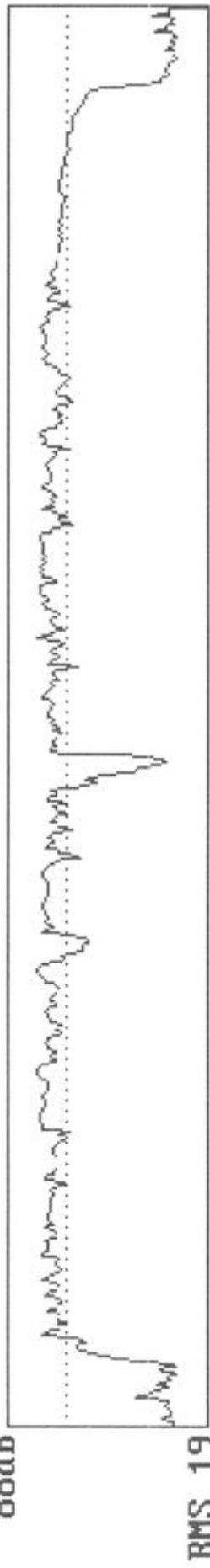


Execution Time: 9.29s

```

SON: ex93.sf, 46.2s_59.8s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=70, ra=65
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 46.200s[#000] -46.200s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      88dB

```

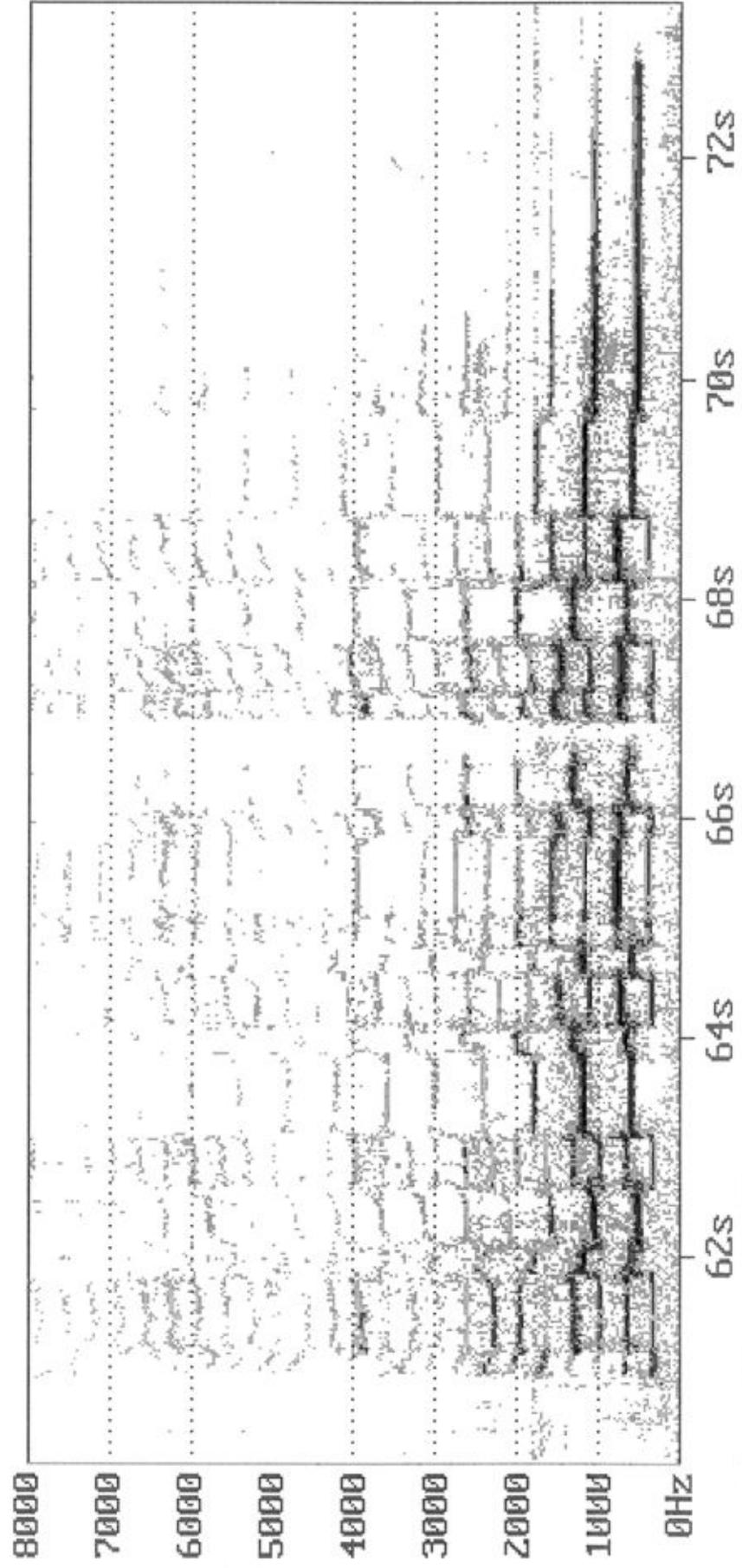
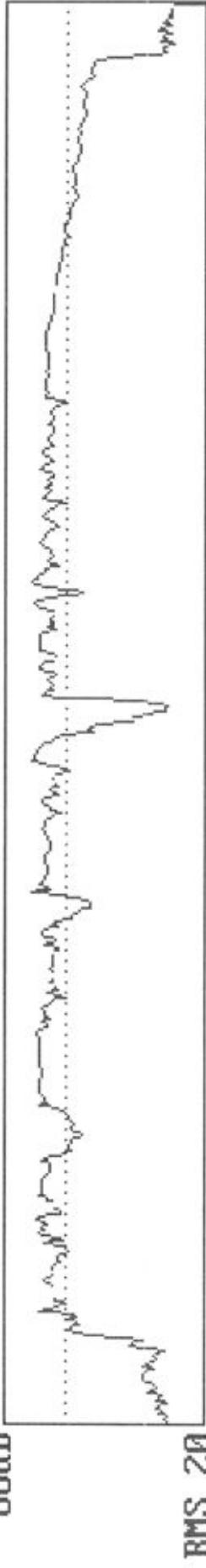


Execution Time: 9.23s

```

SON: ex93.sf, 60.1s_73.4s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=70, ra=65
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: @ 60.100s[#000] -60.100s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
88dB

```



Execution Time: 9.45s

Meßpunkte:	4422 4681 4970 5741 5970 6207 6444 6970 8022 8763 8978 9474 10015 1133 1904 2215 2630 13252 msec
Dauern:	259 289 771 229 237 237 526 1052 741 215 496 541 1118 771 311 415 622 msec
Normdauern No. 1:	260 260 779 260 260 260 519 1039 779 260 519 1039 779 260 519 519
Differenz:	-1 29 -8 -31 -23 -23 7 13 -38 -45 -23 22 79 -8 51 -104 103
	$f = 130 \text{ msec}$ $s_n = 47,3 \text{ msec}$
Normdauern No. 2:	268 804 268 268 268 268 1071 1071 - 536 536 1071 804 268 536 536
Differenz:	21 -33 -39 -31 -31 258 -19 -115 -42 5 47 -33 43 -121 86
	$f = 134 \text{ msec}$ $s_n = 87,2 \text{ msec}$

Notation 1: 

Notation 2: 

Abb. 39: Jodel von Toni Büeler, 2. Segment (= Nachsatz des 1. Teils). Meßdaten und Notation 1: Interpretation 1993 (Aufnahme d. Inst. f. Musikwissenschaft d. Univ. Wien) samt meiner metrischen Deutung. Notation 2: Aufzeichnung einer früheren Interpretation Büelers durch Heinrich Leuthold (1981: 57).

Meßpunkte: 47074 7830 8111 8541 9037 9748 0067 0444 0962 1733 1963 2733 2933 3385 3859 4311 4859 5593 5859 6356 6956 msec
 Dauern: 756 281 430 496 711 319 377 518 771 230 770 200 452 474 452 548 734 266 497 600

Notmdauern: 741 247 494 494 741 247 494 741 247 741 247 494 494 494 741 247 494 494
 Differenz: 15 34 -64 2 -30 72 -117 24 30 -17 29 -47 -42 -20 -42 54 -7 19 3 106

$f = 124 \text{ msec}$
 $s_n = 49,3 \text{ msec}$

Notation 1a: j u lu o u dy o u j o u ly ho lo y o u lu du o u lu

Meßpunkte: 61148 1859 2104 2644 3133 3874 4111 4593 5059 5837 6104 6926 7163 7637 8163 8748 69689 msec
 Dauern: 711 245 540 489 741 237 482 466 778 267 822 237 474 526 585 941

Notmdauern: 801 267 534 801 267 534 801 267 801 267 534 534 534 534
 Differenz: -90 -22 6 -45 -60 -30 -52 -68 -23 0 21 -30 -60 -8 51 407

$f = 133 \text{ msec}$
 $s_n = 110,8 \text{ msec}$

Notation 1a: j u lu o u dy o u j o u lo y ho lo y o u lu

Notmdauern: 754 251 502 502 754 251 502 754 251 754 251 502 502 502
 Differenz: -43 -6 38 -13 -13 -14 -20 -36 24 16 68 -14 -28 24 83

$f = 126 \text{ msec}$
 $s_n = 38,4 \text{ msec}$

Notation 1b: j u lu o u dy o u j o u lo y ho lo y o u lu

Abb. 41: Jodel von Anton Büeler, 5. und 6. Segment (= 3. Teil). Meßdaten wie Abb. 39. Die Notationen geben meine Hypothese über die metrorhythmische Auffassung Anton Büelers wieder.

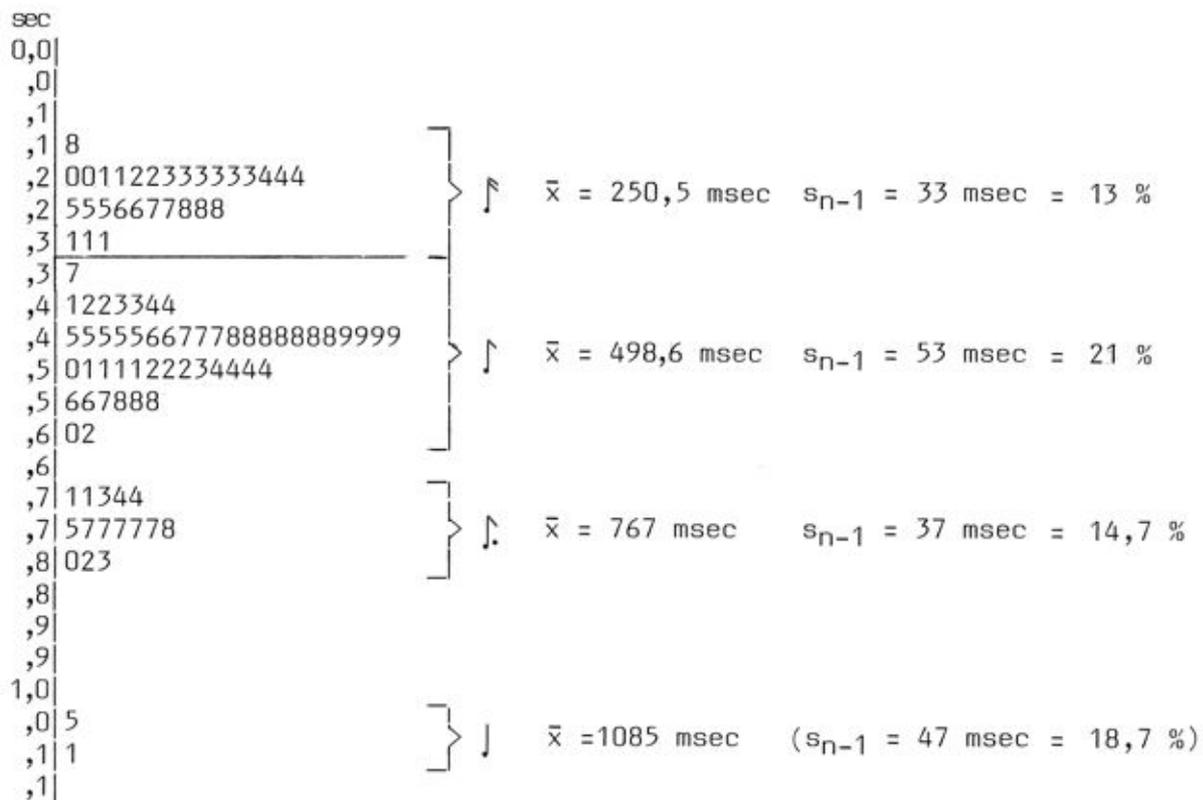


Abb. 42: Stemleaf-Diagramm der Dauern von Abb. 39-41. Die beiden durch die Atempause gedehnten Werte in Abb. 40 sowie das Schlußritardando in Abb. 41 wurden ausgeschlossen. Die Prozentsätze beziehen sich auf die durchschnittliche Normsechzehntel von 252 msec.

