

von Ewald Muther, Ried-Brig, aus früheren §Bärgfrüehligō-Ausgaben 2003 / 2004

Bärgfrüelig / Alpenrose

Zeitschrift der Eidgenössischen Jodlerdirigenten- und Komponistenvereinigung

Aus der Werkstatt des Komponisten Eine Betrachtung in vier Folgen

Die Folgen sind in einer selbstkritischen und nicht immer tierisch ernst zu nehmenden Betrachtungsweise geschrieben. Es sind keine Lernfolgen, im Gegenteil, diese Ausführungen sollen Ansporn zum Nachdenken und zum Überlegen sein und vielleicht auch der Selbsteinschätzung dienen. Sie dürfen uns ohne weiteres ab und zu ein Schmunzeln entlocken, immer im Bewusstsein, dass man vieles, wie etwa die Harmonielehre und die Lehre der Komposition wohl auswendig lernen kann, dass aber der §Komponistō in uns auf irgend eine Art und Weise geboren werden muss. Das Komponieren, d.h. das Schaffen von etwas Neuem, Wertvollem und Beständigem, ist eine Gabe, die man am besten von jemandem geschenkt bekommt und mit der man behutsam umgehen sollte und für die man stets zu Dankbarkeit verpflichtet ist. Hier sollte der Grundsatz gelten: Komponieren um der Kunst willen und nicht nur um das Ego zu hätscheln. Jeder Komponist verfügt in seiner Werkstatt über ein bestimmtes §Operationsbesteckō, das sozusagen zur Grundausrüstung gehört. Zusätzlich hat jeder in seiner Werkstatt noch ein verstecktes Kästchen mit einem spezifisch auf ihn zugeschnittenem Instrumentarium, das mehr oder weniger geheim ist. An dieser Stelle möchte ich auf eine Bemerkung hinweisen, die man verschiedentlich zu hören bekommt, und die das Auslehnen von § Werkzeugenō betrifft. Wie gesagt, es gibt Instrumente, die überall zu finden sind. Diese bewusst oder unbewusst kurz auszulehnen, ist halb so schlimm. Man darf sie nur nicht sein eigen nennen. Dabei kann es sich um ein Motiv oder um eine spezielle Modulation handeln, die gekonnt und mit Bravour mit den eigenen Werkzeugen zu einer Eigenkomposition weiterverarbeitet wird und so die eigene Handschrift trägt. Diese Art, sich etwas auszulehnen, finden wir auch in der klassischen Musik, wenn ein bekanntes Thema bewusst schöpferisch neu bearbeitet wird.

Wenn wir uns in der Werkstatt eines Komponisten befinden und mit dem Meister ins Gespräch kommen, stellen wir bald fest, dass es ganz bestimmte Werkzeuge sind; die für ihn besonders wichtig sind. Dabei sollte sich jeder für sich die Frage stellen, sind diese Instrumente für mich auch von Bedeutung oder verfüge ich über bessere und griffigere Werkzeuge? Auszüge aus Eigenkompositionen sollen das Geschriebene auflockern.

Folge I - Über das Komponieren im Laufe der Zeit

Bereits im Altertum findet man Hinweise über das Komponieren und das Einstudieren von Liedern. Bei SENECA, (4 v. -65 n. Chr.), werden unter dem Titel DE BREVITATE VITAE (Über die Kürze des Lebens) nebst verschiedenen anderen Berufsgattungen auch die Komponisten und Dirigenten anvisiert. SENECA, ein Dichter, der an der Erziehung des grausamen Kaisers Nero mitbeteiligt war, und der am Schluss seines Lebens den Giftbecher trank, um der Verfolgung durch eben diesen Nero zu entgehen, nimmt in seinen Abhandlungen Über die Kürze des Lebens die Komponisten und Dirigenten unsanft aufs Korn und geht mit diesen nicht besonders zimperlich um.

Er schreibt: Quid illi qui in componendis... Was ist mit jenen, die mit dem Komponieren, dem Anhören und Einstudieren von Liedern beschäftigt sind, wobei sie die Stimme, der die Natur einen schönen und natürlichen Tonfall verliehen hat, in nutzlose Modulationsbogen hineinzwingen? Deren Finger pausenlos trommeln, weil sie innerlich den Takt eines Liedes schlagen? Die stets leise vor sich hinsummen, auch wenn sie zu ernsten, ja sogar traurigen Ereignissen zugezogen werden? Diese Menschen haben keine Musse, sondern nur eine müssige Beschäftigung. Es ist anzunehmen, dass der grosse SENECA keine Kenntnis von unserem Jodellied hatte, sonst hätte er das gewiss nicht geschrieben.

