

# Die Metrik des Muotataler "Juuz"

Autor(en): **Fritz, Hermann**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **19 (1999)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835183>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Die Metrik des Muotataler „Juuz“

Hermann Fritz

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

### 1. Zur Geschichte der metrischen Deutung

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

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

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

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

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

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

- 4 Wolfgang Sichardts Forschungsreise 1936 durch die alpine Schweiz war die erste Feldforschung, die mit dem damals erfundenen Tonbandgerät durchgeführt wurde.
- 5 Wolfgang Sichardt, *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, Berlin 1939 (= *Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft* Bd. II, hrsg. von Werner Danckert), S. 130.
- 6 Heinrich J. Leuthold, *Der Naturjodel in der Schweiz*, Zürich 1981, S. 58.
- 7 „Diese Melodie fließt in einem absolut freien Rhythmus [...] Eine Viertelnote ist hier nicht einfach eine Viertelnote. Sie wird, je nach Lust und Laune des Sängers, bald etwas länger gehalten, bald verkürzt.“ (Leuthold, S. 58; vgl. ferner S. 100 und S. 102.)
- 8 Diese ist freilich bis heute wirksam geblieben, siehe z. B. den jüngst erschienen Beitrag von Johannes Loretan, *Volksmusiklandschaft Muotatal*, in: *Das Muotatal. Ein Kulturprofil*, Zürich 1997, S. 89–103.
- 9 Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976, S. 160. Die Frage, ob hier nicht der Topos der Älplerfreiheit metaphorisch ins Jodelmetrum gerettet wurde, stellt sich nicht nur beim Muotataler Juuz. Mir geht es allerdings weniger um den Ideologieverdacht. Ich glaube, dass die undifferenzierte und vorschnell verallgemeinernde Rede von metrischer Freiheit den wissenschaftlichen Fortschritt in diesem zwar kleinen, aber für die Metrumforschung nicht unergiebigem Teilgebiet der Musikwissenschaft mehr gelähmt als gefördert hat. Zum einen umfasst der Begriff der metrischen wie der der rhythmischen Freiheit in seiner Allgemeinheit eine Vielzahl differenter Phänomene: Abweichung vom Achttaktschema, Taktwechsel, Fermate, Tempowechsel, Dehnung und Raffung von Zählzeiten, irrationale Zeitdauer-Proportionen zwischen den Zählzeiten des Taktes (z. B. Wienerwalzerrhythmus), Inégalité der kurzen Zeitwerte und anderes mehr. Zum anderen sind die landschaftlichen Interpretationsweisen sehr verschieden und es wäre verfehlt, vom Rubatostil eines Appenzeller Jodlerklubs auf die ganze Schweiz oder den ganzen Alpenraum zu verallgemeinern.
- 10 Von der Taktstrichsetzung abgesehen sind Sichardts Transkriptionen die genauesten, die vom Muotataler Juuz je gemacht wurden.