Da die Meßmethode dieselbe ist wie bei der Interpretation von Emmi Suter-Gwerder, sind die Daten miteinander vergleichbar. Büelers Tempo ist etwas langsamer. Der langsamste Teil ist bei beiden Interpreten der erste Teil. Der Tempounterschied ist jedoch auch bei Büeler gering genug, daß es sinnvoll ist, die Dauern aller drei Teile in einem Diagramm zusammenfassend darzustellen (Abb. 42). Die Verteilungen der Dauern der Achteln und der punktierten Achteln gehen nicht wie bei Suter-Gwerder ineinander über, sondern sind deutlich getrennt. Genau umgekehrt wie bei Suter-Gwerder streuen bei Büeler die Sechzehnteldauern weniger als die Achteldauern, zudem liegt ihr Durchschnitt ganz nahe bei der durchschnittlichen Normsechzehntel. Die Vermutung, daß das Verhältnis zwischen der punktierten Achtel und der darauffolgenden Sechzehntel als exaktes 3:1 konzipiert ist, könnte dadurch bestärkt werden, daß diese 15 Sechzehntel eine mittlere Dauer von 254,3 msec haben ($s_{n-1} = 38 \text{ msec}$) und das ist sehr genau ein Drittel der mittleren Dauer der punktierten Achtel. In Wirklichkeit aber streuen die einzelnen Verhältnisse kaum weniger weit als bei Suter-Gwerder, nämlich zwischen 4:1 und 2,2:1, sodaß lediglich die Aussage zulässig ist, daß Büeler im Schnitt etwas schärfer punktiert als Suter-Gwerder (Abb. 43). Da das vielleicht lediglich durch das langsamere

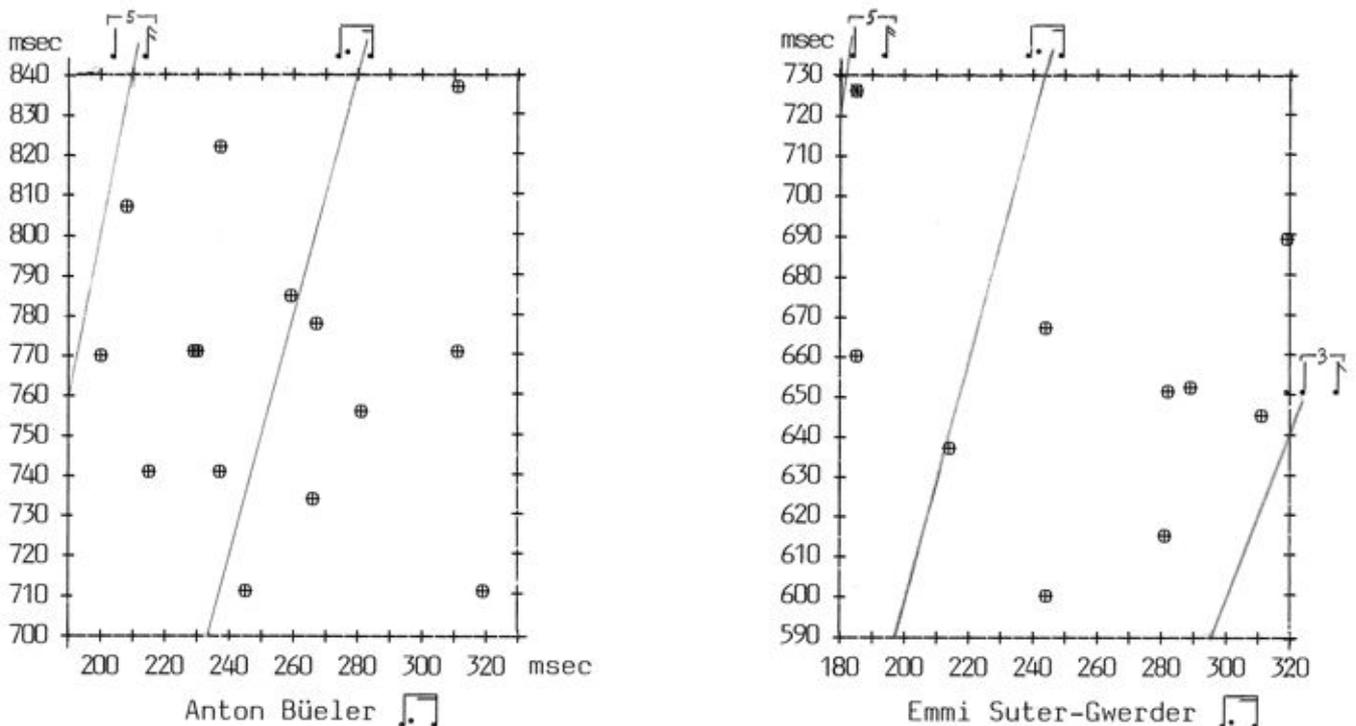


Abb. 43: Die als punktierte Achtel transkribierten Dauern sind aufgetragen gegen die als darauffolgende Sechzehntel notierten. Zugrunde liegen die Meßdaten von Abb. 22-24 und 39-41.

Tempo von Büelers Interpretation bedingt sein könnte, können daraus keine personalstilistischen Schlüsse gezogen werden und daher auch nicht daraus, daß die Mittelwerte der Verteilung Abb. 42 insgesamt eine größere Harmonizität aufweisen als die von Abb. 25. Lediglich die Viertel dauert zu lang. Das ist z.T. dadurch bedingt, daß die beiden Vierteln im langsameren ersten Teil stehen, z.T. dadurch, daß die erste Viertel etwas gedehnt ist, - was übrigens auch in der Interpretation von Emmi Suter-Gwerder der Fall ist. (Vgl. Abb. 22 mit Abb. 39).

Nun soll mithilfe des Ausführungsprofils ein Verdachtsmoment für die metrische Organisation der Achteln gewonnen werden. Zu dieser Untersuchung eignet sich lediglich der zweite Teil des Jodels, da allein er eine genügend lange Kette aufeinanderfolgender Achteln aufweist (Abb. 44). Die ersten neun Achteln im Nachsatz zeigen einen nur an einer Stelle unterbrochenen binären Wechsel der Dauern. Das Ausführungsprofil ist hier dem von Emmi Suter-Gwerder ähnlich (Abb. 28). In Vordersatz ist eine Vierachtel-Periodizität zu erkennen. Ternäre Wechsel treten nicht auf. Das stützt die Hypothese einer binären Organisation der Achteln, die sowohl von Leuthold als auch von mir aufgestellt ist - freilich in entgegengesetzter Form, was die Betonungsverhältnisse betrifft. Damit liegt nun ein Grund mehr vor, Sichardts Auffassung einer ternären Organisation in Zweifel zu ziehen.

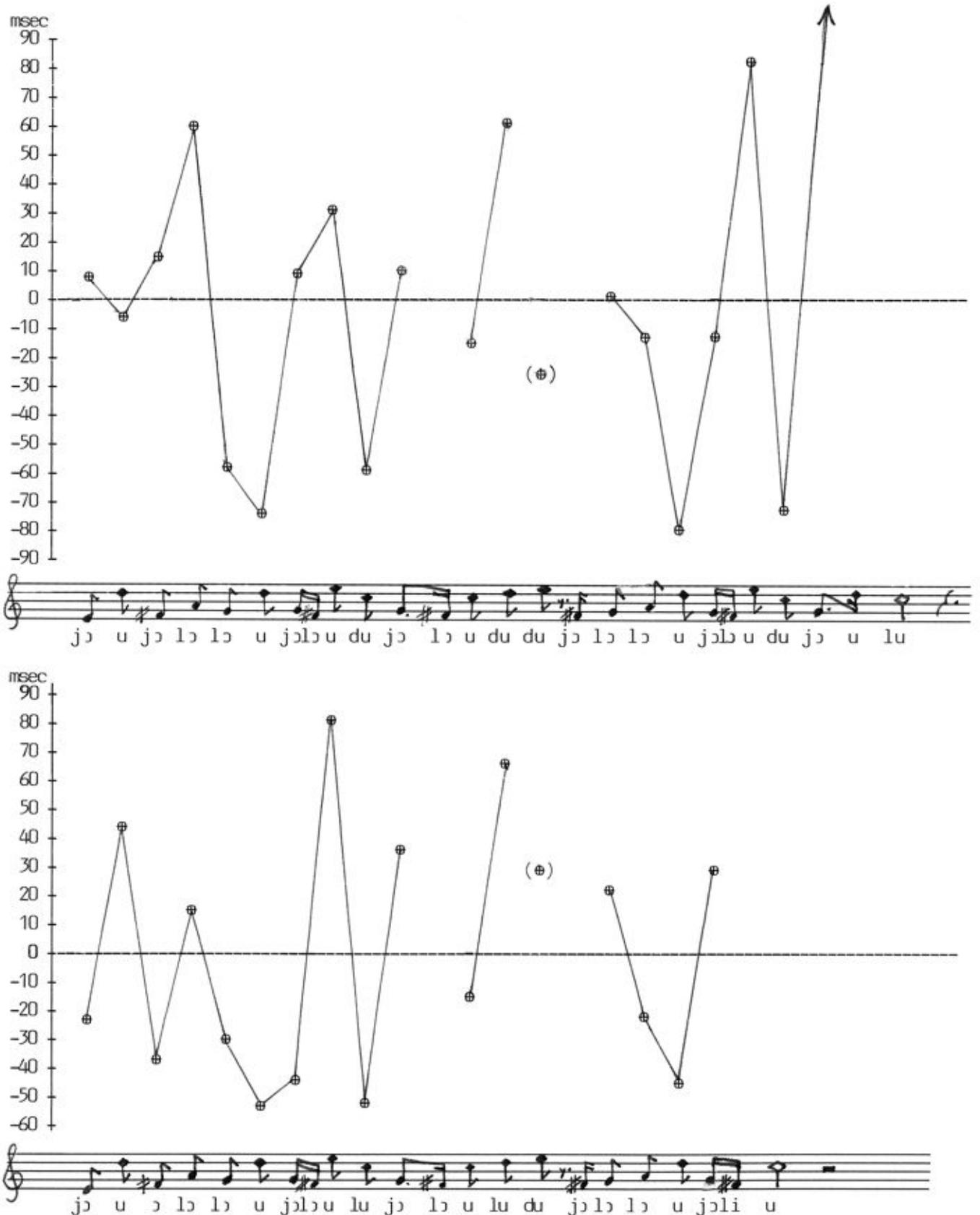


Abb. 44: Ausführungsprofil: 2. Teil des Jodels von Anton Büeler (Aufnahme des Instituts für Musikwissenschaft der Univ. Wien 1993). Die Dauerabweichungen der unter einem Balken zusammengefaßten Töne wurden addiert. (Vgl. Abb. 40).

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Interpretation Büelers und der Suter-Gwerders liegt in der Placierung der größten Dehnung inmitten eines Segments. Bei Büeler erfolgt sie an einer späteren Stelle als bei der Sängerin, und zwar dort, wo er dazwischen atmet. Dieser Unterschied ist deutlich im zweiten, dritten, vierten und sechsten Segment zu bemerken. (Vgl. Abb. 22-24 mit Abb. 39-41, siehe ferner Abb. 30-32; das fünfte Segment weist bei beiden Interpreten einen atypischen Verlauf auf). Büelers Atempausen sind so angeordnet, daß sie die Vordersätze ziemlich genau in zwei gleich lange Hälften teilen, während die gedehnten Werte bei Suter-Gwerder ein bis drei Viertel früher sind. Die Annahme, daß diese Gliederung bei Suter-Gwerder musikalisch (Phrasierung), bei Büeler primär atemtechnisch bedingt ist, liegt nahe. Die Gegenhypothese lautet, daß Büeler das Jüüzli musikalisch anders auffaßt und daß er die Atempausen sehr wohl dort einlegt, wo er das Ende einer musikalischen Phrase empfindet. Was den dritten Teil (5. u. 6. Segment) betrifft, so halte ich die Gegenhypothese für zutreffend: Daß Büeler genau dort atmet, wo er atmet, werde ich als ein weiteres Indiz dafür, daß er den 3. Teil im geraden Takt auffaßt. Die Überprüfung dieser Hypothesen muß einer Tonsatz-Analyse und letztlich der Befragung des Interpreten selbst vorbehalten bleiben.

Nun bleibt nur noch die Regelmäßigkeit zu zeigen. Es wird wie in Abb. 33 untersucht, wie genau die Abfolge der Vierteln mit dem Metronom Schritt hält:

	Kumulative Abweichung in msec	Maximalabweichung
2. Segment:	28 -11 -50 -37 -120 -121 -42 1 0	±74,5 7 %
5. Segment:	0 49 -13 29 -64 -51 -69 -131 -119 -107 2	±90 9,1 %
6. Segment:	0 -49 -24 -51 -107 -67 -13 -17	±53,5 5,3 %

Abb. 45: Regelmäßigkeit der Viertelfolge im Jodel von Anton Büeler. Die Maximalabweichung vom Metronom ist in Millisekunden und in Prozent der Normviertel lt. Abb. 39-41 angegeben. Das ritardierte Ende des 6. Segments wurde abgeschnitten.

Beim 3. und 4. Segment (Abb. 40) wird Notationsart 1b gewählt und das Metronom auf die Achtel eingestellt:

	Kumulative Abweichung in msec	Maximalabweichung
3. Segment:	0 8 2 17 77 19 -55 -46 -15 -74 - -64 -79 -18 - -44 -43 -57 -138 -151 -69 -142 - 1	±114 11,3 %
4. Segment:	0 -23 21 -16 -1 -31 -84 -128 -47 -99 - -63 -78 -12 - -17 39 17 -28 1	± 83,5 8,3 %

Abb. 46: Regelmäßigkeit der Achtelfolge im 2. Teil des Jodels von Anton Büeler. Die Maximalabweichung vom Metronom ist in Millisekunden und in Prozent der Normviertel lt. Abb. 40 angegeben.

Die Abweichung von einem im richtigen Zeitpunkt gestarteten Metronom beträgt in jedem Segment weniger als eine Zweiunddreißigstel. Eine Zweiunddreißigstel ist die Mindestgenauigkeit, die auch für die phonetische Transkription der einzelnen Tondauern gefordert worden war.

Die musikalische Analyse wird herausstellen, daß trotz der auf der akustischen Ebene gegebenen Regelmäßigkeit bei Büeler keine Nonrubato-Interpretation im strengen Sinne des Wortes vorliegt. Die Atempausen im zweiten Teil und das Schlußritardando am Ende des dritten Teils stören den Gleichlauf des Metrums. In der Ausführung Emmi Suter-Gwerders ist die Regelmäßigkeit hingegen eine durchwegs metrisch verstandene. Das wird in dem noch unveröffentlichten zweiten Teil gezeigt werden mithilfe von stilistischen Untersuchungen ("Muotataler Jodeltonsatz" und harmonisch-metrische Schemata).

Aus dem zweiten Teil seien vorgreifend meine Hypothesen über das wahre Metrum der zwei von Sichardt transkribierten Fassungen des meisttranskribierten Muotataler Juuz dargelegt (Notenbeispiel 43 und 44). Die Plausibilität dieser Hypothesen beruht, kurz gesagt, auf dem aus der Tanzmusik bekannten Harmonie- und Taktschema, auf dem in dreistimmigen Muotataler Jodelinterpretationen typischen Dissonanzbehandlungen (Vorhalte etc.) und auf dem Vergleich mit der dreistimmigen Fassung Notenbeispiel 43c.

Die Hypothese, daß Büeler den dritten Teil dieses Juuz geradtaktig auffaßt (Abb. 41), wird übrigens erhärtet durch eine Schallplattenaufnahme mit dem Prangelhörli Muotatal (Ländlertrio Echo vom Rossbärg. Gast: Prangelhörli Muotathal. Oergelihuus P+C 1984), und zwar durch die mehrstimmige Begleitung. Daß Emmi Suter-Gwerder diesen Teil als Achttakter im 3/4-Takt aufgefaßt hat (mit dem Harmonieschema T-D-D-T), ist jedoch sehr wahrscheinlich nicht nur wegen der im Theoriekapitel angegebenen Gründe, sondern auch wegen der in Abb. 32 im Nachsatz sichtbar werdenden Phrasierung. Weiters sprechen dafür auch stilistische Gründe, die im zweiten, noch unveröffentlichten Teil dargelegt werden, vor allem die für den Muotataler Juuz typischen D⁶⁻⁵-Vorhalte.