Das christliche Abendland geht mit uns versöhnlicher um, denn man findet hier bereits einige Hinweise auf die ersten gesanglichen Ausübungen im Singen von christlichen Weisen. Zu dieser Zeit gab es bereits erste niedergeschriebene, kirchliche Hymnen, und die Kirchensänger wurden in Schulen ausgebildet.

Also gab es damals bereits ſKomponistenö und ſDirigenten ſ.

Gregor der I., Papst von 590 -604, gründete Gesangschulen und man unterrichtete im cantus planus (ebemässiger Gesang) und im cantus choralis (Choralgesang). Erst viel später, etwa ab dem 10. Jahrhundert wird der Einklang, d.h. die Einstimmigkeit erweitert mit Gegenstimmen in der Quarte und Quinte als streng kirchliches Organum und als weltliches, schweifendes Organum kamen dann die Terz und die Sexte hinzu. Die Mehrstimmigkeit in der homophonen und polyphonen Musikform ist geboren. Als Beispiel, wie etwa ein Choralmotiv auch im Jodelgesang mehrstimmig bearbeitet werden kann, mag das Lied ſJesus mini Huldö dienen. Lied: Jesus mini Huld (hier einsetzen) Einige Werkzeuge in unserer Werkstatt für das Ausarbeiten eines einstimmigen Motivs zur Mehrstimmigkeit unter Berücksichtigung des kirchlichen (Quarten und Quinten) und weltlichen (Terzen und Sexten) Organums sind somit gewisse Grundkenntnisse bezüglich der

- Harmonielehre*
- Lehre der Komposition*
- homophonen Musikform (eine Stimme führt die Melodie, die anderen haben Begleitcharakter)*

- Form und Art des Jodelliedes

Folge 2 - Jodelweisen ohne Worte

Zuerst muss der Juz gewesen sein! So lesen wir bei Robert Fellmann.

Wurde er schon in vorgeschichtlicher Zeit von den Höhlenbewohnern, den Pfahlbauern, den Kelten und den Helvetiern angewendet, um sich zu verständigen?

*Interessante geschichtliche Hinweise gibt es in dieser Hinsicht im Werk *Das Volkslied im Appenzellerland* von Alfred Tobler.*

Das Jauchzen der Hirten wird nach Jung erstmals in den Märtyrerakten des Jahres 397 n. Chr. erwähnt.

*Auch Alb. Rilliet deutet auf diesen Gesang der Alemannen des 4. Jahrhunderts hin: *Leidenschaftlich ergaben sich die Alemannen der Übung im Gesange, indem sie ihre Lieder mit einer Stimme sangen, welche dem schrillen Schrei der Vögel glich. Die JodlerInnen lassen grüssen!**

*Der Juz als Zuruf in den Bergen diene in erster Linie der Verständigung. Der Wiederhall an den Felswänden ist leicht nachzuempfinden und man kann sich gut vorstellen, wie mit dem Echo *gespielt* wurde. Ein Juz folgt dem andern. Die Antwort des Echos kommt einmal oder gar mehrmals zurück. Die Töne treten miteinander in Beziehung, sie vermischen sich, sie überlagern sich. Es bilden sich Intervalle, die in einem bestimmten Zeitmass aufeinander folgen. Es entstehen Bruchstücke von Akkorden und bestimmte melodische Gebilde. Die Grundlagen und die Voraussetzungen für den melodischen Juz sind in ihren Ansätzen da.*

*Sennen und Hirten als *Komponisten**

*Die *Erfinder* dieser *Gsätzlein*, heute würde man diese auch als Motiv bezeichnen, waren also Sennen und Hirten, warum nicht auch *Sennerinnen*.*

