

Der rezitativische Singstil im alpenländischen Volkslied – eine ungewöhnliche Idee und ihre Entkräftung

Thomas HOCHRADNER

Institut für Musikwissenschaft und fächerübergreifende Studien
Universität Mozarteum
Salzburg

Auszug: Angesprochen werden sowohl ältere als auch neuere Formen des alpenländischen Volksliedes. Durch die Verbindungen zur Psalmode ergibt sich ein Bezug zu den wesentlichen Forschungen von Benjamin Rajeczky.

Schlüsselwörter: alpenländisches Volkslied, Psalmode, Benjamin Rajeczky

Es ist ein eigenwilliges Gedankenspiel, das ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen mache – unterscheidet sich doch der im alpenländischen Volkslied gebräuchliche Singstil grundsätzlich von der Anlage und Art des Rezitativs. Diese prinzipielle Differenz resultiert zuvorderst aus dem sogenannten Melodietypus, wobei sich die alpenländische Melodik durch vorwiegend diminuierte Brechung, oftmals dreischlägiges Metrum, die Zweistimmigkeit mit Überstimme, die nahezu ausschließliche Verwendung von Dur-Tonarten und einen im Verhältnis größeren Tonumfang vom allgemein-deutschen Typus abhebt, der vorwiegend Durchgangsmelodik bei geradem Takt, Zweistimmigkeit mit Unterstimme, mehrfach auch Moll-Tonarten und einen relativ kleinen Ambitus aufweist.¹ Beide Melodietypen stehen folglich dem rezitativischen Moment eher fern, das sich, sobald man eine ähnliche Beschreibung versucht, wie folgt darstellen ließe: das Rezitativ² verfügt über eine am Sprachduktus orientierte Melodik, die gelegentlich gefühlsbetonten Äußerungen Raum gibt, seine metrische und tonartliche Gestaltung sind weitge-

¹ Definition nach: Infolk. Informationssystem für Volksliedarchive in Österreich, Sonderdruck aus dem *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Wien 1991, S. 109f. Diese Definition beruht auf Untersuchungen von Walter Deutsch.

² Unter den zahlreichen Studien über das Rezitativ sind einführende und allgemeine Literatur selten. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Artikel in einschlägigen Nachschlagewerken (*New Grove*², London – New York 2001, Bd. 21, S. 1–6 [Dale E. Monson, Julian Budden, Jack Westrup]; *MGG*², Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 224–242 [Reinhard Strohm]; Riemann Sachlexikon Musik, Mainz u. a. 1967, Reprint 1996, S. 799–801), im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Claude V. Palisca, 1983, 16 S.) sowie auf die Studie von Friedrich H. Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs*, Straßburg – Baden-Baden 1962 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 14).

hend frei, es ist einstimmig geführt über einem harmonischen Gerüst (und damit instrumental bedingt) und zeigt einen meist engräumigen Ambitus, der aber je nach dem Inhalt des Textes auch gewitet werden kann (*Tabelle 1*).

alpenländischer Melodietypus	allgemein-deutscher Melodietypus	rezitativischer Stil
vorwiegend diminuierte Brechung	vorwiegend Durchgangsmelodik	sprachgebundene Melodik
oft dreischlägiges Metrum	meist gerader Takt	metrisch nahezu ungebunden
Zweistimmigkeit mit Überstimme	Zweistimmigkeit mit Unterstimme	von Harmonik des B. c. bedingt
hauptsächlich Dur	zuweilen auch Moll	Dur / Moll nach Gefühlswelt des Textes

Vor allem aber ist das Rezitativ nicht nur deklamatorisch angelegt, sondern vom Versmaß her geprägt. Italienische Librettisten bevorzugten sieben- bzw. elfsilbige Zeilen, denen man sich später vielerorts für deutsche Texte anglich. Damit läuft es Tendenzen des Volkslieds zuwider, das nicht selten die Melodie über den Text stellt, wie es für das geistliche Lied nicht zuletzt die Flugblattdrucke mit ihren „Ton“- (= Melodie-) Angaben bestätigen. Was zunächst wie die Bevorzugung der Textebene anmutet: daß deren schriftliche Überlieferung weit früher in größerer Dichte einsetzt, entpuppt sich umgekehrt als Zeugnis für die Dominanz der Melodie. Dieser nämlich, als Ausdruck der Gedächtnisleistung, galt es die Texte anzupassen.