Zu diesem dritten Teil lassen sich zwei Entstehungshypothesen aufstellen. Die erste besagt, daß dieser Teil ursprünglich als Achttakter im 3/4-Takt verstanden wurde und dann in jüngerer Zeit harmonisch-metrisch in den geraden Takt umgedeutet wurde. Diese Umdeutung sei durch die vorher schon aus atemtechnischen Gründen geschehene Verkürzung des Inzipits (um zwei Achteln) erleichtert worden. Ermöglicht wurde sie letztlich durch eine baßlose, wahrscheinlich einstimmige und insofern unvollständige Überlieferung dieser Melodie. Die Gegenhypothese besagt, daß diese Melodie immer schon geradtaktig war (und auch Emmi Suter-Gwerder sie geradtaktig verstand).

Beide Hypothesen haben mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Umdeutungs-Hypothese vermochte keine mehrstimmige Interpretation aufzufinden, die den angenommenen ursprünglichen 3/4-Takt bestätigt hätte. Die Kontinuitäts-Hypothese wiederum kann nicht erklären, wie dieser ungewöhnliche Elftakter (5 + 6 Takte) entstanden sein könnte, es sei denn durch puren Zufall. Die Umdeutungs-Hypothese hingegen kann auf die große Häufigkeit und lange Tradition des Achttaktigen Formschemas verweisen. Sie kann darüberhinaus eine stilistisch passende Baßfortschreitung (I-V-V-I) unterstellen. Um ihre Plausibilität zu erhöhen, müßte man solche Jüüzli finden, die tatsächlich metrisch-harmonisch auf verschiedene Arten begleitet werden und zudem müßte sie nachweisen können, daß die schemakonforme Fassung die ältere ist. Diese Suche bleibt dem zweiten Teil überlassen.

Nr. 38. Muotatal. Jodel-Zwiesang. Männerstimmen. (Magnetophon-
aufnahme 7 f.)

J *m* 128

Nr. 38. Muotatal. Jodel-Zwiesang. Männerstimmen. (Magnetophon-
aufnahme 7 f.)

J *m* 64

Notenbeispiel 43a: Transkription Wolfgang Sighardt
(1939: 29).

Ausführende: Alois Schmidig und
Franz Suter.

J = 55

ja ja u je- y je y je ε ε I ↓ ε ε y ja lo- u ja dyl ja jo- u je- y je je je y dy jo lo- u

Notenbeispiel 43b: Umschrift in die 3/4-Norm. Der meist-
transkribierte Muotataler Juuz. (Vgl. Notenbeispiele
17 und 44 sowie Abb. 22 und 39). Hier ist offenbar die
ganze Periode mit einem einzigen Atem gesungen und der
Halbschluß deshalb verkürzt.

Trotz des langen fis in der Unterstimme in Takt 3 und 7
ist das Harmonieschema ID| T | D6-5| T | passend. (S. u.)

ja ja ja ja o u ε I dI ja u je I dI ja ε y je I du ja- I u dyl ja u ja jo o u je- I dI ja u u y ja o o u je- u

Notenbeispiel 43c: Gebrüder Schmidig, "Dr jung Sagelientschli" (Zemp 1990: 10a, Transkription Hermann Fritz):
Vorjuuzer: Alois Schmidig, 2. Stimme: Paul Schmidig, Baß: Joseph-Maria Schelbert.

Nr. 46. Muotatal. Jodler. Knabenstimme. (Magnetophonaufnahme 6 a, b.)

Fa-Modus auf des² („plagal“). Auffällig kantige, eckige Bewegungsform, raummessend, mit scharfer Herausstellung der tonräumlichen Eckpunkte und distanzmäßiger, raumaufteiler Durchmessung des Tongebietes. Besonders altertümlich muten die als Doppelquarten aufzufassenden Septsprünge es²—f¹ bzw. f¹—es² und des²—es¹ an. Daß ein Tetrachord-Gerüst vorliegt, zeigt auch die so bezeichnende Quart-Schlußkadenz, die in ihrer raummessenden Wirkung durch das vorangehende erhöhte Fa (g¹) noch bestärkt wird. Nur zwei scharf rangverschiedene Hauptkadenzpunkte sind vorhanden, ähnlich wie im vorangehenden Beispiel: die Finalis des², die Confinalis f¹. Der an sich strukturelose Baustoff der Alphonleiter — einer erweiterten, für vokale Zwecke umgeformten und „ausgebauten“ Alphonleiter — wird in dieser Melodie zu einer außerordentlich festen, mitteltönig geschlossenen Tonalität ausgeprägt.

Form: Zwei Hauptteile, die im Verhältnis von Aufstellung und conclusio zueinander stehen. Formales Gestaltschema der Aufstellung: a b a.

Diese formale Kleingliederung wird stark unterstrichen durch Auf-taktbeschleunigung und Dehnung der Endungen, die hier jedoch nicht im Sinne agogischer Dehnungsrythmik, sondern eher als Verschärfung des grundsätzlich zeitmessenden, außerordentlich zielstrebig verlaufenden Bewegungsablaufes aufzufassen sind. Im abschließenden, kodaartigen Formteil („Schlußparaphrasierung“) überstreicht die Bewegung nunmehr in streng gemessener Taktrythmik zäsurlos-linear den gesamten beherrschten Raum. Typisch für die Muotatal-Rythmik ist schließlich der verhüllte Taktwechsel im vorletzten Takte.

Vortragsart: scharfer, schalmeiartiger Klang. Punktförmiges Herausstellen des Einzeltones. Portato - Artikulation. Sinkendes Schlußportamento.

Nr. 46. Muotatal. Jodler. Knabenstimme. (Magnetophonaufnahme 6 a, b.)

Notenbeispiel 44: Links: Transkription und Kommentar von Wolfgang Sichardt (1939: 36 f.); Ausführender: Ablondi. Oben: Metrische Deutung. Sehr wahrscheinlich legte Ablondi vor dem 2. Teil eine Atempause ein. Ich behaupte, daß die Umdeutung der Triolen nicht nur die Intention des Knaben trifft, sondern auch die größere Beschreibungsgenauigkeit bringt. Die bisher einzige Variante des meisttranskribierten Juuz mit unverkürztem Inzipit. Vgl. Notenbeispiel 13, 17, 43 b und c sowie Abb. 39. Die mit der 5. Leiterstufe beginnenden Varianten könnten das Harmonieschema D-I-D-I (statt D-I-D-I) haben. Am plausibelsten erscheint es in den Fassungen, in denen in Takt 1 die 8. Leiterstufe nicht erscheint (Anton Büeler und Gebrüder Schmidig). Sichaards Notation verunklärt, daß der Puls im zweiten Teil mit demselben Tempo weiterläuft (Metronomangabe!). Die binäre Organisation des Pulses geht im zweiten Teil aus dem Rythmus in Takt 3 hervor. Das passende Schema ist II-I-D6-5-I. Die zweiten Teile des meisttranskribierten Juuz lassen sich in zwei Typen einteilen: Der eine bringt im 2. Takt die 10. Stufe (Notenbeispiel 13, 17, 43c, Abb. 40), der andere die 3. Stufe (Nr. 2c auf der von Hugo Zemp 1990 herausgegebenen CD, ferner Notenbeispiel 39).

Ein walzerhafter Jodel

Außer den Jodeln, die sich als Achttakter im 3/4-Takt verstehen lassen, gibt es im Muotataler Repertoire auch Sechzehntakter im 3/4-Takt. Man könnte sie genausogut als Achttakter im Sechachteltakt schreiben, doch soll die 3/4-Schreibweise die Ähnlichkeit mit dem Walzer zum Ausdruck bringen, die in mehrerlei Hinsicht besteht. Abb. 47 setzt die Meßdaten eines Ausschnitts aus einem solchen Jodel in Beziehung mit der Transkription 1, die mein metrorhythmisches Verständnis wiedergibt. Es zeigen sich systematische Abweichungen: Die 3. Viertel der Takte dauern länger, die Halbe davor kürzer. Das Verhältnis der Summe der Halbedauern zur Summe der Vierteldauern beträgt im Vordersatz $6592 \text{ msec} : 4053 \text{ msec} = 1,63:1$ und im Nachsatz $5421:3394 = 1,6:1$ (statt 2:1, wie das Notenbild suggeriert). Daher die relativ gute Passung der Transkription 2 (5/8-Takt) hinsichtlich der Standardabweichung, nicht jedoch hinsichtlich der Maximalabweichung. Das 2. Viertel ist nur im ersten Takt des Vorder- und Nachsatzes mit einem Tonbeginn besetzt. In diesem ersten Takt zeigt sich nicht nur eine bessere Passung der 3/4-Transkription, sondern auch die mit dem Wiener Walzer gemeinsame Eigenschaft, daß das erste Viertel am kürzesten dauert (Alf Gabrielsson 1986: 142 f.). Das 3. Viertel dauert am längsten. Vergleiche dieselbe aufsteigende Sekundschrittfolge in Abb. 24 und 29: dort dauert das 3. Viertel am kürzesten. Doch läßt die Betrachtung nur zweier Takte keine generalisierenden Aussagen zu. Anders steht es mit dem Verhältnis der Halben zum 3. Viertel. Die Konstellation kurze Halbe - lange Viertel wiederholt sich in jedem Takt außer in Takt 7 des Vordersatzes (Abb. 48). Die schlechte Passung der Transkription 1 im Vordersatz kann durch dieses nichtrationale Verhältnis erklärt werden. An insgesamt drei Stellen überschreitet die Abweichung die geforderte Mindestgenauigkeit einer Normsechzehntel von 127 msec. Da das Verhältnis 1,6:1 zwischen Halbe und Viertel normativen Charakter zu haben scheint, ist aber als die eigentliche Abweichung wohl die lange Dauer des c im siebten Takt anzusehen. Das kommt in der 5/8-Transkription klar zum Ausdruck, da sie das Verhältnis 1,6:1 besser approximiert. Doch ist ihre Klasseneinteilung zu grob; sie unterscheidet nicht, was in der Verteilung der Dauern (Abb. 49) als zwei deutlich voneinander abgesetzte Modi (im statistischen Sinn) bei 560 msec und bei 680 msec aufscheint. Da damit gerechnet werden muß, daß dieser Unterschied bedeutungstragend sein kann, sollte er in einer guten "phonetischen" Transkription beschrieben sein, denn diese sollte nicht ungenauer sein als die "phonemische". Ich möchte auf das Problem der Klassierung der Dauern nicht weiter eingehen und mich der wichtigeren Frage der Regelmäßigkeit zuwenden. Wegen des nichtrationalen Verhältnisses zwischen Halbe und Viertel ist es zweckmäßig, die Regelmäßigkeit der als Taktbeginn und der als 3. Viertel gedeuteten Meßpunkte getrennt zu zeigen.

Maßpunkte: 51659 2096 2585 3237 3926 4111 4659 5356 5622 5844 6200 7074 7637 8274 8526 8785 9074 9748 0007 0556 1422 1689 1911 62304

Dauern: 437 489 652 689 185 548 697 266 222 356 874 563 637 252 259 289 674 259 549 866 267 222 393

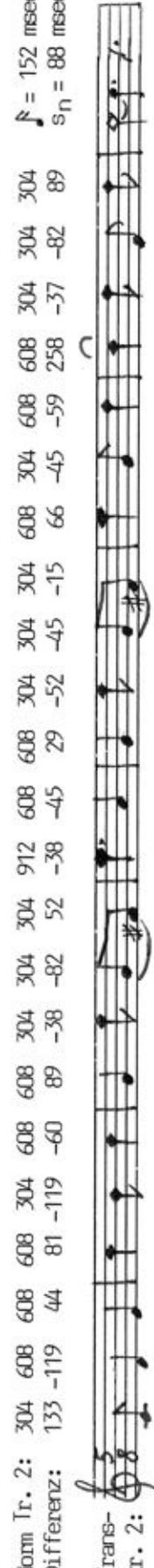
Norm Ir. 1: 507 507 507 760 253 507 760 253 253 1014 507 760 253 253 253 760 253 507 760 253 253 253

Differenz: -70 -18 145 -71 -68 41 -63 13 -31 103 -140 56 -123 -1 6 36 -86 6 42 106 14 -31 140

Trans-
kr. 1: 

Norm Ir. 2: 304 608 608 304 608 304 304 912 608 304 304 608 304 608 304 608 304 608 304 304 304 304

Differenz: 133 -119 44 81 -119 -60 89 -38 -82 52 -38 -45 29 -52 -45 -15 66 -45 -59 258 -37 -82 89

Trans-
kr. 2: 

Maßpunkte: 66111 6533 7059 7615 8326 8511 9081 9719 9933 0230 0519 1393 1919 2600 2859 3111 3422 4089 4333 74926

Dauern: 422 526 556 711 185 570 638 214 297 289 874 526 681 259 252 311 667 244 593

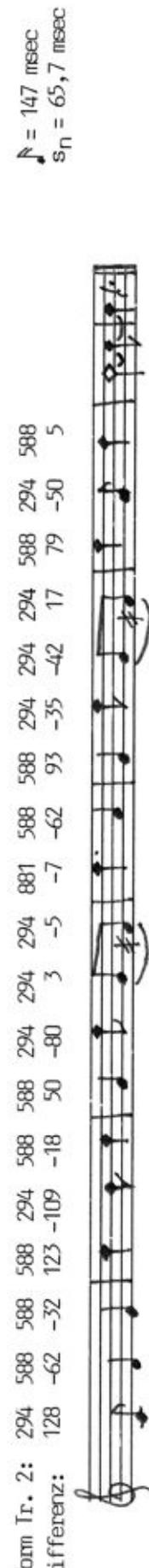
Norm Ir. 1: 490 490 490 735 245 490 735 245 245 979 490 735 245 245 245 735 245 490

Differenz: -68 36 66 -24 -60 80 -97 -31 52 44 -105 36 -54 14 7 66 -68 -1 103

Trans-
kr. 1: 

Norm Ir. 2: 294 588 588 294 588 588 294 294 881 588 294 294 588 294 294 588 294 588 294 588

Differenz: 128 -62 -32 123 -109 -18 50 -80 3 -5 -7 -62 93 -35 -42 17 79 -50 5

Trans-
kr. 2: 

$N = 127 \text{ msec}$
 $s_n = 76,3 \text{ msec}$

$N = 122,5 \text{ msec}$
 $s_n = 61,1 \text{ msec}$

$N = 147 \text{ msec}$
 $s_n = 65,7 \text{ msec}$

Abb. 47: Dritter Teil eines walzerförmigen Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979/1990: 3g).