*Ihre kompositorischen Werkzeuge waren in erster Linie die eigene Stimme und deren Eigenschaften wie Stimmumfang und Klangfarbe. Hinzu kam, und das war meiner Meinung nach sehr wichtig, die innere Stimmung, in der sich der Interpret gerade befand, und aus der heraus er den Juz erschallen liess. Diese innere Stimmung wies ein breites Spektrum auf von übermütig, freudig bis schwermütig, traurig. Ferner spielten das musikalische Empfinden eines jeden einzelnen Interpreten und der eigentliche Grund, warum ein *Ruf* erfolgte, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Nicht vergessen darf man den Einfluss seitens der Umwelt wie Berge, Alpen oder Täler, in welcher die damaligen Menschen lebten. Auch die zu *überwindenden* Distanzen hatten einen gewissen Einfluss auf die Art und die Länge des Juzes. Keineswegs unterschätzen darf man die ganz persönlichen Charaktereigenschaften des einzelnen *Rufers* und das Timbre seiner Stimme. Hier liegt möglicherweise der Schlüssel für die Vielfalt und den Reichtum all dieser unterschiedlichen Motive und Melodien.*

Aufgeschrieben haben diese damaligen šKomponistenō wenig oder nichts. Hätten sie überhaupt Melodien aufschreiben können? Zudem war man sich dieser im Entstehen begriffenen Kunst gar nicht bewusst, und es waren ja nur ideelle und keineswegs materielle Werte mit im Spiel. An die Stelle des Niederschreibens trat die mehr oder weniger unverfälschte Überlieferung dieser šUrmelodienō.

Gewiss war damit die Gefahr verbunden, dass einiges davon verloren ging oder Abänderungen erfuhr. Die Sorge um die unverfälschte Überlieferung und den Erhalt dieser Jodelweisen und Naturjodel kann man im Einladungsschreiben für die Gründung einer šschweizerischen Jodlervereinigungō im Jahre 1910 ganz deutlich verspüren.

An dieser Stelle wollen wir überlegen, mit welchen Werkzeugen diese šKomponistenō von damals arbeiteten.

Treten wir also ein in ihre Werkstatt, in ihr Sennen- und Hirtenleben.

Und was finden wir für Instrumente?

- *Ihre Stimme: Stimmumfang und Klangfarbe*
- *Ihre innere Stimmung, ihr inneres Empfinden*
- *Ihre schöpferischen Eingaben je nach Stimmung*
- *Der Wille, sich mittels eines šRufsō mitzuteilen oder zu antworten*
- *Das Spiel mit dem Wiederhall an den Felswänden*
- *Das Umfeld: Berge, Täler, Distanzen*

Die Chorbegleitung als kompositorische Weiterentwicklung

Bald folgte der nächste Schritt im kompositorischen Schaffen. Es ging um die Entwicklung von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit. Man kann sich das folgendermassen vorstellen: Zuerst erklang eine Stimme, es folgte eine zweite, dann mehrere. Die Mehrstimmigkeit stellte eine Abwechslung und gleichzeitig eine Bereicherung für das musikalische Empfinden dar.

Der Vorsänger als Solist sang seine Melodie zuerst einstimmig. Er hatte die Stimmführung inne. Die teils abschweifende Gegenstimme, möglicherweise der zweite Jodler, bewegte sich zur ersten Stimme in bestimmten Intervallen, gerade so, wie ihm das vom Gehör eingegeben wurde. Das bedeutet, dass es sich vor allem um einfache und wohlklingende Intervalle wie Terzen, Sexten, Septimen und vielleicht auch um Sekunden handelte, weniger um Quinten und Quartan.

Die Imitation, bei der eine Stimme das von einer anderen Stimme vorher gesungene Motiv aufnimmt und weiter trägt, gleichzeitig aber leicht verändert und weiter entwickelt, wurde mit Sicherheit auch damals schon rege benutzt. Denken wir nur an das Echo und an all die Stimmen in der Natur.

Damit waren die Grundlagen für die Chorbegleitung geschaffen. Diese glich in ihren Grundsätzen der noch heute üblichen Begleitart beim Naturjodel und basierte zur Hauptsache auf dem tonischen Dreiklang, dem Dominant-Dreiklang, dem Unterdominant-Dreiklang und dem Dominant-Sept-Akkord. Also bereits eine Begleitung in Stufen.

Zudem durften die Moll-Tonarten und die Nonen-Akkorde keineswegs fehlen, denken wir nur an die inneren Stimmungen, die diese Leute von damals empfanden, wenn sie über längere Zeit in der Abgeschiedenheit lebten und in allen möglichen Lebenssituationen allein zurecht kommen mussten.