Die Zusammenkunft im Gedenken an Benjamin Rajeczky hat mich motiviert, trotz dieser nicht gerade vielversprechenden Ausgangssituation möglichen Verbindungen zwischen dem Rezitativ und dem alpenländischen Singstil nachzugehen. Rajeczky nämlich war es, der mehrfach und in überzeugender Weise Zusammenhänge zwischen dem Gregorianischen Choral und der Volksmusik des Mittelalters aufgezeigt hat, wofür einsteils die schriftlich belegbaren regionalen Traditionen, andernteils auch die schriftlose Weitergabe der Melodien maßgeblich wurden.³ Rajeczky mußte freilich auch feststellen, daß eine wechselseitige Beeinflußung der beiden Sphären, wie sie im Mittelalter gegeben ist, in der Neuzeit zunehmend verebbte und

es dem im 17. Jahrhundert immer stärker hervortretenden Puritanismus gelang [...], die Gregorianik im 18. Jahrhundert ganz in den Hintergrund zu drängen.⁴

So stellt sich die Frage: Wurden diese wechselseitigen Austauschvorgänge, über deren Frühgeschichte Zoltán Falvy anhand der Psalmodie eine umgrei-

³ Siehe dazu Benjamin Rajeczky, Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied, in: *Studia Memoriae Bélae Bartók sacra*, hg. v. B. Rajeczky und L. Vargas, Budapest 1956,² 1957, S. 327–338; ders., Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters?, in: *Acta Musicologica* 46 (1974), S. 181–192; ders., Gregorianik und Volksgesang, in: *Handbuch des Volksliedes*, Band II, hg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhricht und Wolfgang Suppan, München (1975), S. 391–405; ders., Gregorianische Gesänge in der ungarischen Volkstradition, in: *Studia Musicologica* 27 (1985), S. 5–22.

⁴ Rajeczky, *Gregorianische Gesänge*, S. 10.

fende Studie vorgelegt hat,⁵ teils oder restlos aufgegeben, aber durch neue Mechanismen ersetzt? Dann käme der *seconda pratica*, die sich nach 1600 von Italien aus vehement verbreitete und in alle Gattungen neu komponierter Musik Eingang fand, ergo dem monodischen Prinzip und mithin der rezitativischen Anlage auch in der Volksmusik eine entsprechende Bedeutung zu. Zwei mögliche Berührungs punkte gilt es näher zu betrachten: zum einen das erzählende Lied (besonders Ballade und Moritat), zum anderen das geistliche Lied. Ähnlich dem Rezitativ, das im Gegensatz zur Schaustellung der Gefühlswelt in Aria, Duetto oder Coro die Handlung vorantreibt, folgt das erzählende Lied einem narrativen Muster. Dagegen bildet das geistliche Lied jenen Bereich, worin sich die Lebenswelt der oberen und unteren sozialen Schichten in mehrfacher Weise traf, sei es im Kreis der Konventualen eines Klosters, sei es in der öffentlichen Religionsausübung. Und schließlich bot das Volkschauspiel Gelegenheit, die Sphären von Hochkultur und Volkskultur zu verschränken.

Daß das Rezitativ in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts umfänglich erörtert wird, bestätigt nachgerade seine damalige Aktualität. Sofern sich die Autoren dabei weitgehend auf ästhetische Aspekte einlassen, geschieht dies vor allem, weil das Rezitativ aufgrund seiner formalen, metrischen und auch modulatorischen Freiheiten nur geringen musikimmanenten Beschränkungen unterliegt. Dennoch verfestigen sich rasch gewisse Kennzeichen: etwa der Beginn mit einem Sextakkord, die Vorhaltsbildung der Singstimme über Einschnitten, die eigentümliche Finalwirkung, in welcher die Singstimme schließt, ehe das Continuo kadenziert. Insofern wird deutlich, daß das Rezitativ eine vokal-instrumentale Einheit bildet und die Singstimme nicht gelöst vom Continuo betrachtet werden darf. Umso mehr Bedeutung erhalten bestimmte harmonische Floskeln, so z. B. die phrygische Kadenz als Ausdruck der Frage oder die Verbindung des Rezitativs zur nachfolgenden Aria durch den Wechsel von der Dominante zur Tonika.