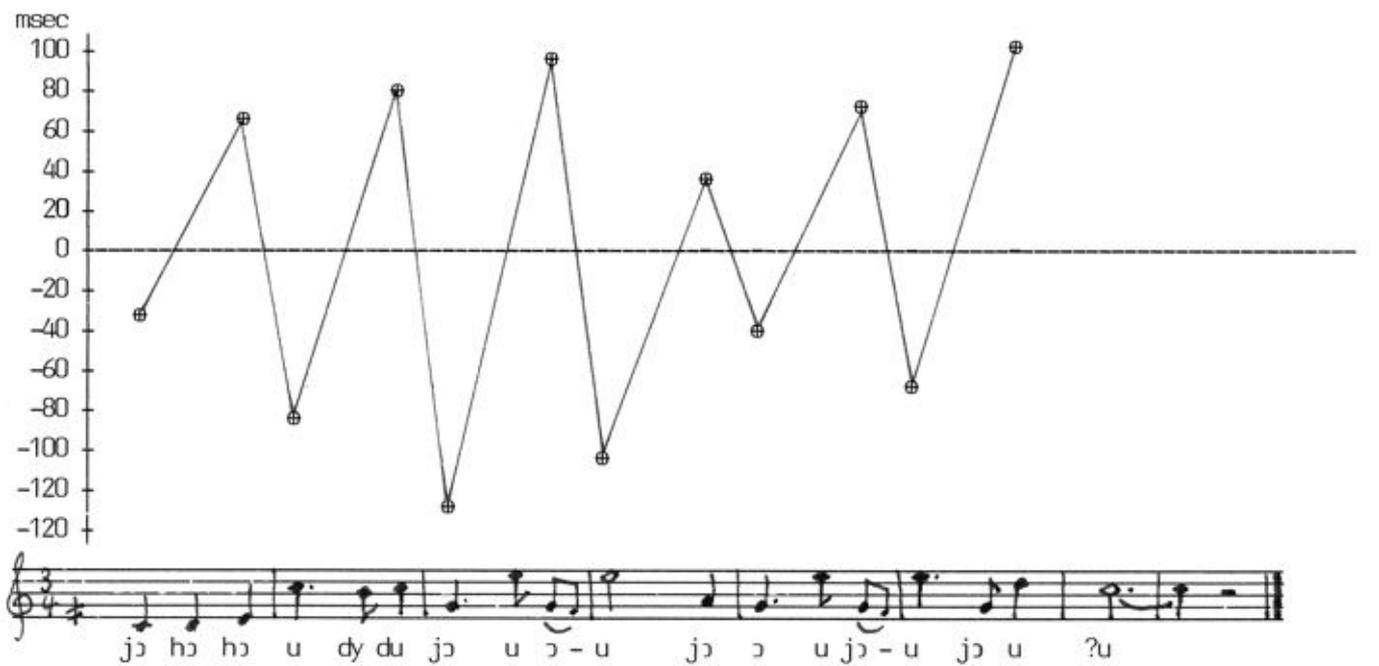
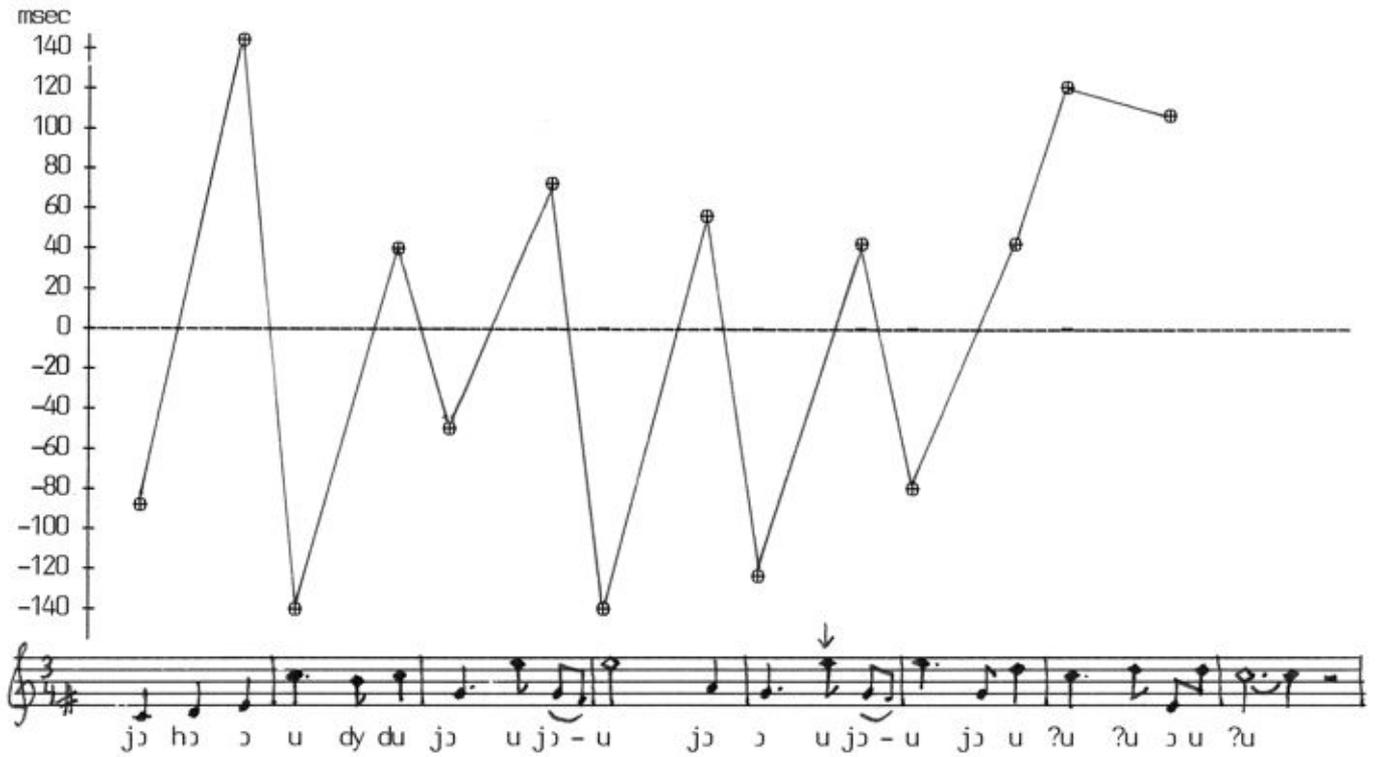


Abb. 48: Halbe + Viertel im Dreivierteltakt eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979/1990: 3g, 3. Teil).

```

sec.
0,1|88
,2|12245
,2|555566889
,3|1
,3|59
,4|23
,4|8
,5|224
,5|56789
,6|3
,6|5678889
,7|1
,7|
,8|
,8|677

```

Abb. 49: Stemleafdiagramm der Dauern von Abb. 47 (dritter Teil des walzerhaften Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979/1990: 3g).

Daher ist es gleichgültig, ob als Berechnungsgrundlage die Abweichungen der 3/4- oder der 5/8-Takttranskription verwendet werden. Abb. 50 zeigt, daß Nachsatz die ausgewählten Meßpunkte regelmäßig sind, im Vordersatz jedoch nicht:

Kumulative Abweichung		Maximalabweichung
Vordersatz: 0	57 -41 -19 -103 -185 -223 6 (Taktbeginn)	140 msec = 28 % der Norm-
	-88 -82 -91 -159 -227 -265 -103 (3. Viertel)	91,5 msec = 18 % viertel
Nachsatz: 0	34 30 -2 -71 -38 -4 (Taktbeginn)	52,5 msec = 11 %
	-32 -50 -98 -107 -111 -107 (3. Viertel)	39,5 msec = 8 %

Abb. 50: Regelmäßigkeit des walzerhaften Jodels von Emmi Suter-Gwerder, 3. Teil (Zemp 1979/1990: 3g).

Die Unregelmäßigkeit liegt an der größeren Dauer des letzten Taktes des Vordersatzes. Bis zu diesem Takt ist die Meßpunktfolge regelmäßig, wie Abb. 51 zeigt:

Meßpunkte: 51659 3237 4659 6200 7637 9074 60556 (Taktbeginn)	
Normpunkte 51659 3142 4625 6107 7590 9073 60556	Maximalabweichung
Differenz: 0 95 34 93 47 1 0	47,5 msec = 10 % der Norm-
Meßpunkte: 52585 4111 5622 7074 8526 60007 (3. Viertel)	viertel
Normpunkte 52585 4069 5554 7038 8522 60007	
Differenz: 0 42 68 36 4 0	34 msec = 7 %

Abb. 51: Regelmäßigkeit des Vordersatzes bis einschließlich Takt 6.

Dieser Regelmäßigkeit entspricht eine Nonrubato-Auffassung desjenigen Hörers, der die Klangfolge mit dem in Transkription 1 oder 2 ausgedrückten metrorhythmischen Verständnis wahrnimmt. In Takt 7 des Vordersatzes wird diesem Hörer der erste Ton c gedehnt erscheinen, er wird hier ein Abweichen von der Regelmäßig-

keit erkennen. Tatsächlich dauert das c in Takt 7 etwa genau so lang wie das e in Takt 4. Ein Hörer, der diese musikalische Deutung nicht besitzt, könnte die Regelmäßigkeit auch bis zum Ende des Vordersatzes durchgehend empfinden, und zwar auf folgende Weise:

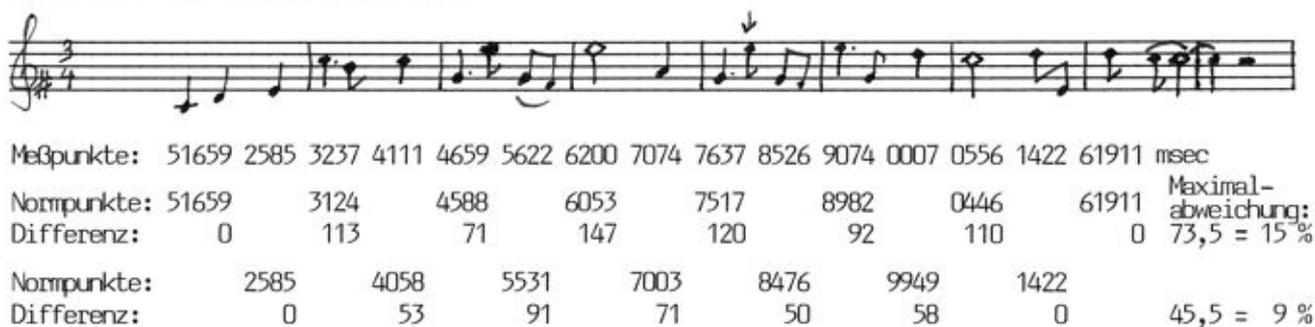


Abb. 52: Regelmäßigkeit des Vordersatzes in Bezug auf ein etwas engeres Raster als in Abb. 50 und 51. Die Maximalabweichung ist in Millisekunden und in Prozent einer Normviertel angegeben.

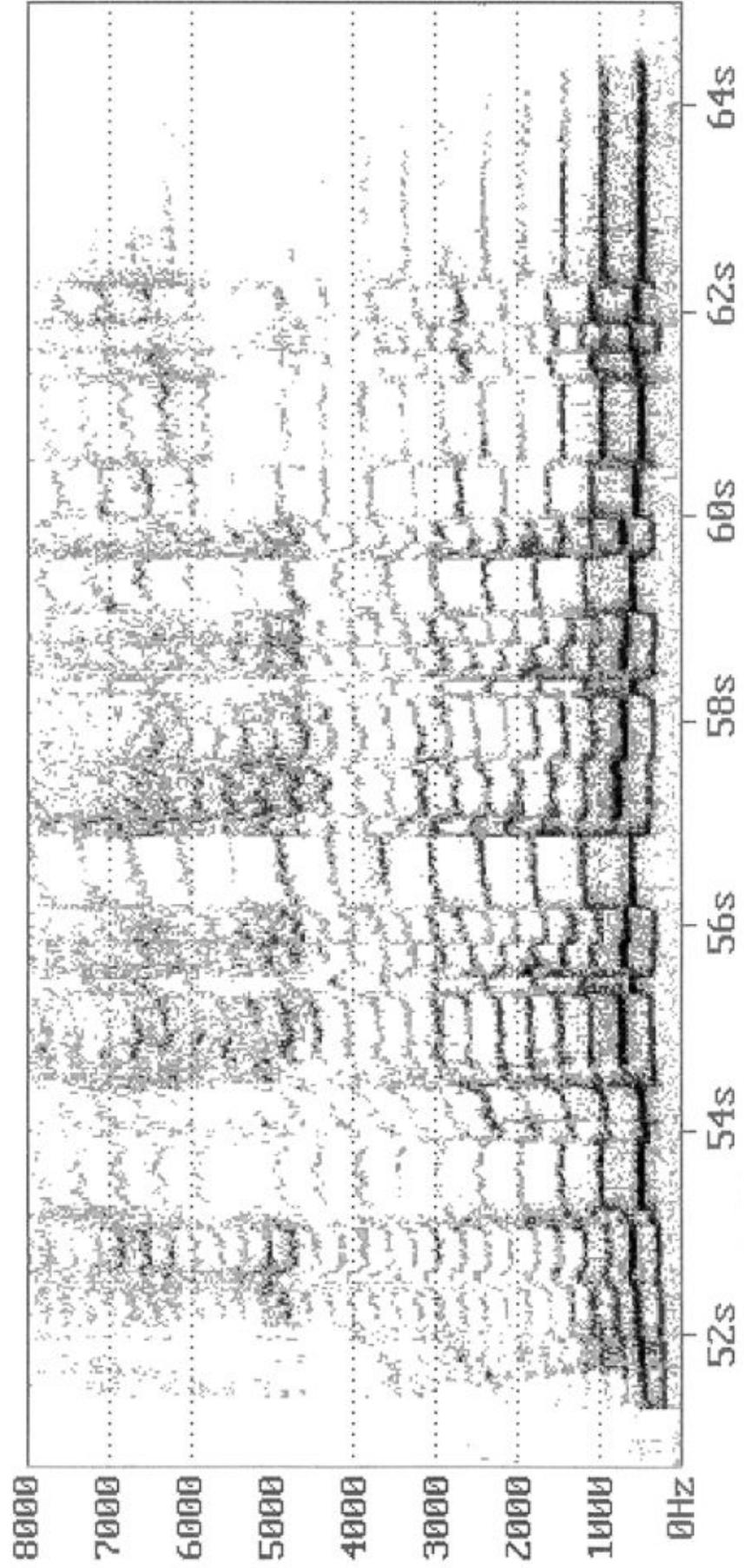
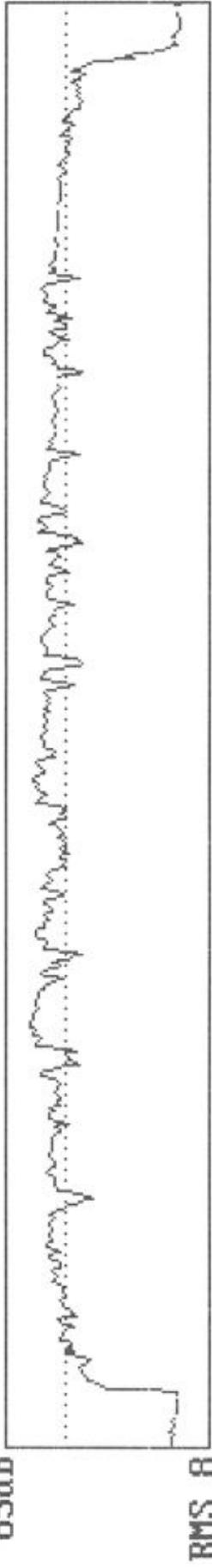
Hat der Hörer zudem die in der Notenzeile von Abb. 52 wiedergegebene metrorhythmische Auffassung, dann empfindet er die wahrgenommene Regelmäßigkeit als dehnungsfreie Rhythmik. Ich muß gestehen, daß es mir nicht gelingt, das Stück so aufzufassen und daß ich die in Abb. 52 aufgezeigte Regelmäßigkeit nur mithilfe des Metronoms oder des sturen Zählens empfinden kann. Ohne Hilfsmittel kann ich nur Zeiten miteinander vergleichen, die mir mein musikalisches Verstehen als vergleichbar nahelegt. Es hängt hier von der musikalischen Deutung ab, ob das Ende des des Vordersatzes als regelmäßig oder als unregelmäßig, als "dehnungsfreie Rhythmik" oder als Dehnung empfunden wird. Dieser musikpsychologisch interessante Sachverhalt wirft ein Licht auf den Auffassungsunterschied zwischen Sichardt und Leuthold. Sichardt wurde durch seine musikalische Deutung die Wahrnehmung und Erkenntnis der Regelmäßigkeit gestattet, Leuthold jedoch nicht. Diese Hypothese wird durch den Variantenvergleich des Jodels Notenbeispiel 13 gestützt. Ich glaube, auch in Leutholds Transkriptionen Notenbeispiel 14 Anhaltspunkte entdeckt zu haben, die diese Hypothese zu erhärten vermögen. Die Entdeckung der musikalischen Deutungsabhängigkeit der Regelmäßigkeitswahrnehmung legt es außerdem nahe, die Kinderinterpretationen, bei denen Sichardt Dehnungen und Schrumpfungen notierte, kritisch unter die Lupe zu nehmen.