Die obligate Schlussbildung, wie das bei der Mehrstimmigkeit der Fall ist, war ihnen von Natur aus gegeben. Die Kadenzten waren ihnen also nicht fremd.

Zu den bereits oben erwähnten Werkzeugen kam bei der Entwicklung zur Mehrstimmigkeit das musikalische Empfinden als wichtigstes Instrument hinzu. Kannten sie die mit dem musikalischen Empfinden verbundenen Werkzeuge? Oder setzten sie diese rein vom Gehör aus ein?

Auf alle Fälle arbeiteten sie mit:

- Akkorden
- Akkordverbindungen
- Modulationen und
- Kadenzten

Es ist eher anzunehmen, dass ihnen die einschlägigen Kenntnisse der Harmonie- und Kompositionslehre fremd waren.

Für uns können wir daraus ableiten:

Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen!

Oder anders ausgedrückt: Talente sind da, um sie zu nutzen. Vergrabene Talente dagegen sind nutzlos. Talente, mit denen man arbeitet, sogar hart arbeitet, wenn es unter anderem um das Studium der Harmonie- und Kompositionslehre geht, die sind gut angelegt. Und es schadet keineswegs, wenn man ab und zu ins Schwitzen kommt!

Lassen wir uns versöhnen mit dem Lied:

Frinda well wer sii / Fründe wei mir sy

Folge 3 - Die Komponisten und das Jodellied in der jüngeren Vergangenheit

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es um das Jodellied noch still. Gepflegt wurde bereits der Naturjodel. Das Bekenntnis zur Mundartdichtung und der vom Volkslied abgeleitete šSchweizertonö brachten im 20. Jahrhundert das Jodellied, vorab das Jodelchorlied zu voller Blüte. Soweit nachzulesen im Buch š75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverbandö.

Am Werk waren anerkannte Komponisten, die über ein fundiertes Wissen in der Harmonie- und Kompositionslehre verfügten und deren Einfallsreichtum und schöpferisches Schaffen schier unbegrenzt schienen.

Sie schufen ein Jodellied bestehend aus dem Lied- und dem Jodelteil. In der Regel hatten diese Lieder drei Strophen. Der Liedteil war durchwegs im vierstimmigen Männerchorsatz geschrieben, der Jodel war ein- oder zweistimmig gesetzt, untermalt von einem vierstimmigen Begleitsatz. Unter diesen Jodelliedern

finden wir teils einfache, teils anspruchsvolle Kompositionen mit einem grossen Harmoniereichtum und einer beachtlichen Satzkunst.

Dieser feste Rahmen wurde über lange Zeit beibehalten und wird erst in neuerer Zeit dann und wann durchbrochen.

Natürlich sind wir šgwundrigō zu wissen, mit welchen Mitteln diese Komponisten gearbeitet haben. Treten wir also in die Werkstatt dieser Komponistengeneration ein und schauen uns ein wenig um. Um ihre wichtigsten Werkzeuge zu finden, müssen wir selber Hand anlegen und den Deckel dieser oder jener Werkzeugkiste öffnen und den Inhalt šdurchwülenō und uns mit ihren Kompositionen eingehend auseinandersetzen.

Wenn wir das tun, stossen wir auf das:

Traditionelle, klassische Jodellied

Die verwendeten Werkzeuge sind sehr wertvoll und gehören auch heute zu der Grundausrüstung eines jeden Komponisten.

- *Kenntnis der Harmonielehre*
- *Kenntnis der Kompositionslehre*
- *Kenntnis der Satzkunst*

Zudem beeindruckt uns die:

- *gekonnten, jodelspezifischen Akkordverbindungen*
- *ideenreichen, teils modern angehauchten Akkorde und Modulationen*
- *fein säuberlich verankerten Kadenzten*
- *aussagekräftigen Texte und das metrisch korrekte Versmass.*

Der Chorsatz war durchwegs homophon. Eine Stimme wird melodisch geführt, die anderen haben Begleitcharakter.

Auf diese Weise entstanden sie also, diese traditionellen, šaltenō Jodellieder, die durchwegs die Bezeichnung šNeuschöpfungenō verdienten, und die uns heute noch in den Ohren klingen.

Mit Erleichterung stellen wir fest, dass keine šHexerō am Werk waren, sondern mit der Scholle und der Natur verbundene, einfache Menschen mit ideenreichen Köpfen und einem gewissen Hang zur Vollkommenheit. Es waren Leute, die mitten im Leben standen.