Das Singen von Balladen und Moritaten war freilich zur Zeit der Ausprägung des Rezitativs bereits eine etablierte Vortragsform, die sich wesentlich an die Grundlagen des Borduns band. Inwieweit darin rezitativische Momente aufgegriffen wurden, wäre generell eine interessante Frage, der nachzugehen innerhalb dieses Beitrags allerdings den Rahmen gesprengt hätte. Im Hinblick auf den alpenländischen Singstil ergeben sich indes keine Hinweise auf eine wie immer geartete Beeinflussung.⁶ Im Gegenteil hat der alpenländische

⁵ Zoltán Falvy, Zur Frage von Differenzen in der Psalmodie, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25: *Festschrift für Erich Schenk* (1962), S. 160–173.

⁶ Siehe Walter Deutsch – Gerlinde Haid – Herbert Zeman, *Das Volkslied in Österreich. Ein gattungsgeschichtliches Handbuch*, Wien 1993, S. 169–203.

Singstil im Gebiet des heutigen Österreich die Balladentradition in eine Randzone verlagert, die sich wie ein schmaler Gürtel vom östlichen Niederösterreich südlich der Alpen bis nach Osttirol zieht. Daß dort noch dazu auf Balladentexte häufig verschiedene Melodien gesungen werden, unterstreicht ihre insgesamt geringe spätere Rezeption. Im übrigen folgen diese Melodien grundsätzlich dem allgemein-deutschen Typus, ihre musikalische Gestaltung ist also nicht kennzeichnend für den alpenländischen Singstil.⁷ Andererseits waren Balladen und Moritaten bis ins 19. Jahrhundert durchaus verbreitet. Aus dem Berchtesgadnerischen stammt ein Gerichtsakt, wonach eine Bauernmagd eine Moritat gehört hatte und daraufhin den Sänger des Mordes bezichtigte. In ihrer naiven Vorstellungswelt konnte jemand, der über den Tathergang derart genau Bescheid wußte, nur der Mörder selbst sein.⁸ Und noch in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde dem Brauchtumsforscher Richard Wolfram vom Fosserer Jokl aus der Ramsau bei Schladming (Steiermark) die aus 51 Strophen bestehende Ballade von der Erlegung des letzten Bären in Filzmoos, einem Dorf im salzburgischen Gebirgsland, vorgesungen.⁹ Bedauerlicherweise teilt Wolfram weder Text noch Melodie mit, so daß dieses Zeugnis alpenländischen Balladenvortrags nicht mehr greifbar und seine Eigenart nicht faßbar ist. Wolfram hält nur fest:

Da war der Jokl schon gut in Stimmung und agierte während des Singens geradezu dramatisch. Trotzdem das Grundschema der Weise feststand, sang er doch keine einzige der Strophen völlig gleich und meine Mitschreibversuche dieser freien Gestaltung scheiterten kläglich.¹⁰

Solcherart Merkmale individueller Prägung lassen erkennen, daß sich die Ballade gegen Innovationen aus der komponierten Musik abschottete.

Blieb auch das geistliche Lied vom rezitativischen Singstil unberührt? Dieses Liedgut wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert von den sogenannten Kirchensingern vorgetragen, einer kleinen Gruppe von Männern, die von einem Vorsänger geleitet wurden. Diese Vorsänger legten sich zuweilen Liederbücher an, worin sie jedoch nur Texte notierten. Die Melodien dagegen wurden mündlich tradiert. Daß die Texte häufig von barocker Diktion geprägt sind, starke Kontraste, Metaphern, bildreiche Sprache verwenden, zeugt von der

⁷ Bis zu einem gewissen Grad eine Ausnahme bildet die sog. Bauern- oder Schwankballade, die denn auch jene Form der Ballade darstellt, die im Alpenraum am weitesten verbreitet ist. Siehe dazu ebenda, S. 189–197.

⁸ Zitiert nach einem unpublizierten Vortragsmanuskript des Historikers Norbert Schindler (Salzburg).

⁹ Richard Wolfram, Spuren älteren Melodiengutes in neuen Aufzeichnungen alpenländischen Volks gesanges, in: *Festschrift Zehn Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Wien 1974, S. 286–302; 287f.