Der Vollständigkeit halber seien noch die Spektrogramme der beiden analysierten Segmente dieses Jodels dargestellt (Abb. 53 und 54).

```

SON: zemp3g.sf, 50.7s_65s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 50.700s[#000] -50.700s[#000]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      85dB

```



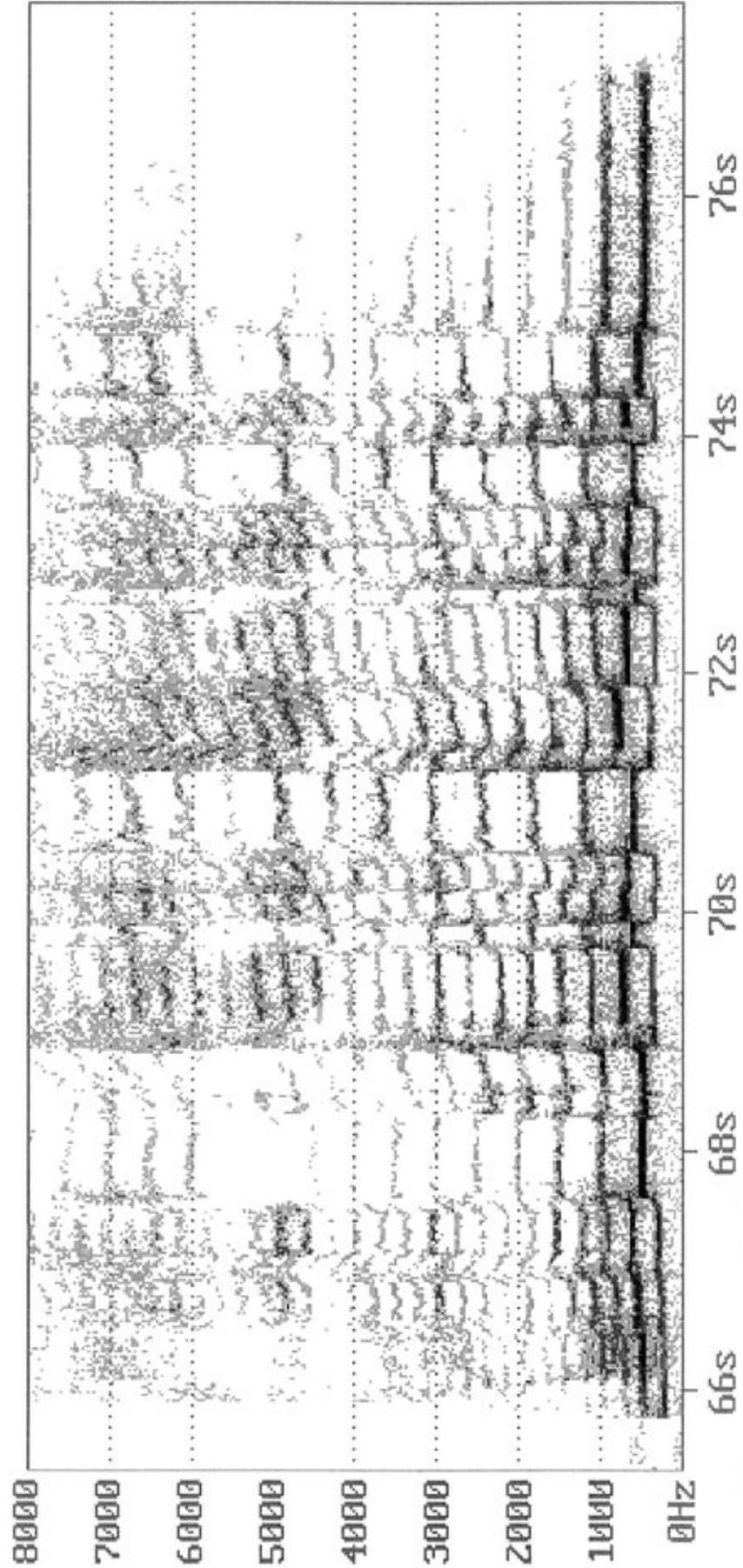
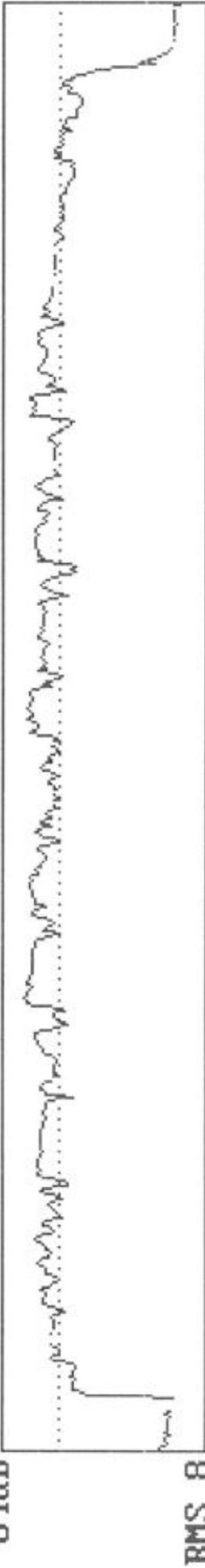
Execution Time: 9.83s

Abb. 53: Walzerhafter Jodel. 5. Segment (Zemp 1990: 3g)

```

SON: zemp3g.sf, 65.3s_77.6s ch=0
sr=44100.00, lfft=2048, lwdw=2048, fl=60, ra=60
df=21.533, Res.(440Hz)≈85/10cent
SON: [ 65.300s[#000] -65.300s[#000] ]= 0.000s[#000]=0000*16Kb
      84dB

```



Execution Time: 9.56s Abb. 54: Walzerhafter Jodel, 6. Segment (Zemp 1990: 3g)

Schlußbemerkungen

In der statistischen Untersuchung publizierter Transkriptionen wurden Verdachtsmomente gewonnen, daß die Muotataler Jüüzli dieselben Taktschemata wie die Tanzmusik aufweisen (Walzer, Ländler, Mazurka, geradtaktige Tänze). Diese Verdachtsmomente beziehen sich gleichermaßen auf die regulärtaktig wie auch auf die taktwechselnd und taktlos transkribierten Jüüzli. Für die Richtigkeit dieser Hypothese lieferte die spektrographische Analyse dreier Jodelinterpretationen weitere Indizien auf der Ebene der Organisation des Pulses (binär bzw. ternär); auf der Ebene des Taktes (3/4- oder geradtaktig) wurde allerdings beim dritten Teil eines Juuz kontraindiziert durch Eigenheiten der Phrasierung und des Melodieverlaufs einer der beiden spektrographierten Varianten sowie durch den Harmonieverlauf einer mehrstimmigen Fassung. Es wurde sodann die - gewagt erscheinende - Vermutung aufgestellt, daß dieser Jodelteil ursprünglich die tanzmusikhafte Form gehabt hatte, jedoch im Überlieferungsprozeß harmonisch und metrisch umgedeutet worden war.

All diese Hypothesen und Vermutungen zu erhärten, bleibt dem noch unveröffentlichten zweiten Teil dieser Arbeit vorbehalten. Gelingt es, das Abweichende historisch auf Schemakonformes zurückzuführen, dann wird der Blick frei für eine neue Entstehungstheorie des Muotataler Jodelrepertoires (und des alpenländischen Jodelrepertoires überhaupt): Es sind die harmonisch-metrischen Schemata der Tanzmusik, an die sich der Jodel formal anlehnt. Ihrer tanzmusikalischen Form enthoben, haben die Taktschemata zwar noch das Orientierende einer Hörgewohnheit, aber nicht mehr das Bindende eines **Konzepts**. Der Variantenbildungsprozeß vermag daher auch das Metrum zu erfassen, ursprünglich nach dem Vorbild der Tanzmusik geschaffene Jodelmelodien wandeln ihre metrische Form: abhanden kommende Töne, hinzugefügte Töne, verlängerte oder verkürzte Töne, metrische Umdeutung, harmonische Umdeutung mit metrischer Auswirkung. Als Ursachen kommen in Frage: atemtechnisch bedingte Verkürzung, Weglassen von Redundantem (Ton- und Motivwiederholung), Überflüssigwerden von Unwichtigerem, Einfügung von Atempausen, Umdeutung von Dissonanzen zu Konsonanzen, Anpassung einer alten Melodie an einen neuen Musikstil, in anderen Jodellandschaften auch die Umdeutung von gedehnten in gezählte Zeiten. Das im Vergleich zur Tanzmusik langsamere Jodeltempo ermöglicht es zudem, das Gefühl für die Regelmäßigkeit der Schwerstzeiten-Abfolge zu verlieren und erleichtert so die metrische Variantenbildung.

Diese Theorie, zu der das nötige Belegmaterial noch nachzureichen wäre, müßte auf die alpenländische Jodelforschung noch tieferegreifende Auswirkungen haben

als der in den Vorbemerkungen geforderte ethnomethodische Zugang und die im Theoriekapitel angeregte Überprüfung auf potentielle metrische Mehrdeutigkeit. Die Jodelforschung dürfte sich dann nicht darauf beschränken, ein Verständnis der rezenten Konzepte und der historischen Formen zu erlangen, sie müßte auch die hinter den Veränderungen und Umdeutungen stehenden Kräfte aufspüren.

Anhang

1. Bericht über ein Älplerfest in Schwyz, das laut den Angaben von Peter Betschart im September 1855 stattfand. Quelle ist eine Fotokopie in der Sammlung Betschart*;) höchstwahrscheinlich aus dem "Schweiz-Erzähler". Das müßte noch verifiziert werden.
2. Liste der Jodlerfeste, an denen Anton Büeler teilnahm, nebst den Bewertungen von Büelers Jodelvortrag durch die Kampfrichter. Quelle sind Fotokopien aus den **Festberichten** der Jodlerfeste, die mir Anton Büeler und Peter Betschart dankenswerterweise zur Verfügung stellten.