Wir heutigen Komponisten, die wir uns dem Jodellied verschrieben haben, dürfen mit berechtigtem Stolz auf unsere šVorbilderō zurückblicken. Sie haben uns den Weg aufgezeigt und es lohnt sich zweifellos, ihnen nachzueifern. Rüsten wir uns also mit denselben Werkzeugen aus, die wir bei ihnen gefunden haben und geben wir uns mit dem Geschaffenen nicht zu schnell zufrieden, eingedenk der Tatsache, dass nur Gutes Bestand haben wird!

Die schöpferische Freiheit

schien damals grenzenlos zu sein. Nimmt man aber die Vergangenheit etwas genauer unter die Lupe, stellt man bald fest, dass es mit der sogenannten šNarrenfreiheitō dieser Komponisten doch nicht so weit her war. Man begann, Leitplan-

ken aufzustellen, damit šRaserõ und weniger sichere šFahrerõ nicht von der Strasse abkommen. Und vergessen wir nicht, Leitplanken haben schon manchem das Leben gerettet.

Auf eine Linie bringen

An der Delegiertenversammlung des EJV 1948 in Freiburg beschloss man erstmals, Kampfrichterurse durchzuführen. Die Aufgabe bestand darin, die Vielfalt unserer Eigenarten, die Jodelmelodien der verschiedenen Landesteile, die speziellen Dialekte šin möglicher Anpassung an die Eigenarten des EJV in grundlegender Weise auf eine Linieõ zu bringen. Ein solches Vorhaben birgt natürlich die Gefahr einer Vereinheitlichung in sich. Es sollte das Wesentliche im Jodelgesang nämlich die šHauptfragenõ der Dynamik, der Rhythmik, der Reinheit sowie der Tongebung und Aussprache erfasst und in Vorträgen verständlich gemacht werden.

Ein Bild und ein passender Rahmen

Zu jedem Bild gehört der passende Rahmen. Diesen Rahmen hat man, wie oben erwähnt, versucht festzulegen. Die vier Seiten dieses Rahmens kann man sich so vorstellen: die eine Seite ist die Rhythmik und Dynamik, eine andere die harmonische Reinheit, eine weitere Seite ist die Tongebung und Aussprache, und die vierte Seite, so würde ich meinen, ist der Gesamteindruck, auch wenn dieser damals unerwähnt blieb.

Eine erste mögliche Schlussfolgerung wäre die:

Das Bild muss sich dem Rahmen anpassen!

Das würde aber bedeuten, dass der Komponist in seinem schöpferischen Schaffen doch nicht ganz frei war und ist, sondern, dass ihm bestimmte Grenzen gesetzt sind, sogenannte šRahmenbedingungenõ. Kann er also nicht alle Werkzeuge, die er in seiner Werkstatt hat, beliebig einsetzen? Muss er sich Einflüssen und Tendenzen unterordnen?

Die grenzenlose Freiheit

Gibt es diese für den Komponisten überhaupt? Kann er alle Werkzeuge, die er sein eigen nennt, bedenkenlos einsetzen? Wo liegen die Grenzen versteckt?

Ist es der Interpret, sein Stimmumfang und sein musikalischer Empfinden?

Ist es der Dirigent mit seinem musikalischen Rüstzeug?

Ist es der Chor, der Grenzen setzt?

Ist es der Zuhörer, der Grenzen festlegt?

Ist es der Komponist, der an Grenzen stösst?

Ist es das Festhalten an der Tradition:

Jedes Jodellied hat aus einem Lied- und Jodelteil zu bestehen und soll möglichst šbekannteõ Akkorde und Modulationen aufzuweisen.

Eine zweite Schlussfolgerung ist die:

Der Rahmen muss zum Bild passen!

Zuerst malen wir das Bild und dann erst wählen wir einen passenden Rahmen dazu! Das würde heissen, wir komponieren ein Lied ohne sich um die oben gestellten Fragen überhaupt zu kümmern. Die kompositorische Freiheit wäre dann fast grenzenlos. Setzen wir uns die Grenzen also selber und warum? Bleiben wertvolle Talente ungenutzt?

An einer neueren Komposition möchte ich aufzeigen, dass heute zwei- und mehrteilige Jodellieder mit Tonart- und Taktartwechsel ohne weiteres akzeptiert und auch gesungen werden.