¹⁰ Vielleicht findet sich eine Aufzeichnung im noch nicht aufgearbeiteten Nachlaß von Richard Wolfram, der am Salzburger Landesinstitut für Volkskunde aufbewahrt wird.

Herausbildung eines Fundus zur Zeit der Gegenreformation, der später in gebildeten Kreisen auf Unverständnis stieß.

Die meisten der gewöhnlichen geistlichen Lieder sind höchst abgeschmackt, oder auch unsinnig; ein erbärmliches Lied an den Tod (den Sensenwötzer) ist hier sehr beliebt. Die sogenannten weltlichen sind größten Theils erträglicher,

notierte 1796 der Salzburger Topograph Lorenz Hübner über die abgeschiedenen Gebirgsgegenden,¹¹ und er fügte als Beispiel hinzu:

Sie schlugen i'em ins Angesicht / Erfreue dich Maria! – / Daß i'em das helle Blut herspritzt, / Halelujah'a u.s.f.¹²

Einer Nachricht um das Jahr 1820 darf man insoweit trauen, als der Überlieferer, August Prinzinger, sich später auf dem Sektor der Dialektforschung wissenschaftlich betätigte. Er berichtet von seinem Eindruck der Kirchensänger in Zell am See (Salzburg):

An hohen Festtagen stimmten ernstblickende Männer, 10–12 an der Zahl, in der Vorderreihe der zweiten Empore [...] vor der Festpredigt und nach Schluß derselben vor dem Wiederbeginne der Chormusik einen feierlich getragenen Gesang – mit Begleitung der unseren Gebirgsbewohnern eigenthümlichen Fistelstimmen, geleitet und eingeleitet von einem Vorsänger – an, so eigenartig, wie ich dies weder früher noch auch seither in langer Lebenszeit nicht gehört habe. [...] Nach mündlicher Mittheilung [...] wurde die Kirchensingerschaft in Zell am See schon vor dem Jahre 1825 [...] abgestellt. In Kaprun soll sie bis in die 1830er Jahre, an anderen Orten sogar noch bis 1840 fortbestanden haben. Die Kirchensänger hatten ferner [...] einen Bezug [einen Verdienst] von der Kirche; sie gingen zu Weihnachten auch als Sternsinger und verdienten sich damit einiges Geld. Mit der Einschaffung und Verbreitung der Orgel und mit der Einführung der Chormusik hörte dann die Kirchensingerschaft im Gebirge allmälig von selber auf, und ihr Bezug aus dem Kirchensäckel wurde dem Schullehrer und Mesner zugelegt. [...] Dieser Kirchengesang war aber, wie mir nachträglich mitgetheilt worden ist, auch im salzburgischen Flachlande üblich. Bis in die Jahre 1830 war es Gepflogenheit, daß die Landleute der umliegenden Dörfer (Maxglan, Liefering, Siezenheim), vertreten durch 10 bis 12 bäuerliche Sänger mit einem Vorsänger, im Dome zu Salzburg an den Stundengebet-Sonntagen (jeden 3. Sonntag des Monats) das Heiliggeist-Lied ganz in jener volksthümlichen und ergreifenden Weise vortrugen [...]. Es war dieß Nachmittags vor der Predigt; die Sänger stellten sich dazu unter dem Predigtstuhle auf. Ich erinnere mich ferner, daß in früherer Zeit die ländlichen Kreuzfahrten und Bittgänge zur Stadt jedesmal von einer Sängerschaft begleitet waren, welche am Weg und selbst in der Stadt ihre kirchlichen Lieder anstimmte. Diese Sitte

¹¹ Lorenz Hübner, *Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik*, Salzburg 1796, Band II, S. 663. Der „Sensenwötzer“ ist nicht mehr nachzuweisen und mit einem gleichnamigen Jodler aus Vorarlberg (abgedruckt u.a. bei Raimund Zoder, *Mein Österreich. 30 zwei- und dreistimmige Schulchöre und Volkslieder*, Wien 1946, S. 15) jedenfalls nicht identisch.