*) In dieser Fotokopie, von der ich mir eine Fotokopie machte, sind die Wörter "Wettkämpfe", "Alphornblasen und Jodeln" sowie "Alphornblasen." und "Jodeln." mit breitem Filzstift farbig überstrichen und daher auf meiner Fotokopie schlecht leserlich.

nicht nur selbst in Fäulniß übergehen, sondern sogar auch die gesunden Kartoffeln anstecken; während gesunde kräftige Kartoffeln in den gleichen warmen und trockenen Boden gebracht, gleich nach dem ersten kühlenden Regen ihre volle Triebkraft entwickeln. Es ist dieses das gleiche Verhältnis, wie ein gelehrter Landwirth sagt, mit dem menschlichen Körper, so zwar, daß ein Schwindsüchtiger bei einer Witterung stirbt, die dem gesunden kräftigen Körper nicht im wenigsten zu schaden vermag. Der gleiche Landwirth sagt, daß die Kartoffeln, welche keine starke Düngung vertragen können, einem Kranken gleichen, der sich bei der Ernährung des gekochten Kalbfleisches besser befinde, als bei derjenigen des kräftigern und nahrhaftern gebratenen Rindfleischs. Die Nehmlichkeit in dieser Hinsicht kann allerdings nicht abgeleugnet werden und besonders hat man zu bedenken, daß man gerade in unserer Gegend öfters zu wenig Aufmerksamkeit darauf verwendet und untersucht, ob die zu Samen bestimmten Kartoffeln erst nach ihrer vollständigen Reife aus dem Boden genommen werden. Würde man sich in dieser Beziehung, welches gewiß nicht viel Zeit kostet, mehr Mühe geben und nur reife Kartoffeln zu Samen verwenden, man würde sicherlich im Herbst weniger faule und angestekte Kartoffeln ernten. —

Um aber wieder auf die Behandlung der zu Saamen ausgesuchten Kartoffeln zurückzukommen, so ist vor allem hierbei zu bemerken, daß es durchaus nicht gleichgültig sein kann, wie man bei dem Ausstechen der Augen zu verfahren hat. Es war und es ist sogar an gewissen Orten jetzt noch üblich, die Augen der Knollen mittelst eines eigenen dazu bestimmten löffelartigen Eisens aus zu bohren; diese Verfahrungsweise ist aber, trotz dem sie den Vortheil von Zeitgewinn für sich hat, dennoch eine der unzweckmäßigsten und unvortheilhaftesten und warum? Weil anerkannter Maßen der Organismus, Einsaugungsäderchen und andere dem Keimungs- und Wachstumsprozesse der künftigen Pflanze zuträgliche Organismen, im größten Maßstabe sich gegen die Außenfläche, der Schale, der Knollen, angehäuft finden; man folglich darauf bedacht sein muß, selbige für die Keimung unentbehrlicher Organismen dem Auge zum Zwecke der Aufsaugung von Nahrungstoff zu lassen, welches aber gerade mittelst des Ausstechens mit löffelartigen Instrumenten nicht der Fall ist, da dem Auge auf diese Weise zu wenig Knollensubstanz gelassen, mithin dasselbe in seiner Keim- und Ernährungskraft geschwächt wird. Ganz anders verhält es sich mit dem Ausschneiden der Augen mittelst Messer, dadurch bleibt mehr Schale um die Augen herum, von wo aus, wie gesagt, sich die Einsaugungsäderchen in den Erdbäupeln nach allen Richtungen hin verzweigen; die kräftigsten und thätigsten derselben aber liegen gerade in der Nähe der Schale, während eine kleinere Masse von schwächerer Beschaffenheit als die eben gesagten nur dazu zu dienen scheint, indem sie nach dem Centrum des Knollens verlaufen, die für die Keimung des Auges erforderliche Feuchtigkeit aus dem Innern, welcher Theil des Knollens bekanntlich immer der feuchteste ist, herbeizuführen. Hieraus geht nun hervor, daß es von besonderem Interesse für den Kartoffelbautreibenden sein muß, die Augen so aus dem Knollen zu schneiden, daß eine möglich bedeutende Knollensubstanz sich nach dem Ausschneiden um das Auge vorfindet, oder kürzer gesagt, die Stecklinge möglichst groß zu machen.

Noch wollen wir Einiges über das Aufbewahren der Kartoffelsamen, d. h. nachdem selbige aus dem Knollen geschnitten sind, sagen, und alsdann übergehen zur eigentlichen Saat und dem Quantum von Samen, welches bei dieser zu verwenden ist. Die gehörige und sorgfältige Aufbewahrung der Kartoffelstecklinge verdient um so mehr Beachtung als es gerade ein hauptsächliches Minvir'en derselben ist, welches die Keimfähigkeit der Stecklinge erhält. Will man nun die geschnittenen Samenstückchen gut aufbewahren, so lege man sie an einen luftigen und ganz trockenen Ort, z. B. auf einen Dachboden, Zimmerboden, Dreschtenne oder wo sich sonst ein derartiger Platz vorfindet; trockne sie dorten vollkommen aus, indem man sie etwa eine Querschand hoch übereinander schüttet und schütze sie gegen die im März durchaus nicht so selten vorkommenden Nachfröste dadurch, daß man sie mit einer schwachen Decke von Stroh oder Streu, auch Laub überlegt. Gut ist es, wenn man sie in diesem Zustande so lange liegen läßt, bis sie ganz schwammartig werden, einsmorren. In Folge dieser Behandlung entsteht an dem Samenstückchen, während es auf dem Boden liegt, im höchsten Falle nur ein kleiner kurzer Trieb von grünlicher Farbe, der in die Erde gebracht eines frohen Wachstums sich erfreut und durchaus nicht durch das durch die trockene Luft herbeigeführte Hartwerden gelitten hat. Durch diese Aufbewahrungsmethode hat man zugleich ein unwillkürliches Vorbeugungsmittel gegen die sog. glasartigen Triebe, die gemein kräftigraubend auf die Saamen und auf den Keimungsprozeß nachtheilig wirken können, da anerkannt ist, daß diese Glastriebe in die Erde gebracht, nicht vegetiren, sondern sich aus dem Samenstückchen ein neuer Trieb entwickeln muß, der nun unter der bereits geschehenen Kraftentziehung des Glastriebes sehr leidet. Nach den Gesetzen der Physik ist nun aber selbst auch das zusammengewerkte oder zusammenge schmorrte Kartoffelstück bei weitem geeigneter mit dem Boden oder der Erde, in welche es gelegt wurde, in Verbindung zu treten und aus derselben seine Nahrungstoffe für den Keim zu beziehen, indem es die Feuchtigkeit schneller anzieht, als ein frisches Kartoffelstück. Man hat genügend Belege, daß die Keimfähigkeit und die Kraft solcher eingesmorrtter Kartoffelstücke nicht aufhöre oder geschwächt werde, im Gegentheil wird dieselbe eher erhöht und ein früheres Treiben bewirkt, welches sich leicht aus den oben angeführten Sätzen erklären läßt.

Das nächste Mal über die Saat selbst und des Quantums des hiezu zu verwendenden Saamens.

Das Aesplerfest in Schwyz.

Das zweite schwyzerische Aesplerfest hat den 24. d. stattgefunden. Hatte vielleicht das letztjährige keinen andern Zweck, als den nationaler Belustigung in Spiel und Kraftübungen, so hat eine Gesellschaft von Freunden des Volkes dieß Jahr mit dem Schönen und Freudigen auch das Nützliche zu verbinden angestrebt, und bei diesem Anlaß für den ganzen Kanton in Schwyz eine Viehausstellung veranstaltet. Wer weiß, daß die Viehzucht der Haupterwerbszweig unsres Landes ist, wer weiß, daß ohne das Gedeihen dieses Handels der hiesige Landmann nicht wohl bestehen kann, wer weiß,

daß der Welschlandhandel schon so viele schöne Senten gleichsam spurlos verzehrt, und manchen wohlhabenden Bauer ruiniert hat, so darf man das Streben, die Viehzucht zu heben und den Viehandel allwärts zu erweitern, nur gut und höchst verdankenswerth nennen. Durch die Aussetzung von Preisen für Kühe, Stiere und Rinder werden die betreffenden Viehbesitzer wohl ermuntert, die Viehrare soviel möglich immer zu veredeln; durch die Einführung eines alljährlich wiederkehrenden größern Viehmarktes aber dürfte dann eben der Absatz des Viehes ermöglicht, und der Handel befördert werden, ohne daß die gefährlichen „Bergfahrten“ in's Welschland nöthig würden. Daß die h. Regierung, die Oberallmeindkorporation und der Bezirksrath Schwyz sich je mit 100 Fr. an diesem wohlthätigen Unternehmen betheiligt haben, wird Niemand tadeln. Verhehlen wir es also nicht, daß der dem Aelplerfest vorangestellte Zweck ein folgenreicher sein dürfte.

Der Anfang ist gemacht und wie wir allseitig vernommen, hat derselbe großen Erwartungen entsprochen. Die Hofmatt war mit sehr schönem Vieh im weiten Kreise umstellt. — In der That, dieser Anblick, so viehisch er war, hat uns mehr erfreut, als Kränze, prunkende Kostüme und allerhand Zieraden und doch dienten auch diese zur Verschönerung des Festes und zum Empfang der lieben Besucher aus vielen Gauen der Schweiz.

Gegen zwölf Uhr erfolgte die Preise-Vertheilung, worauf die bekränzten Kühe, Stiere und Rinder im laugen Zuge über den Dorfplatz hingeführt wurden.

Nach zwölf Uhr begannen die **Wettkämpfe** im **Laufen Springen, Klettern, Sackgumpen, Steinstossen, Alpbordläufen und Tobeln** Schwingen und Haggeln.

Da bereits Jedermann weiß, wie das Ding zugeht, so können wir uns kurz fassen und zwar um so kürzer, weil das Schwingen, der wichtigste und sehenswertheste Wettkampf, an einigen Mißgriffen gescheitert hat.

Wir sahen dieses Mißlingen nicht gerne und zwar ganz besonders der „Fremden“ wegen, d. h. um jener ehrenden Besucher willen aus andern Kantonen.

Die wackern Schwinger aus Luzern und Unterwalden kamen gewiß nicht darum nach Schwyz, um statt einen verdienten Preis heimzutragen, ihr Geld verzehren zu müssen. Ein Anderes und Mehreres aber ist der „Ehrenpunkt.“ — Es fragt sich nicht darum, ob unser Styger siege und so die Schwyzer ehre, es handelt sich um unparteiische Handhabung der Schwingregeln, wenn man will und wünscht, daß Bürger anderer Kantone uns besuchen, und ein jeweiliges Aelplerfest erhöhen. Das unsichere und die Unterwaldner und Luzerner begünstigende Interpretiren des Experten war eben auch geeignet, die Schwyzer aufzureizen. Solche Zwiste sind übrigens in Obwalden und Bern an Schwingen öfter vorgekommen. Mit etwas mehr Energie und Sachkenntniß hätte das Comité es vielleicht dahin gebracht, daß Styger und sein Combattant von Unterwalden nach Berner-mannier sich nochmals gefaßt und auf ein gegebenes Zeichen den Wettkampf begonnen hätten. Allein weil Styger sah, daß er von seinem Gegner und vielleicht noch von zweien und namentlich **Wobmann** sehr wahrscheinlich regelgerecht geworfen worden wäre, so wollte ihm die Fortsetzung nicht

mehr behagen. Nun gut — dann konnte aber das Comité am Ende das Schwingen auch ohne Styger beenden lassen.

Erfahrung bringt Wissenschaft. Wir dürfen daher für gewiß annehmen, daß ein nächstes Aelplerfest diesen Mißgriffen sicherlich abhelfen wird — durch geeignete Handhabung der Schwingregeln.

Die Preisvertheilung an die übrigen Wettkämpfer erfolgte in folgender Weise:

Preisliste.

1. Viehausstellung.

Prämien erhielten:

I. Für Zuchtstiere.

Bernardin Fäßler aus Iberg, der kleinere.
dt. dt.

Walz Aufdermaur von Schwyz.
Gemeinderath Marty am Großenstein.
Xaver Ruedi von Morschach.

II. Für Kühe.

a. Bergflühe.

Franz Joseph Waser in Schwyz.
Gebrüder Schmid in Schwyz.
Hauptmann Bürgi in Art.
Jakob Bücheler in Seewen.
Bernardin Fäßler aus Iberg.
Jakob Bücheler in Seewen.

b. Heimflühe.

Dominik Märchi im Ried bei Schwyz.
Martin Amstutz von Schwyz.
Strafanstalt des Kantons.
Thomas Reichmuth von Schwyz.

III. Für trachtige Rinder:

Hauptmann Bürgi in Art.
Meinrad Styger von Rothenthurm.
Landammann Ründig in Schwyz.
Alois Janser am Urniberg.
Dominik Strübi in Ingenbohl.

2. In den Spielen.

Laufen. 1) Carl Styger; 2) Aug. Geberg, beide von Morschach.

Springen. Carl Styger.

Steinstossen. 1) Carl Styger, den großen Stein; 2) Franz Carl Styger, mittlern Stein; 3) Felix Reichmuth von Schwyz, kleinen Stein.

Sackgumpen. 1) Karl Laimbacher von Schwyz; 2) Alois Gwerder aus Muotathal; 3) Carl Dom. Tschümperli dito.

Haggeln. 1) Carl Styger; 2) Frz. Carl. Schuler von Rothenthurm.

Klettern. 1) Peter Blaser von Seewen; 2) Alois Hospenthaler von Schwyz (Dorfbach); 3) Jos. M. Ryt von Ingenbohl (Urniberg); 4) Joseph Aufdermaur von Schwyz (Obermatt); 5) Fidel Zunderbühl von Ibach.

[Redacted] 1) Karl Kamer von Art; 2) Gemeindefreier Holdener von Iberg; 3) Melchior Euer von Schwyz (Obdorf); 4) Xaver Rothing von Schwyz.

[Redacted] 1) Karl Deß von Schwyz; 2) Marianna Schuler von Art (Rothberg); 3) Joseph Lienhard Brägenzer von Brunnen; 4) Alois Bürgler von Jägau. Karl Suter von Muotathal wurde extra ein Preis zur Aufmunterung zuerkannt.

Wenn auch in den Stunden der Viehausstellung nur wenige Stück verkauft wurden, so hat der Markt doch in den zwei folgenden Tagen guten Erfolg gehabt. Nebst einzelnen Stücken sind bereits vier ganze Senten zu großen

Jodlerfeste, an denen Anton Büeler teilnahm:

1964	Z	Schwyz
1965	E	Thun
1966	Z	Horw
1967	Z	Kerns
1968	E	Winterthur
1969	Z	Schüfheim
1970	Z	Buochs
1971	E	Fribourg
1972	Z	Luzern
1973	Z	Ruswil
1974	Z	Altdorf
1975	E	Aarau
1976	Z	Sarnen
1977	Z	Schötz
1978	E	Schwyz
1979	Z	Willisau
1980	Z	Küssnacht
1981	E	Burgdorf
1982	Z	Stans
1983	Z	Einsiedeln
1984	E	St. Gallen
1985	Z	Sursee
1986	Z	Zug
1987	E	Brig
? 1988	Z	Alpnach
? 1989	Z	Dagmarsellen
1990	E	Solothurn
1991	Z	Engelberg

Z = Zentralschweizerisches Jodlerfest

E = Eidgenössisches Jodlerfest

Bei der Befragung am 10. 4. 1996 sagte Büeler, daß er auf den ersten drei Jodlerfesten je einen Muotataler Juuz, 1967 und 1968 je einen Nidwaldner Jodel und in den darauffolgenden Jahren wiederum Muotataler Jüüzli vorgetragen hat.

Bewertung von Anton Büelers Vortrag in Festberichten von Jodlerfesten

Z 1964 Schwyz, Klasse II

Bühler Anton, Ennetmoos

Naturjodel

Dieser echte Muotathaler-Jodel hätte doch etwas anders gestaltet werden dürfen. Wenn auch die Kirchentonalart (Phrygisch) auf die eine Entstehungsquelle hinweist, so darf doch beim Jodeln eine gewisse Frische und Freude nicht fehlen. "Ob hier ein gewisses Lampenfieber mitgewirkt hat"? schreibt einer meiner Kameraden. Auch an der Tongebung darf noch gehörig gearbeitet werden, dann wird es ein andermal noch besser gehen.

E 1965 Thun, gut

Büeler Anton, Ennetmoos «Naturjodel»

Der Stanser Jodler erreicht seinen Kollegen aus Ennetmoos betr. Stimmen-Qualität noch nicht. Die Stimme ist immer noch etwas flach, es mangelt die Resonanz, aber ständiges Ueben weitet die Organe und führt schließlich zum vollen Erfolg.