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

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

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

11 Baumann, S. 84.

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

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

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



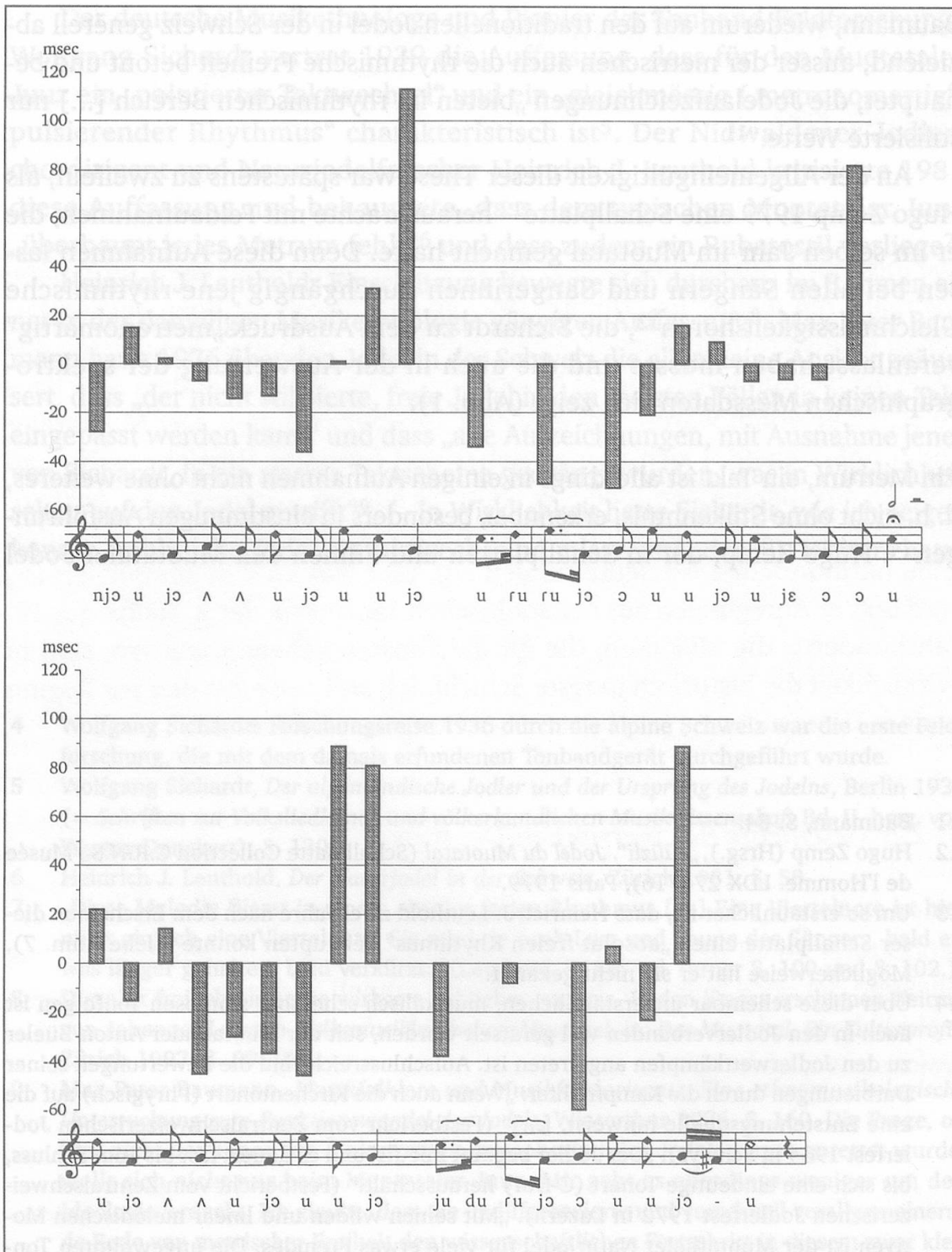


Abb. 1: Ausführungsprofil: Drittes und viertes Segment (= Vorder- und Nachsatz des zweiten Teils) eines Jodels von Emmi Suter-Gwerder 1979; Tonaufnahme: Hugo Zemp, CD „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal*, Nr. 3a; Transkription: Hermann Fritz. Falsettregister mit quadratischen Noten. Das Ausführungsprofil gibt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

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

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

## 2. Zur Methode

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

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

### 3. Statistische Untersuchung

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

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

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

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

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

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

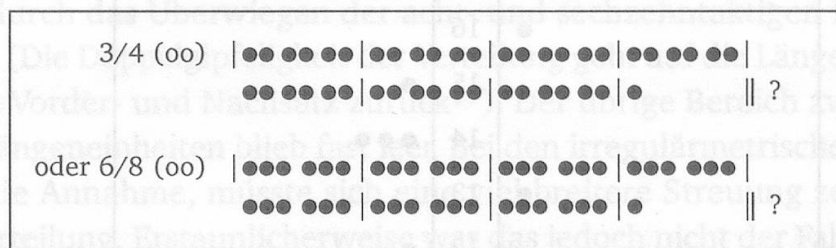
17 In den Transkriptionen waren Vorder- und Nachsatz meist durch einen Doppelstrich getrennt oder durch ein Wiederholungszeichen mit erstem und zweitem Schluss gekennzeichnet, wodurch sie in der Statistik als separate Abschnitte aufschienen.







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



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

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

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

## 5. Metrische Deutung dreistimmiger Jüüzli

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

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

Tab. 3: Häufige Harmoniemodelle der musica alpina.

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

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

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

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

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

## 6. Metrische Deutung ein- und zweistimmiger Jüüzli

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



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

The musical notation for Notenspiel 1a consists of seven staves. The first staff is marked with a tempo of  $J = 144$  and a section label 'A'. The notation includes various time signatures such as 3/4, 2/4, 3/8, and 4/8. There are markings for measures 5, 10, and 15. A section labeled 'B' begins at measure 15. The piece concludes with first and second endings, marked '1.' and '2.' respectively, with a measure number '20' indicated below the second ending.

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

The musical notation for Notenspiel 1b is a metrical reconstruction of the piece from Notenspiel 1a. It consists of five staves. The first staff is marked with a tempo of  $J = 92$  and a section label 'A'. The notation includes various time signatures such as 3/4, 2/4, 3/8, and 4/8. There are markings for measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72. A section labeled 'B' begins at measure 15. The piece concludes with first and second endings, marked '1.' and '2.' respectively, with a measure number '20' indicated below the second ending.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29 Gassmann, S. 191.



7. Ethnomethodische Verifikation

The top system of the musical score, labeled 'oben', shows a reconstruction of the Juuz. It features two staves of music. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 48$ . The music includes various rhythmic values and rests, with some notes grouped by slurs. A dynamic marking 'accel.' is present. Measure numbers 1, 5, 10, and 15 are clearly marked along the staves.

The bottom system of the musical score, labeled 'unten', shows a two-voice interpretation of the Juuz. It consists of two staves of music. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The music includes various rhythmic values and rests, with some notes grouped by slurs. A dynamic marking 'accel.' is present. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are clearly marked along the staves.