¹² Hübner, *Beschreibung* (wie Anmerkung 11), Schilderung von Lungau, S. 536.

ward jedoch, wie mir von berufener Seite versichert worden, um das Jahr 1840 aus dem Grunde abgeschafft, weil die Sänger in den Wirthhäusern, in welche sie nach dem Bittgange einfießen, im angetrunkenen Zustande häufig sich vergaßen, nebst ihren kirchlichen Gesängen auch Zoten zum Besten zu geben und auf solche Art Anstoß und Aegermiß hervorzurufen [hervorriefen].¹³

Dieses Zitat erhellt nahezu alle Aktivitäten der Kirchensinger. Archivalische Studien belegen dasselbe Aufgabenfeld auch für andere alpine Regionen.¹⁴ Deutlich orientierten sich die Sänger an der liturgischen Praxis des antiphonalen Singens, ebenso deutlich unterschied sich aber ihr Repertoire von jenem der liturgischen Musik. Sie traten dann auf, wenn ein deutschsprachiges Lied innerhalb der Meßliturgie gestattet war, demnach vor und nach der Predigt oder beim abschließenden Segenlied, wie es von etlichen Agenden, Verordnungen zur Kirchenmusik, festgehalten wird.¹⁵ Daraus erhellt schließlich auch, warum im Gebiet des jetzigen Österreich das Rezitativ im deutschsprachigen geistlichen Lied keinen Niederschlag fand. Jene musikalischen Gattungen, die von der Gegenreformation für die Kirchenmusik forcierter wurden – das Ordinarium missae, die Vesper, die Litanei – betrafen ausnahmslos lateinische Texte. Im Übrigen waren sie in bewußtem Gegensatz zur *musica theatalis* gehalten. Man sorgte sich darum, daß die entscheidenden Merkmale der weltlichen Musik – und dazu zählte in besonderer Weise das Rezitativ – gerade nicht in die *musica da chiesa* übernommen wurden, und gab damit das Vorbild auch eines deutschsprachigen geistlichen Liedguts vor. Nur wo eine ländliche Sphäre berührt wurde, namentlich in den weihnachtlichen Pastorellen¹⁶ – ihr Spielort waren entweder Propriumsgesänge in der hl. Messe oder aber außerliturgische Veranstaltungen –, konnte die Verbindung der Stilwelten zustandekommen, wie etwa – um mit Absicht außerhalb des alpinen Raums

¹³ August Prinzinger, Der vorchristliche Sonnendienst im deutschen Südosten, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 20 (1880), S. (101)–129: 121–123.

¹⁴ Unter anderem brachten Recherchen, die vom Verfasser anlässlich der Feldforschungswoche Lammertal 2001 (veranstaltet vom Salzburger Volksliedwerk) in den Pfarrarchiven von Abtenau und Annaberg im Lammertal durchgeführt wurden, dazu eine weitere Bestätigung wie auch Aufschluß darüber, daß die salzburgischen Kirchensinger in der frühen Neuzeit bei allen Wallfahrten (und somit nicht nur bei solchen in die Residenzstadt Salzburg) den Gesang besorgten.

¹⁵ So von der Salzburger Provinzialsynode 1569 und nachfolgend in der Salzburger Agende von 1575. Siehe Georg Westermayer, Das deutsche Kirchenlied im Salzburger Sprengel um die Mitte des 16. Jahrhunderts, in: *Historisch-politische Blätter* 102 (1888), S. (249)–260: 250f. Da manche dieser deutschen Kirchenlieder reformatorischen Ursprungs waren, wurden sie in gegenreformatorischen Maßnahmen nachhaltig eingeschränkt. Dagegen wuchs das außerliturgische Repertoire deutsch textierter geistlicher Lieder. Erst später, als das deutschsprachige Kirchenlied im Zuge der kirchlichen Aufklärung forcierter wurde, dehnten die Kirchensinger mancherorts ihr Repertoire auf sämtliche Sätze des Ordinarium und Proprium missae aus. Siehe dazu auch Manfred Schneider, „Komm heiliger Geist“. Zur Erforschung des sakralen Volksgesanges in Südtirol, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), S. 443–450: 444.