Z 1966 Horw, gut

Büeler Anton, Ennetmoos

Naturjodel

Wenn es nicht in die erste Klasse gereicht hat, so darum, weil eine allgemein kehlige Tongebung namentlich in tiefen Lagen nachteilig auffiel. Der Jodel war recht hübsch gebaut, enthielt viel Eigengewächs, konnte jedoch wegen mangelhafter Atemstütze nicht voll entwickelt werden.

Z 1967 Kerns, sehr gut (= erste Klasse)

Büeler Toni, Stans

Naturjodel

Diese Stimme hat sich schon ordentlich entwickelt, hingegen die letzte Abrundung immer noch nicht erreicht. Was aber an Resonanz noch mangelt, und damit der dynamischen Gestaltung abgeht, wird andererseits durch saubere Tonführung und durch netten Glanz vor allem in den Hochlagen aufgeholt.

E 1968 Winterthur; sehr gut

Büeler Toni, Stans "Naturjodel"

Hell, hoch und sonnig, von den Unbildern des Alltags befreit, erklang dieser herrliche Naturjodel und vermochte mit seiner Unbeschwertheit so etwas wie eine frohe Geissbubenstimmung in den Saal zu tragen. Trotz, oder gerade wegen der extrem hohen Lage, welche der Eingangsteil aufzuweisen hatte und der sehr rein, plastisch und lebendig gestaltet wurde, ahnte man, dass es hier punkto Reinheit nichts zu rütteln gebe. Und dabei blieb es auch. Mit eigenartiger, für eine Naturjodelstimme passender Klangfarbe und ursprünglicher Vokalisation, wurde hier nicht nur für eine unverfälschte Eigenart, sondern auch für jodlerisches Können Zeugnis abgelegt.

Z 1969 Schlüfheim; sehr gut

Büeler Anton, Stans

Muotataler Naturjuz

Dieser Stanser vermittelt einen echten, erlebten und überzeugten Naturjuz, der auch die Reinheit trefflich wahrt. Hier merkt man, was jodlerische Schulung und Bildung auch für den Naturjodler ausmachen kann! Vor allem hervorgehoben seien die herrlichen Kehlkopfschläge. Dieser Vortrag lässt die Enttäuschungen über einige andere sog. Naturvorträge vergessen und beweist einmal mehr, was ein erlebter Naturjodel ist.

Z 1970 Buochs: Festbericht war mir nicht zugänglich.

E 1971 Freiburg; Klasse 1

**Büeler Anton
Stans**

Muotataler Bücheljuz

Die junge elastische Stimme bewältigt diesen einmaligen Naturjodel bravourös, womit der Jodler die Scharte des letztjährigen Unterverbandsfestes in Buochs in echter Jodlermanier wieder auswetzt. Frisch und natürlich rollt der 1. Teil über die Lippen. Die schnellen kugeligen Tonwiederholungen des 2. Teiles offenbaren gekonnte Zungenschlagtechnik und eine vorzügliche Atemstütze, während der langsam beginnende Schlussteil mit den originellen, charakteristischen Tonsprüngen und den eingestreuten Natur-Fa die seltene Reinheit der Darbietung besonders hervorhebt.

Z 1972 Luzern: Klasse ?

188 Büeler Anton, Muotathal

Naturjodel

Wir hören wieder einmal einen "Muotathaler-Naturjodel", mit seiner eigenartigen Melodieführung, mit überraschenden Halbtönen auf "fis" und "b". Der Jodler beginnt mit "fis" und es dauert fast bis zum Schluss, bis sich eine eindeutige Tonart (C-Dur) herauschält. Der Jodel ist zwar sehr einfach im Aufbau, fast gleichförmig. Der Jodler hat eine kräftige, helle Stimme. Die Kopfstimme bereitet aber noch viel Mühe. Die doch überhellen "lä, lä" wirken unschön, fast etwas lärmig.

Z 1973 Ruswil; Klasse 1

Büeler Anton, Hinterthal

Naturjodel

Ein versierter Jodler bringt uns einen urwüchsigen, originellen Muotataler-Jutz zu Gehör, welcher fast ausschliesslich aus Tönen der Naturtonreihe aufgebaut ist, gespickt mit dem Halbtonschritt «cis-d» (übermässige Quart — reine Quint = Natur-Fa). Originell ist auch der Schluss auf der Quint. Die schönen Kehlkopfschläge wissen ganz besonders zu gefallen. Note 1

Z 1974 Altdorf; Klasse 1

Bühler Toni, Muotathal

Naturjodel

Dieser echte Muotathaler-Jodel, mit der ihm eigenen Melodieführung, erstrahlt in ungekünstelter, bester Urwüchsigkeit. Mit den sauberen und schönen Kehlkopfschlägen, den vielen Natur-Fa und der guten Vokalisation bringt der Jodler Farbe und Glanz in den Vortrag. Einzig die grellen, heiserig klingenden «ä» in der Schalllage wirken unschön und bedürfen der Rundung. Doch gesamthaft gesehen eine erfreuliche, gekonnte Leistung. Klasse 1

E 1975 Aarau; Klasse 1

**Büeler Anton
Muotathal**

«Sunnähälbler», Naturjodel

Ungewöhnliche Tonintervalle, exakt vorgetragen von einem Naturjodler, der in allen Stimmlagen zu Hause ist, charakterisieren diesen Muotathaler Naturjodel. Man wird beim Anhören unwillkürlich an altphrygische Melodik erinnert. Der 3. Teil bringt eine klanglich herrliche Ausweitung in die Subdominante. Der Jodler beherrscht die Schalllage so gut wie die Hochlage und bringt den Muotathaler, diesen Innerschwyzter Urjodel, exakt und wirkungsvoll zur Geltung.

Z 1976 Sarnen; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

«Naturjodel» (ohne Begleitung)

Mit reifer und sehr beweglicher Tongebung windet sich die bergklare Stimme durch das Labyrinth eigenwilliger Melodieführung im urwüchsigen Muotathaler Jutz. Der Gehalt der drei eindrucklichen Teile wird durch ansprechende Differenzierung in Tempo und Tonstärke zum Ausdruck gebracht. Die ganze Zwickmühle kapriziöser Tonschritte vermag der harmonischen Standfestigkeit nichts anzuhaben. Klasse 1

Z 1977 Schötz; Klasse 1

Büeler Toni, Muotathal

Naturjodel

Kurz und bündig singt der Jodler seinen echten Muotathaler Naturjodel mit all seinen Eigenarten. Die herrlichen Büchelmelodien in den zwei ersten Teilen fließen mühelos bergauf und bergab und werden mit klarer Berglerstimme strahlend vorgetragen. Alles verrät eine lockere Stimme und eine gesunde Atemstütze. Der ganze Vortrag wirkt echt, naturhaft und verdient die Klasse 1. Klasse 1

E 1978 Schwyz; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

«Naturjodel»

Für den Nichtkenner bestimmt ein nicht leicht zu verstehendes Tongebilde. Mit bestechender Sicherheit wurden die vielen Natur-Fa gemeistert, sie nötigten uns vollste Anerkennung ab. Mit der auffallend hellen Vokalisation bildeten sie die Stilelemente dieses wirklich echten Naturjodels. Die ureigenen, auf Kurzthematik aufgebauten Teile zeichnen ein Abbild des zerklüfteten Heimattaales und lassen uns würzige Bergluft atmen.

Z 1979 Willisau; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

«Naturjodel»

Die ungewöhnlichen Tonsprünge werden sauber mit markiger Naturstimme vorgetragen, herb im Ausdruck. Der Jodler beherrscht die Schaltlage und erbringt saubere Kehlkopfschläge. Die Tongebung ist etwas breit, und die Hochtöne erklingen entsprechend hart. Im zweiten Jodelteil sind ungenaue Hochtöne zu verzeichnen, und vielleicht liessen sich die vielen «u-jo» in der sonst gut gewählten Vokalisation vermeiden.

Z 1980 Küsnacht; Klasse 1

Bühler Anton, Muotathal (ohne Begleitung)

«Naturjodel»

Der Jodler bringt immer wieder echte, Muotathaler Bergluft in den Saal. Der in C-Dur angestimmte Jutz ist ohne Trübungen interpretiert, und er verlangt eine voll beherrschte Kehlkopfschlag-Technik. Bestechend sicher sind die vielen Alphorn-Fa dargeboten. Der Muotathaler-Jutz kennt eben seine eigenen Gesetze. Mit bestmöglicher Vokalisation und einwandfreier Beherrschung der Schaltlage, mit älplicher Tongebung sind diese auch befolgt (aufpassen, dass keine Lärmphasen entstehen!). Ein in seiner Eigenart gekonnter, miterlebter Vortrag.

E 1981 Burgdorf; Klasse 1

Büeler Anton Muotathal

Naturjodel

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 überlieferten Werten und darf sich ohne Bedenken neben seine Brüder aus der Innerschweiz stellen. Es ist unser Bestreben, auch ihn in seiner Eigenart kennenzulernen, zu pflegen und zu erhalten.

Z 1982 Stans; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal (ohne Begleitung)

Naturjodel

Dieser echte Muotathaler Jutz, mit den eigenwilligen Tonsprüngen kommt sicher manchem Zuhörer sehr eigenartig fremd vor, doch muss man diese Eigenart nicht nur akzeptieren, sondern fördern und zu verstehen suchen. Dazu gehört die helle, offene Schaltlage wie auch die relativ kurzen Teile. Mit beweglicher, guter Stimme meistert der Jodler diesen Jutz, die Hochtöne erklingen weich und strahlend, harmonisch blitzsauber, die Kehlkopfschläge sind beherrscht. Einige Übergänge in der Schaltlage gelingen nicht nach Wunsch, doch darf man gesamthaft die helle Freude haben an dieser urwüchsigen Darbietung.

Z 1983 Einsiedeln; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal Naturjodel

Die Darbietung dieses echten Muotathaler-Jodels besticht durch saubere Intonation, gekonnte Jodeltechnik sowie eine natürliche Dynamik. Die eigenwilligen Tonsprünge werden sicher gemeistert.

E 1984 St. Gallen; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

Naturjodel

Dieses eigenartige Gebilde mit den wilden Tonsprüngen stellt für jeden Kampfrichter, der nicht aus der Gegend stammt, gewisse Probleme. Unseres Wissens ist der Jutz original. Die reine und volle Stimme des Muotathalers bewältigt Höhen und Tiefen mit Leichtigkeit. Auch die vielen Naturtöne bieten keine Schwierigkeiten. In der Brustlage werden einige kehlige, gepresste Töne und Kratzer vermerkt. Man wundert sich, wie nach einem solchen Auf und Ab am Schluss die Tonart noch stimmt. Eine gute Leistung dieses Naturtalents.

Z 1985 Sursee; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal Naturjutz

Der Jodler bringt einen originellen Muotathalerjutz im freier Rhythmus und mit eigenwilligen Tonsprüngen zu Gehör. Er hat eine gute Stimme, die im Brust- wie im Kopfregeister absolut rein und naturverbunden klingt. Die gewählte Vokalisation ist richtig. Dynamisch wird etwas zu wenig differenziert, was einer gewissen Eintönigkeit Vorschub leistet. Der "Meister seines Faches" verdient für die überzeugend sichere Darbietung die Höchstnote. Zum Schluss sei eine Frage erlaubt: Stammt die Lebensweisheit "In der Kürze liegt die Würze" aus dem Muotathal?

Z 1986 Zug; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

Naturjutz

Die dreiteilige Darbietung verdient den Namen „Naturjutz“! Die Eigenart des MuotathalerJutzes wird uns in gekonnter Weise vorgestellt. Mit einer ausgereiften Tongebung versteht es der Jodler, die schwierigen Tonsprünge genau zu fassen und äußerst klangvoll wiederzugeben. Das leichte Ansteigen während des Vortrages belastet die harmonische Reinheit zu keiner Zeit. Rhythmisch gelingt auch alles nach bester Wahl. Nach zwei eher getragenen Jodelteilen wird mit einem „lüpfigen“ Teil, ohne die Tonart zu wechseln, der Vortrag abgeschlossen. Die Vokalisation überzeugt, die dynamische Ausbeute liegt noch in Grenzen. Wir freuen uns, dass die MuotathalerEigenart in so vorbildlicher Weise gepflegt wird wie dies die gebotene Darbietung beweist!

E 1987 Brig; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

«Naturjutz»

Seinen 3-teiligen Muotathaler mit den ihm eigenen skurrilen Tonsprüngen belebt der Naturjutzer mit klar abgestuften Tempounterschieden und berglerisch grellen Kehlkopfschlägen. In den explosiv-kräftigen Schaltlagetönen treten zwar mitunter Anzeichen einer heisrig-belegten Stimme auf. Der belebte 3. Teil gefällt durch seinen Ideenreichtum und die unbeschwertere, natürliche Freude am Jutzen.

Z 1988 Alpnach: Festbericht war mir nicht zugänglich.

Z 1989 Dagmarsellen: Festbericht war mir nicht zugänglich.

E 1990 Solothurn; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

Naturjodel

Zur reichhaltigen Palette der schweizerischen Jodeleigenarten gehört auch der "Muotathaler", sozusagen als Würze in der Mischung. Es ist deshalb für jedes Jodlerfest eine Bereicherung, auch Vertreter dieser Eigenart hören zu dürfen. Der bekannte Interpret schenkt uns an diesem "Eidgenössischen" wiederum ein echtes Muster seiner Heimat, und er tut dies in gewohnt sicherer, gekonnter Manier. Die harmonische Reinheit bleibt trotz Steigens um einen Halbton gewahrt. Wohl mehr zufällig ist eine gewisse Unsicherheit bei zwei Intervallen im B-Teil. Die Tongebung ist grösstenteils locker und gut gestützt, nur die Halbtöne im B-Teil geraten flach und breit. Die Tempi werden gut differenziert: Die Teile A und B gemächlich fortschreitend, wie es für den "Muotathaler" typisch ist, der C-Teil (wohl neueren Datums) in lebhaftem Walzertempo. Die stilssichere Gestaltung passt zum Heimatschein des Jodels. - Erneut eine überzeugende Darbietung des "Muotathaler Spezialisten".

Z 1991 Engelberg; Klasse 1

Büeler Anton, Muotathal

(Naturjodel)

In gewohnt gekonnter Manier trägt uns der Jodler seinen typischen Muotathaler-Jutz vor. Runde Tongebung mit schöner Höhe und sichere Kehlkopfschläge prägen diesen Vortrag. In der Schaltlage rutschen die Töne etwas in den Hals. Im zweiten Teil sind einige Unsicherheiten zu hören, und die Schlusstöne zeigen Steigtendenz. Aber der Jodler wird zunehmend sicherer, so dass auch heikle Passagen einwandfrei gelingen. Ein Kompliment dem Jodler für diesen in seiner Eigenart sehr originellen Jodel.