In der letzten Folge werde ich versuchen, einen Blick in die Zukunft zu werfen.

š Es guets Wortō

Teil A Stunde, wo ds Läbe bringt 9/8 Takt in G-Dur

Teil B Es Wort, wo im Läbe zellt 2/4 Takt in C-Dur

Folge 4 - musikalische Schreibweise

Die Komponisten von Jodelliedern benutzen als musikalische Schreibweise

in der Regel den homophonen Satz. Dabei wird nur eine Stimme melodisch geführt, die anderen Stimmen werden dieser Melodiestimme als harmonische Begleitstimmen untergeordnet. Das sogenannte Motiv spielt bei diesen Liedern eine zentrale Rolle. Die wichtigste Voraussetzung für das Komponieren im homophonen Satz ist die Kenntnis der Harmonielehre, was wir in jeder Komponistenwerkstatt immer wieder gefunden haben.

Die traditionelle Jodelliedform, das sogenannte Strophenlied, erfährt heute eine gewisse Erweiterung mit anderen gängigen Liedformen. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle kurz auf die verschiedenen Formen des gesungenen Liedes hingewiesen.

Das Strophenlied, bei dem nur die 1. Strophe in Musik gesetzt wird. Die Texte

der übrigen Strophen werden der Melodie der ersten Strophe unterlegt.

Das variierte Strophenlied, bei dem eine oder mehrere Strophen einer Komposition gemäss ihrem Inhalt musikalisch neu gefasst werden.

Das durchkomponierte Lied, bei dem jede einzelne Strophe musikalisch neu behandelt wird.

Nebst der herkömmlichen Form als einfaches Strophenlied findet man neuerdings auch Kompositionen als variiertes Strophenlied oder gar als durchkomponiertes Lied. Diese letzteren zwei Formen eröffnen dem Komponisten neue Wege und Möglichkeiten, sich musikalisch auszudrücken und seine schöpferischen Fähigkeiten zu entfalten.

Die Vorteile dieses kompositorischen Schaffens sind nicht von der Hand zu weisen. Der Zuhörer bekommt nicht mehr dreimal die gleiche Melodie vorgesetzt,

im Gegenteil, es sind immer neue Motive und Melodien, die an sein Ohr dringen. Das steigert die Aufmerksamkeit. An den Chor, die Solisten und an den Dirigenten werden höhere Anforderungen gestellt. Das Erarbeiten einer solchen Komposition ist für alle Mitbeteiligten zweifellos abwechslungsreicher und interessanter.

Der Komponist seinerseits kann beim Komponieren solcher Lieder nebst den gewohnten Werkzeugen auch andere zum Zuge kommen lassen wie etwa Abwechslung in der Melodieführung, Wechsel von Takt- und Tonarten, verschiedene Rhythmen und Klangfarben.

Eher zum variierten Strophenlied, wenn nicht gar zum durchkomponierten Lied gehören die in letzter Zeit geschaffenen

Jodelmessen und Jodelkantaten.

Sie geben dem Komponisten die Möglichkeit, Instrumente einzusetzen, die sonst in der Werkzeugkiste im Dornröschenschlaf versunken wären.

Ich denke dabei

- *an die bewusste Verwendung von Moll-Tonarten*
- *an bestimmte Motive und Themen mit liturgischem Einfluss*
- *an den Aufbau und die Verbindung von Akkorden und an Modulationen mit kirchenmusikalischem Einfluss*
- *an plagale oder kirchliche Schlussbildung T S T.*

Dabei ist bezüglich dem Chorsatz je nach Gegend eine gewisse Anlehnung an die alten lateinischen Messen unverkennbar!

Wenn das Jodellied heute erfreulicherweise in kirchlichen Kreisen Aufnahme gefunden hat und sich grosser Beliebtheit erfreut, sollte man sich bei der musikalischen Gestaltung kirchlicher Anlässe immer bewusst bleiben, dass sich das Jodellied den liturgischen Handlungen und den besonderen Umständen anpassen sollte und nicht Selbstzweck sein darf.

Ein weiterer Trend geht neuerdings in Richtung

Instrumentalbegleitung von Chorliedern,

sei es anlässlich von Jodelmessen, sei es an konzertmässigen Auftritten.