¹⁶ Vgl. Otto Biba, Süddeutsche Weihnachtsmusik, in: *Musica sacra* 97 (1977), S. 411–422; Walter Deutsch, Stilkundliche Anmerkungen zum Weihnachtslied um 1800, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“*. Symposiumsbericht, Salzburg 1994 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 5), S. 129–134.

aufzugreifen und damit die weiträumigere Relevanz der Tendenzen anzudeuten – in der „Missa 1. pro festis Natalitiis“ von Georg Zrunek OFM (1766).¹⁷ Hier erscheinen franziskanische Meßvertonung und Pastormalmesse auf individuelle Weise miteinander versetzt.¹⁸ Über weite Strecken ist Zruneks Messe für nur eine Singstimme und Basso continuo notiert, geht aber auch im Tutti nicht über zwei Singstimmen hinaus. Neben „Clarinis“ (womit in diesem Fall Hörner gemeint sind) sieht Zrunek im Gloria zusätzlich typisch pastorelle Instrumente, Tuba pastoritia und Hirtenflöte, vor. Der vorwiegend homophone Satz wird von landessprachlichen Abschnitten, teils in rezitativischer Kommentierung, teils im Aufgreifen von Volksliedern interpoliert; erst im Zusammenfluß der beiden Sprachen erscheint der liturgische Text vollständig. Ein dem Gloria entnommener Abschnitt zeigt ein eingeschobenes, auch als solches bezeichnetes „Recitativo“ vor dem „Laudamus te“ (*Beispiel 1*).¹⁹

Erst im späten 18. Jahrhundert, mit der Aufgabe des gegenreformatorisch geprägten Systems in Folge der kirchlichen Aufklärung, änderten sich die Voraussetzungen. Nun aber, als sich das deutschsprachige apokryphe geistliche Lied massiv verbreitete,²⁰ kam dem Rezitativ als musikalischem Modell erst recht keine Bedeutung mehr zu, wie es – als eines unter vielen – das Lied „Wohlan, so kommt ihr Menschen all“, ein Lied zum hl. Rupert²¹ aus der um 1870 zusammengetragenen Sammlung des niederösterreichischen Geistlichen Joseph Gabler,²² verdeutlicht (*Beispiel 2*).

Eine bis heute ungebrochene Tradition der Kirchensinger hat sich in einigen Tälern Südtirols, u. a., wenngleich in fünfköpfiger gemischter Besetzung, in Mühlbach im Tauferertal (einem Seitental des Pustertales), erhalten.²³ Ihr Singstil im vierstimmigen Satz ist höchst eigenartig: zwischen die beiden Oberstimmen und die Baßstimme tritt eine Mittelstimme, der sogenannte

¹⁷ Ausgabe: P. Georgius Zrunek OFM: *Missa 1. pro festis Natalitiis (ex Harmonia Pastoralis)* (1766), hg. v. Ladislav Kačic, Bratislava: Hudobný fond 1993 (Musica Antiqua Slovaca). Zrunek, dessen Muttersprache Slowakisch war, wirkte in etlichen Klöstern der franziskanischen Salvatorianischen Provinz, darunter in Gyöngyös und Vác. Siehe ebenda, Vorwort, S. 5.

¹⁸ Thomas Hochradner, Das 18. Jahrhundert, in: *Messe und Motette*, Laaber 1998 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), S. (187)–269: 225f.

¹⁹ Ausgabe (wie Anmerkung 17), S. 20.

²⁰ Ernst Klusen, Das apokryphe Volkslied, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 10 (1965), S. (85)–101; Wilhelm Schepping, Die „Purifizierung“ des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 19 (1974), S. 21–52, 20 (1975), S. 9–36.

²¹ Veröffentlicht in: *Mit Freude singen hier auf Erden Mensch und Tier. Volkstümliche Heiligenlieder* V, hg. v. der Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern und dem Bildungswerk Rosenheim, Bruckmühl 1990 (Buntes Heft 27), S. 16.

²² Vgl. dazu: *Pfarrer Joseph Gabler (1824–1902). Leben und Werk*, bearb. v. Walter Graf, Wolfi Scheck und Ernst Schusser, Wien – St. Pölten – München 1990 (Auf den Spuren von ... 4).

²³ Siehe Manfred Schneider, „Komn heiliger Geist“. Zur Erforschung des sakralen Volksgesanges in Südtirol, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), S. 443–450; ders. im Beiheft der CD „Mühlbacher Kirchensinger. Geistlicher Volksgesang in Südtirol“ (Institut für Tiroler Musikforschung 1991).