Bibliographie:

Abraham, Otto und Erich Moritz von Hornbostel

- 1909 "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien." Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11/1 (Berlin): 1-25.

Anderson, J. R.

- 1989 Kognitive Psychologie. (Heidelberg).

Bachmann-Geiser, Brigitte

- 1996 Kommentar im Beiheft zur CD "Schweizer Volksmusik. Tag der Schweizer Volksmusik." ZYT 4532. P & C Zytglogge Verlag.

Bartók, Bela

- 1959 Slovenske ludove piesne (Slowakische Volkslieder) Bd. 1 (Bratislava).

Bartók, Bela und A. B. Lord

- 1951 Serbo-Croatian Folk Songs. (Columbia University Studies in Musicology VII. New York).

Baumann, Max Peter

- 1976 Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels (Winterthur).

Bengtsson, Ingmar

- 1977 "Rhythm Research in Uppsala." Music, Room, and Acoustics. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music 17. Stockholm): 19-56.

Bengtsson, Ingmar und Alf Gabrielsson

- 1983 "Analysis and Synthesis of Musical Rhythm." In J. Sundberg: Studies of Music Performance. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music 39. Stockholm): 27-60.

Betschart, Peter

- 1981 "Der Muotataler-Juuz." Bärgrüelig. Musikalisch-volkskundliche Zeitschrift der Eidgenössischen Jodler-Dirigenten-Vereinigung 12/3: 3-27.

Blümml, Emil Karl

- 1901 "Karl Hermann Prahl und dessen Anschauungen über das Volkslied." Das deutsche Volkslied 3 (Wien): 132 ff.

Dalcher, Peter und Stefan M. Fuchs, Ephrem Holdener, Elvira Jäger, Viktor Weibel

- 1994 Die Mundarten des Kanton Schwyz. Fünf Aufsätze über die ältern und jüngern Schwyzer Dialektverhältnisse. (Schwyzer Hefte 61).

Dieth, Eugen

- 1986 Schwyzertütschi Dialäktschrift. Dieth-Schreibung. 2. Auflage, bearbeitet und herausgegeben von Christian Schmid-Cadalbert. (Aarau; Frankfurt am Main; Salzburg).

Danckert, W.

- 1939 Das europäische Volkslied.

Elschek, Oskár

- 1990 "Zeitliche und räumliche Prinzipien der Musikgestaltung." In Oskár Elschek: Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen: 21-30.

Födermayr, Franz

- 1990 "Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik. Ein methodischer Ansatz." In Musicologica Slovaca. Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen, hrsg. von Oskár Elschek (Bratislava): 223-238.

Födermayr, Franz und Werner A. Deutsch

- 1994 "Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns." Klanganalyse. Systematische Musikwissenschaft II/2 (Bratislava): 255-272.

Fritz, Hermann

- 1988 "Kontinuostimmen. Ein Beitrag zur Typologie volkhafter Mehrstimmigkeit in Österreich." Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 36/37 (Wien): 30-70.
- 1990 "Interpretationsweisen der Jodler im salzburgischen Ennstal." Die Volksmusik im Lande Salzburg II. (Schriften zur Volksmusik 13. Wien): 39-50.
- 1993 "Zur Ländlerhandschrift 1928 des Franz Jobstmann in Jeutendorf." In Walter Deutsch: Corpus musicae popularis Austriacae 1. Niederösterreich. St. Pölten und Umgebung: 398-400.
- 1994 "Untersuchungen über Volksmusik- und Volksliedbegriffe." Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 42/43 (Wien): 92-144.

Gabrielsson, Alf

- 1981 "Music psychology - a survey of problems and current research activities." Basic Musical Functions and Musical ability. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music 32. Stockholm).
- 1986 "Some Recent Trends in Music Psychology." Musicologia Austriaca 6: 137-155.

Gaßmann, Alfred Leonz

- 1906 Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 4. Basel).
- 1936 Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. (Zürich).
- 1961 Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch. (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 42. Basel).

Graf, Walter

- 1975 "Sonographische Untersuchungen, mit Beispielen aus dem deutschsprachigen Volksgesang." In Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan (Hg.), Handbuch des Volksliedes 2 (München): 583-622.

Haid, Gerlinde

- "INFOLK. Informationssystem für Volksliedarchive in Österreich." Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes (Wien): 81-216.

Helman, Zofia

- 1988 "Von Heinrich Schenkers analytischer Methode bis zur generativen Theorie der tonalen Musik." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19/2 (Zagreb): 181-195.

Kappeler, Th.

- 1956 "Der Toggenburger Jodel." *Toggenburger Heimat-Jahrbuch* 16: 123-128.

Klusen, Ernst

- 1969 *Volkslied. Fund und Erfindung* (Köln).

Kubik, Gerhard

- 1973 "Verstehen in afrikanischen Musikkulturen." In P. Faltin und H.-P. Reinecke: *Musik und Verstehen* (Köln): 171-188.
- 1983 "Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik" In Artur Simon: *Musik in Afrika* (Berlin): 327-400.

Lerdal, F. und R. Jackendoff

- 1983 *A Generative Theory of Tonal Music.* (Cambridge, Mass. - London).

Leuthold, Heinrich J.

- 1972 "Der Naturjodel in der Innerschweiz." *50 Jahre Zentralschweizerischer Jodlerverband 1922-1972. Jubiläumsschrift, hrsg. vom Zentralschweizerischen Jodlerverband* (Luzern): 71-80.
- 1981 *Der Naturjodel in der Schweiz. Wesen. Entstehung. Charakteristik. Verbreitung* (Altdorf).
- 1985 "Naturjodel und Jodellied." *Volksmusik in der Schweiz* (Zürich): 84-101.

Lubej, Emil

- 1992 "Musikalische Transkription - computerunterstützt." *Sommerakademie Volkskultur 1992. Dokumentation* (Wien): 104-107.

Manser, Johann

- 1979 *Heemetklang us Innerrhode.* (Appenzell).

Meier, John

- 1987/1906 *Kunstlied und Volkslied in Deutschland* (Halle a. S.).
- 1906 *Kunstlieder im Volksmunde* (Halle a. S.).

Pommer, Josef

- 1912 "Meine Definition des Begriffes 'Volkslied'." *Das deutsche Volkslied* 14 (Wien): 99 f.

Rotter, Kurt

- 1912 *Der Schnadahüpfl-Rhythmus.* (Berlin).

Scheutz, Hannes

- 1985 *Strukturen der Lautveränderung. Variationslinguistische Studien zur Theorie und Empirie sprachlicher Wandlungsprozesse am Beispiel des Mittelbairischen von Ulrichsberg/Oberösterreich.* (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich. Wien).

Schlittgen, Rainer

- 1995 *Einführung in die Statistik. Analyse und Modellierung von Daten.* (München, Wien).

Sichardt, Wolfgang

- 1936/37 "Eine volkskundlich-musikwissenschaftliche Forschungsreise in der Schweiz." Deutsche Tonkünstlerzeitung 33 (Mainz): 182-184.
- 1937 "Altgermanisches Musiziergut im alpenländischen Jodler. Eine Forschungsreise im Schweizer Alpengebiet." Allgemeine Musikzeitung 64/5 (Berlin): 52-53.
- 1939 Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. (Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft II. Berlin).

Stockmann, Doris

- 1962 Der Volksgesang in der Altmark von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. (Berlin).
- 1990 "Aspekte des Rhythmischen am Beispiel europäischer Volksmusik." In Oskár Elschek: Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen. (Bratislava): 31-42.

Tschischka, Franz und J. Maximilian Schottky

- 1818/1843/1906 Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen. (Leipzig).

Watzlawick, Paul (Hrsg.)

- 1981 Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus. (München/Zürich).

Zemp, Hugo

- 1990 "Jüüzli". Jodel du Muotatal. (Beiheft zur gleichnamigen CD. Le Chant du Monde LDX 274716).

Filmographie:

Zemp, Hugo und Peter Betschart

- 1987 Serie Jüüzli aus dem Muotatal, bestehend aus vier Filmen:
 Juuzen und jodeln (50 Min.),
 Kopfstimme, Bruststimme (32 Min.),
 Die Hochzeit von Susanna und Joseph (25 Min.),
 Glattalp (30 Min.).
 1983-84 gefilmt, 1987 erstaufgeführt. Koproduktion C.N.R.S. (=Centre National de la Recherche Scientifique, Paris) und Ateliers d'ethnomusicologie, Geneve.

Discographie:

- 1979 "Jüüzli". Jodel du Muotatal. Hrsg. Hugo Zemp. Collection C.N.R.S./ Musee de l'Homme. LDX 74716.
- CD 1979/90 "Jüüzli". Jodel du Muotatal. Hrsg. Hugo Zemp. Collection C.N.R.S./ Musee de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274716.
- CD 1996 Schweizer Volksmusik. Tag der Schweizer Volksmusik. P & C Zytglogge Verlag. ZYT 4532.

- CD 1993 Muotitaler Friinacht. 26 dienigi alti Tänzli (live). ARVE Records.
- CD ? Die urchigä Muotithaler. 17 Volksmusikgruppen aus dem Muotatal. COREMA Records 391 108.
- CD 1990 Trio Bürgler-Rickenbacher mit Domini Marty. Illgauer Ländlermusik. COREMA Records 390 093.
- 1984 Ländlertrio Echo vom Roßbärg. Gast: Prangelhörli Muotathal. Oergelihuus LPO 8424.
- 1983 Urchigs us em Muotathal. Tell Record TLP 5343.
- 1974? Schwyz. Schallplatten helvetia HL 208. phonag.
- 1984 Lüpfigi Volksmusik us em Ried - Muotathal - Bisisthal. EMI Records AG 13 C 1763511.
- 1983 Volkstümliches Schwyz. Tell Record TLP 8202.
- 1978 Am Eidgenössischen Jodlerfäscht z Schwyz. Helvetia HL 272 Phonag.
- 1974? Am Eidgenössischen Schwingfäscht z Schwyz. Helvetia HL 205 Phonag.
- 1981? Am Eidgenössische Jodlerfäscht. Tell Record TLA 12-13.
- 1985 Aelplerchilbi. Oergelihuus LPO 8599.
- 1983 Das Urchigscht us dr Schwiiz. Orgelihuus LPO 199.
- 1963/69 Stöckmärcht im Ybrig. Schwyzerörgeli-Duo Druosbärg-Büebli. EMI 13 C 062-33514.
- 1987 A Gruess us em Ybriq. COREMA 287 068.
- 1987 Betschart-Buebä. Uf dr Sunnäterrassä z' Illgau. EMI 13 C 7484581.
- 1989 "Firabig-Stimmig". COREMA 289085.
- 1985 Bi üs z' Illgau. Tonstudio Max Lussi, Basel. 574.
- 1986 Öppis Gfreuts us Illgau. Trio Bürgler-Rickenbacher mit Domini Marty. COREMA 286056.

Schellackplatten:

Gegen Morge zue - Schottisch.

A luschtigi Sennechilbi - Potpourri.

Ländlerkapelle "Echo vom Mythen", Schwyz (Mit Jodel).

"His Master's Voice". The Gramophone CO.LTD. 30-3758 und 30-3759.

Kat. Nr. F:K: 96

Schwingfest auf dem Stoos - Ländler (H. Lott), mit Jodel und Alphorn.

Im Heuet - Schottisch (H. Lott).

Stimmungskapelle Lott & Schmidig. Ibach - Schwyz. Columbia ZZ 145 (CZ 538).

De Schwyzerbur, Ländler.

Muetathaler Aelplerchilbi.

Die fidelen Muetathaler (Gebr. Gwerder, Kappeler und Gebr. Lott)

(mit Jodel und Gesang). VOX. Bestell-Nr. 1647. Matriz.-Nr. 505 und 504.

Auf Urlaub! Marsch-Polka.

Alpabfahrt vom Stoos (Alpencenerie) mit Jodel, Glocken und Herdengeläut.

Ländlerkapelle "Echo vom Mythen" 1919. ELITE RECORD 2021 und 2025.

Stubete. Schottisch von Schuler Xaver.

Ingebohler Senne-Chilbi mit Jodler von Geschwister Schuler und Betschart.

Ländlerkapelle Geisser Altdorf. Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft
 Katalog-Nr. B 40350 und B 40349. Bestell-Nr. 14516.

Curriculum Vitae: Hermann FRITZ
 Neudeggergasse 14
 A-1080 Wien

Ich wurde am 21. Nov. 1954 in Linz geboren, mein Vater ist Magistratsbeamter, meine Mutter Volksschullehrerin. Im Alter von zehn Jahren begann ich am Brucknerkonservatorium Linz Violine zu lernen, zwei Jahre später zusätzlich Klavier. Nach vier Jahren Volksschule, vier Jahren Hauptschule und vier Jahren Musisch-Pädagogischem Realgymnasium ging ich 1974 nach Wien. Dort studierte ich Tonsatz und Komposition bei Erich Urbanner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (1974-1976) und sowie Geschichte und Mathematik (Lehramtsstudium) an der Universität Wien (1974-1978). Diese Studien habe ich nicht abgeschlossen. Ab 1977 machte ich das Lehramtsstudium für Violine an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien und am Brucknerkonservatorium in Linz, das ich 1982 mit der Lehramtsprüfung abschloß. Seither arbeite ich als freischaffender Musiker (Geiger und Komponist).

Im Schuljahr 1983/1984 war ich Violinlehrer an der Städtischen Musikschule Wels. 1985-1990 arbeitete ich am Österreichischen Volksliedarchiv in Wien, meine Aufgaben waren Transkription, Feldforschung und archivalische Forschung. Als Musiker und als Übermittler von Musik aus Archivbeständen war ich involviert in die österreichische ~~Bordun~~ Musikrenaissance. In diese Zeit fallen auch meine ersten wissenschaftlichen Veröffentlichungen.

Von 1989 bis 1994 war ich an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg als Lehrbeauftragter tätig (Übungen "Volksmusik in Österreich" an der Abteilung für Musikpädagogik). Seit 1975 hatte ich in den Sommersemestern am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck einen Lehrauftrag für Musiktranskription (Proseminar). Wegen dieser Entwicklung meiner beruflichen Tätigkeit begann ich im Wintersemester 1994 Musikwissenschaft zu studieren an der Universität Wien. Im jetzigen Sommersemester habe ich am Institut für Musikwissenschaft einen weiteren Lehrauftrag: Schallanalyse (Übungen).