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

unten: Notenbeispiel 3a: Ein zweistimmig interpretierter Juuz.

Ausführende: Marie Ablondi und Elisa Gwerder 1936.

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



MM  $\approx 92$

The image shows a handwritten musical score for a 16-measure piece. It is written in 3/4 time and D major. The tempo is marked 'MM ≈ 92'. The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff with square notes, and the bass line is in the bass staff. The piece ends with a fermata over the final note.

Notenbeispiel 4: Eine sechzehntaktige Variante.

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

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

## 7. Ethnomethodische Verifikation

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

Notenbeispiel 5a: Bücheljuuz.

Ausführende: Marie Ablondi 1936.

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

Notenbeispiel 5b: Metrische Rekonstruktion des Bücheljuuz.

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

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



Notenbeispiel 6a: Büchelweise. Ausführer: Franz Suter 1936.

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

Vgl. die Variante Notenbeispiel 5.

- 31 Leuthold hat in der von ihm transkribierten Variante (Leuthold, S. 103) die Betonungsverhältnisse ebenso aufgefasst wie Sichardt.
- 32 Von diesen Experimenten besitze ich keine klingende Feldaufnahme, sondern nur eine Mitschrift. Die in Notenbeispiel 6 unten notierte Variante teilte mir Christian Trütsch am 15. 10. 1997 brieflich mit.
- 33 Zudem hatte auch der Büchelbläser Moritz Trütsch, der Vater von Christian Trütsch, bei einem Stück, dessen Metrum schon aus musikalisch-stilistischen Gründen eindeutig zu erkennen war, die schwereren Achteln durch Vorwippen ausgedrückt. Inwieweit der körperliche Ausdruck zur Tradierung der metrischen Auffassung beiträgt, wäre untersuchenswert.







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

- 34 Auf meine Anfrage, – ich schickte ihm die Rohfassung meines Vortrages samt Notenbeispielen –, schrieb mir Christian Trütsch am 15. 10. 1997, dass sein Vater Moritz Trütsch, Josef Suter (nicht zu verwechseln mit Scharhards Gewährsmann Franz Suter) und er selbst „die Variante von Thomas Imhof mit kleinen Abweichungen“ spielen, und zwar im 3. Achtel von Takt 4 „einen Naturton tiefer“, also statt dem 6. den 5. Naturton (eingestrichenes *Fis*), und im 3. Viertel von Takt 1, 2, 4, 5 und 6 statt der Zweiachtel-Tonwiederholungen Vierteln, (womit er die Beobachtung Peter Betscharts bestätigte; vgl. auch die beiden Varianten in Notenbeispiel 6b).
- 35 Nach den Experimenten fragte mich Christian Trütsch, ob ich es für möglich hielte, dass die metrische Auffassung eines überlieferten Büchelgsätzli sich durch das Aufkommen einer neuen Musik im Tal geändert haben könnte. Ich antwortete, dass ich es theoretisch für möglich hielte, dass im Muotatal mit dem Seltenwerden bzw. Aussterben der Mazurka das Verständnis für den Achttakter im langsameren 3/4-Takt verloren gegangen sein könnte und solche Stücke metrisch umgedeutet worden sein könnten. Allerdings ist mir bisher kein Stück bekannt geworden, bei dem ich eine Umdeutung des 3/4-Achttakters in den 3/8-Sechzehntakter nachweisen oder auch nur vermuten konnte, im Gegenteil: Das Experiment zeigte, dass nicht einmal die potentiell metrisch zweideutige Melodie Notenbeispiel 7 bei der Überlieferungsnahme durch den jungen Büchelbläser Christian Trütsch (geb. 1968) eine solche Umdeutung erfahren hat.
- 36 Den Begriff „ambivalenter Beat“ verdanke ich dem Afromusikologen Gerhard Kubik.

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

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

MM♩=222

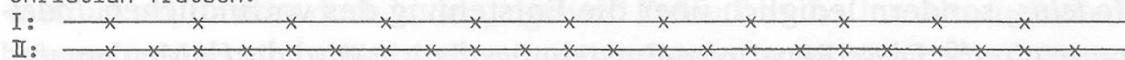


Thomas Imhof (Zemp 1979/90: Nr. 6. Transkription Hermann Fritz):

MM♩=219♩



Christian Trütsch:



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

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

x = Klopfen auf den Tisch.

I = erstes Experiment,

II = zweites Experiment.

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

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

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

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

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

## 8. Schlussbemerkungen

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

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

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

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



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

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

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

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

## Literatur:

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

## Discographie:

- Hugo Zemp (Hrsg), „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (Schallplatte Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme. LDX 274716, Paris 1979.
- Hugo Zemp (Hrsg), „Jüüzli“. *Jodel du Muotatal* (CD Collection C.R.N.S./Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274716), Paris 1990.
- Ländlertrio Echo vom Rossbärg. Gast: Prangelchörli Muotathal. Oergelihuus LPO 8424. P+C 1984.

## Filme:

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