Pastor 2dus Recitativo

Beispiel 1

„Grâde“ (Gerade) oder „Aushalter“, der nahezu ausschließlich auf der Quinte der Tonart gesungen wird,²⁴ z. B. im Lied „Herr, wir beten dich an hier im Staube“ (*Beispiel 3*).²⁵

Dieses festgefügte Singen aus den Bedingungen eines kirchlich gebundenen Liedgutes wird von den gleichen Sängern auch auf der Ebene des weltlichen Liedes angewandt. Auch bei den Liedern mit Ländlermelodik [= alpenländischer Melodietypus] bleibt der ‚Gerade‘ (Grâde) der Liegeton zu Tonika und Dominante. Nur beim Wechsel der Harmonie in die Subdominante vollzieht diese Stimme eine Nebennotenbewegung und verdoppelt damit die Terz des Klanges der IV. Stufe.²⁶

²⁴ Walter Deutsch, Interpretationsformen im Tiroler Volksgesang, in: *Der authentische Volksgesang in den Alpen. Überlegungen und Beispiele*, hg. v. Gerlinde Haid, Josef Sulz und Thomas Nußbaumer, Anif b. Salzburg 2000 (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B: *Musikalische Volkskunde*, Bd. 1), S. 27–38.

²⁵ Veröffentlicht in: *Tiroler Passions- und Ostersingen* 1992, hg. v. Manfred Schneider für das Institut für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 1992, S. 11f. Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. M. Schneider.

²⁶ Deutsch (wie Anmerkung 24), S. 35.

1. Wohl-an, so kommt ihr Men-schen all und singt, wer sin-gen
mag. Den heil-gen Ru-pert wolln wir eh-ren
heut an sei-nem Tag. Den Glau-ben an den ei-nen
Gott er neu er-we-cet hat. Die Men-schen sind das
Salz der Welt, die Gott er - schaf-fen hat.

2. O heilger Rupert, Schutzpatron, behüte unser Land.
Bei Gott uns ein Fürsprecher sei: Er helfe jedem Stand.
Den Menschen unter Tag
steh bei in Müh und Plag,
und bitt bei Gott, daß über sie er breite seine Hand.

3. Lob, Preis und Ehre sei dir Gott erwiesen allezeit.
Wir Menschen alle singen dir mit Freud und Dankbarkeit.
Der Glaube an Jesus Christ
das Salz des Lebens ist.
O heilger Rupert, führe uns zu Gott in Ewigkeit.

Beispiel 2

Diese Art der klanglichen Gestaltung zeigt das real vierstimmige Lied „Der Summa isch aussi“. Die parallel zur Hauptstimme in der Unteroktaev geführte Stimme wird von den Sängern „tiefe Sekund“ genannt (*Beispiel 4*).²⁷

Eine solche Praxis nähert sich indes nicht einem rezitativischen Singstil, sondern mutet wie eine erweiterte Form rezitierenden Gesanges an, so daß sich mithin eine ältere Wurzel vermuten läßt. Verbindungen zum Gregorianischen Choral bleiben jedoch vage, sofern in den Gesängen der Südtiroler Kirchensinger keine direkten melodischen Bezüge nachzuweisen sind. Vielmehr dürfte darin eine Anlehnung an das Falsobordone-Singen begegnen, jene Klangdeklamation imakkordischen Satz, auf deren Bedeutung – auch für die Ausprägung des *stile recitativo* – erstmals Theodor Göllner hingewiesen hat.²⁸ Dieser neuzeitliche Begriff von Falsobordone bezeichnet „rhythmischi gleich-

²⁷ Ebenda, S. 35f.

²⁸ Theodor Göllner, Falsobordone-Anklänge in Prologen und Auftritten der Frühen Oper, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel u. a. 1971, S. 179–183. Anhand des Prologs zu Monteverdis „Orfeo“ weist Göllner nach, daß dem *stile recitativo* ein älteres Verfahren zu Grunde liegt, worin „ein fixierter Rezitationston in einen liegenden Klang eingebettet“ wird (S. 179).

Herr, wir be - ten dich an hier im Stau - be, All -
mächt - ti - ger, Schöp - fer, so sagt uns der Glau - be, Mäch - tig - ster
Gott, Herr Sa - ba - oth, du hast den Him - mel, die
Er - de ge - macht, al - les hast du in das Da - sein ge - bracht.

Beispiel 3

J = 66

Überschlag
Hauptstimme

Der tiefe Sekund

Der Grade
Der Baß

Der Sum-ma isch aus - si, muß i
Pfiat di Gott du schia - ne Äl - ma, pfiat di

å bi ins Tä! } Des Hüt-terl, des kloa - ne, kommt ma
Gott tau - send - mäl!

nia aus dem Sinn, já. weil i oft mäl so glück - lich und

trau - rig gwe - sn bin.