Dies ist zweifellos eine nicht zu unterschätzende musikalische Bereicherung und eine willkommene Abwechslung, nicht nur für den Zuhörer, sondern auch für den Chor und den Dirigenten. Es ist ganz einfach eine neue Herausforderung an alle Mitbeteiligten. Die Instrumentalbegleitung umfasst ein breites Spektrum von Instrumenten und erstreckt sich von bekannten Volksmusikinstrumenten über das Alphorn bis hin zur Kirchenorgel.

Auch dem Komponisten eröffnet sich hier ein interessantes Betätigungsfeld, wo er weitere wertvolle Werkzeuge einsetzen kann und auch einsetzen soll, denn eine geschriebene Instrumentalbegleitung, besonders wenn es sich um eine mehrstimmige Begleitung handelt, ist einer Stehgreifbegleitung zweifellos vorzuziehen.

Damit komme ich allmählich an den Punkt, an dem für mich die

Werkzeugkiste durchsucht ist.

Wir stellen fest: Die Freiheit ist für den Komponisten nicht grenzenlos. Vieles ist möglich, aber nicht alles erlaubt. Die wahre Grösse des Komponisten zeigt sich in der Einhaltung von gewissen Grundregeln der Harmonie- und Kompositionslehre. Der Komponist kann sich nur dann frei fühlen, wenn er diese Regeln auch kennt. Sie helfen ihm, seine Kompositionen erst in das richtige Licht zu rücken. Die bereits erwähnten Leitplanken sind eine grossartige Hilfe und können verhindern, dass man über das Ziel hinausschiesst und irgendwo im Strassengraben landet.

Begriffe wie: Oktavparallelen, Quintparallelen, Querstände usw. gehören zur Grundausrüstung eines jeden Komponisten. Es ist tröstlich zu wissen, dass heute grosse Meister der Komposition Oktav- und Quintparallelen bewusst in kühnen Fortschreitungen absichtlich und geschmackvoll verwenden.

Sollten uns also solche Fehler passieren, haben wir immer noch die Möglichkeit, uns ganz einfach zu diesen „Grossen“ zu rechnen!

Zum Schluss möchte ich noch kurz bei den sogenannten „modernen“ Kompositionen verweilen.

Stellen wir uns doch die Frage, was ist denn bei diesen Kompositionen anders?

Ist es die Melodieführung, die Rhythmik, das Taktmass oder das Metrum?

Ist es der Aufbau der Akkorde oder sind es die Akkordverbindungen?

Ist es die Harmonie mit Dissonanzen und/oder harmoniefremden Tönen?

Sind es die Modulationsformen, diatonisch, chromatisch?

Ist es die Suche nach neuen Klangeffekten?

Oder ist es etwa die polyphone Schreibweise, wo alle Stimmen gleich wichtig sind und jede Stimme melodisch behandelt wird? Eine Satzweise, welche die Kenntnis mindestens des einfachen Kontrapunktes voraussetzt.

Die Antwort überlasse ich den angesprochenen Komponisten.

Sollten diese Kompositionen Fuss fassen, wird sich früher oder später die Frage stellen, ob eine

Einteilung des Jodelliedes

in verschiedene Stilrichtungen notwendig wäre, ähnliche wie das in Alphornkreisen der Fall ist.

Zu berücksichtigen wären wie bereits erwähnt:

die musikalische Schreibweise

die gewählte Liedform

die Zweckbestimmung der Komposition usw.

Grundsatzfragen, die sicher eine Diskussion wert sind und die an

Befürworter und Gegner

gerichtet sind. Rein musikalisch gesehen ist es ohne weiteres denkbar, eine solche Einteilung vorzunehmen. Folgeschwerer könnten die damit verbundenen Konsequenzen sein.

Was die Zukunft bringt, wird sich zeigen. Tatsache ist, dass es Komponisten gibt, die in ihrem kompositorischen Schaffen neue Massstäbe setzen und experimentelle Wege gehen. Ein Grund mehr, den Kopf nicht in den Sand zu stecken, sondern sich dieser Entwicklung zu stellen und zwar mit der Überzeugung, dass dadurch das Jodellied an Ansehen und Bedeutung nur gewinnen kann. Die Richtung ist also vorgegeben. Welchen Weg jeder einzuschlagen will, muss jeder selber entscheiden, ganz nach dem Grundsatz:

Schön ist, was gefällt!

Ich meinerseits bedanke mich bei allen Lesern mit dem Lied:

šDank und Sägeõ.