Beispiel 4

mäßig verlaufende,akkordisch gesetzte Cantus-firmus-Kompositionen“, die ihrerseits zur Psalmodie zurückverweisen, andernteils bereits die Bodenhaf- tung des Baßfundamentes akzeptieren. Vom älteren Fauxbourdon wurden da- gegen die streng syllabische Textunterlegung und das Anwendungsfeld, nämlich der Bereich kirchlicher Gebrauchsmusik, beibehalten.²⁹

Reminiszenzen dieses Falsobordone-Singstils finden sich auch abseits der noch aktiven Kirchensinger im geistlichen Lied. Abermals aus dem Sammel- gut Joseph Gablers stammt die Melodie eines Liedes zur hl. Barbara, „Sankt Barbara, du edle Braut“, das hier im einfühlsamen zeitgenössischen Satz von Eva Bruckner und Ernst Schusser³⁰ wiedergegeben ist (*Beispiel 5*).

The musical notation consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '4') and has a key signature of one flat. The bottom staff is also in common time and has a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes:

St. Bar-ba-ra, du ed-le Braut, mein Lüb und Seel sei dir ver-
braut. So-wohl iu Le- ben ab im Tod, komm uns zu Hief in je-der Not.

Beispiel 5: Transkription nach der CD-Aufnahme „Auf unsren Wegen steh uns bei ...“

Bezirk Oberbayern: Das geistliche Volkslied das Jahr hindurch,
hrsg. v. Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, WRB 1057
DSP, Cut 28, gesungen vom „Salzburger Dreigesang“

Derartige Sätze gehören jedoch nicht zur älteren Überlieferung. Sie haben sich erst durch die Volksliedpflege, im Wesentlichen seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts, generell im alpenländischen geistlichen Liedgut veran- kert. So ist das ursprünglich aus Mähren stammende Lied „Der Engel des Herrn“³¹ im – für den von der Pflege propagierten Singstil typischen – engen dreistimmigen Satz nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem festen Bestandteil des traditionellen Salzburger Adventssingens geworden (*Beispiel 6*).

Aber auch dieser Satz ist nicht rezitativisch angelegt. Ein archaisierendes Moment wird über die Rezitation und über die Vorhaltsbildungen angezielt. Doch die Mittelstimme verhält sich nicht wie der „Gräde“, während die Unter- stimme weitgehend dem Rezitationston folgt. Es handelt sich um einen –

²⁹ Dagmar Hoffmann-Axthelm, Artikel „Faburdon / fauxbourdon / falso bordone“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972, 6 S.), Zitat S. 4.

³⁰ Veröffentlicht in: *Mit Freude singen hier auf Erden Mensch und Tier. Volkstümliche Heiligenlieder* V, hg. v. der Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern und dem Bildungswerk Rosenheim, Bruckmühl 1990 (Buntes Heft 27), S. 16 (einstimmige Fassung).

³¹ Veröffentlicht in: *Das deutsche Volkslied* 22 (1920), S. 14, nach einer Aufzeichnung von Gretl Spies und Karl Liebleitner.

rhythmischi frei

Der Engel des Herrn brachte Mariä die Botschaft und sie empfing vom heiligen Geiste:
... gebrüderlich bist du Mariä voll der Gnade, der Herr ist mit dir, du bist gebenedeit uns für deine Frauen
... und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes ja — aus!
Heilige Maria, Mutter Gottes, bide für uns arme Sünder,
jetzt und in der Stunde unzere Absterbung, A — well

Beispiel 6: Transkription nach der CD-Aufnahme Salzburger Adventsing.

Das ist die stillste Zeit im Jahr, Felicitas 78 653-2, Cut 3,
gesungen von den „Brüder Walchschmied“

wenn man so will – „nachschöpferischen“, altertümelnden Satz, der freilich seine Wirkung nicht verfehlt. Überdies zeigt sich, daß man sich keineswegs am alpenländischen Liedgut orientierte, sondern die Quelle aus einem geographisch entfernten Raum nahm und das Lied sodann mit Spezifika des aktuellen alpenländischen Singstils klanglich formte.