

Giovanna Marini

Vorwort

„Neue Zusammenstellung der Art und Weisen mündlicher Traditionen“

Es ist wichtig zu wissen, dass das Material in dieser Liedersammlung, die wir hier in diesem Kurs behandeln, - ‚die Ästhetik des ländlichen Gesangs‘ -, seine einzige Aufgabe darin hat, beim Zuhören zu helfen; wenn das entsprechenden Tonmaterial fehlt, hat dieses geschriebene Material genau dort wo es zwangsläufig unpräzise sein muss keinerlei Nützlichkeit mehr.

Ein charakteristisches Merkmal des Gesangs der oralen Tradition ist die absolute ‚Originalität‘ (Gestaltungsfreiheit) des Sängers. Jeder Sänger singt mit einer anderen Stimme; jeder Sänger sucht seinen höchst eigenen und erkennbaren Ausdruck über die Melismatik wie er seine Stimme einsetzt, bei der Erforschung der eigenen Resonanzen im Gesicht, im Körper, im System Kopf/Körper, wie es sich nur in der Tradition des mündlich überlieferten Gesangs findet. All dies ist nicht notierbar, wie auch der Rhythmus und die genaue Tonhöhe des Klangs, die niemals mit dem Ton oder dem exakten Halbton korrespondiert.

Das graphische System, das in dieser Sammlung benutzt wird, ist uneinheitlich. Manchmal sind die Melismen mit kleinen Noten ohne Notenhals notiert, manchmal in einer rhythmischen Gruppierung mit grossen Noten mit Hals, andere Mal mit einem liegenden S, ein typisches Zeichen, wie die Verzerrungen in der klassischen Musik notiert sind. In diesem letzten Fall nähert sich die Art sie zu singen der klassischen Skandierung (Metrik) an. An anderer Stelle fügte ich viele Einzelzeichen ein, schräge Balken, ciconflex-artige Akzente, verschiedenste Akzente. Heute mach ich das immer weniger, weil es evident ist, dass die Grafik nicht genügt und besser zu genauem Hören ermutigt werden sollte.

Die Transkription ist nützlich, um die Klänge nicht zu verlieren, die wir – gebunden wie sind an die klassische Musik, gewissermassen städtisch – sofort aus unserem Gedächtnis löschen, weil sie uns fremd sind. Sie dient auch dazu einen Text unter den Augen zu haben und so leichter die Struktur zu begreifen.

Der Gesang der mündlichen Tradition unterscheidet sich vom klassischen Gesang vor allem durch ein paar Aspekte, die ich hier der Bequemlichkeit halber aufzähle; jedes Musikstück muss aber einzeln genau analysiert werden, denn wenn auch diese Unterscheidungen (vom klassischen Gesang) so häufig vorkommen, dass man eine Regeln ableiten kann, so gibt es doch auch wiederum viele Ausnahmen davon.

1. Im Gesang der mündlichen Tradition gibt es keinen Chor mit unterschiedlichen Stimmregistern. Es gibt nur Gruppen von Menschen, die zusammen singen. (Ausnahme: die sardischen Tenöre, gewisse paraliturgische Gesänge wie in Sessa Aurunca, Mussumeli, Montedoro...)

2. Es gibt einen Solisten, der frei ist, seine Melismen zu applizieren, nach seinem Geschmack, die Terzen von Moll nach Dur zu wechseln, die geraden Quarten in augmentierte Quarten. Er ist begleitet von einem *basso continuo*, der sich fast immer über der Tonika, der Dominante oder Subdominante formt; und durch eine zweite Stimme, die die Terzen singt und die sehr zurückgenommen beinahe zugedeckt wird vom Volumen der ersten Stimme. Es gibt Ausnahmen im Latium, in Umbrien und der Marche, wo die Polyphonie nur zwei Stimmen umfasst, die nicht unbedingt in den Terzen liegen, sondern eher in gegensätzlichen Bewegungen und selten parallel.

3. Die Atmung dient als Signal, um andere Stimmen eintreten zu lassen und um die Intensität gewisser Momente zu unterstreichen; in dem Fall ist die Atmung unterbrochen. Das Wort, das auf dem Vokal unterbrochen wird, wird auf demselben Vokal wieder aufgenommen.

4. Wenn er singt hat der Sänger normalerweise eine **horizontale Vorstellung der Harmonie:** sogar wenn es in der Polyphonie Akkorde mit perfekten Dur oder Moll hat, ist das eher Zufall. Der Sänger,

ob es sich um den ersten oder zweiten Sänger handelt, folgt seiner eigenen Stimme, wie wenn er allein sänge (Ausnahme: Der Gesang der Tenöre; die Sänger österlicher Liturgien, der ligurische Trallallero...).

5. Die Stimme ist immer (nach vorne) getrieben, sie hat keine besonderen Kopfresonanzen, bei den virtuosen Sängern hört man zwar die Technik, die ihnen sicherlich erlaubt, die Kopfresonanz zu gebrauchen, aber diese eher verbergend, mischen sie mit der Resonanz der Backenknochen, als wenn es sich nur um eine ‚Gesichts-Stimme‘ handeln würde.

6. Der Gesang - sei er syllabisch oder eher melismatisch, eines ist sicher: es gibt **keine rhythmische Vorgabe, keine Taktstriche, nicht mal ein eindeutiges Tempo**. Manchmal nehmen die Bewegungen des Gesangs ein vages ternäres Feeling an, aber die finalen Noten, die immer eine längere Dauer haben als der ternäre Rhythmus, beseitigen den Ausdruck des ternären Rhythmus.

7. Die **finale Melismen** wird fast immer auf der letzten Silbe ausgeführt und nicht wie im klassischen Gesang auf der vorletzten. Die Coda ist sehr lang, ausser bei brüskem willentlichen Interruptionen des Klangs, und dies bei angehaltenem Volumen: sie hört auch nicht wie im klassischen Gesang in einem *diminuendo* auf, sondern im Gegenteil: es kommt zu einem *reinforzando* vor dem Schluss.

8. Man bemerke: in den strophischen und balladesken Erzählungen haben die **Mikrovarianten immer die Tendenz, sich an denselben Orten des Liedes/Gesangs** zu befinden, während die übrigen Teil rigoros unverändert bleiben.

9. Die Tonintervalle sind gewöhnlich **kleiner** als das diatonische Intervall, der Halbtonschritt noch kleiner, so wie der Unterschied zwischen Dur und Moll prekär ist und der Übergang von einem zu andern nicht entscheidend, sondern eine Verzierung.

10. Es handelt sich um **rituellen Gesang**: Im Bewusstsein des Sängers gibt es, verbunden mit dem Gesang, immer eine oberste Aufgabe: Gnade zu erwirken, einen Toten zu begleiten, einen Arbeitsrhythmus zu beleiten, schläfrig zu stimmen, die Ernte einzubringen, die Verheirateten zu beleiten beim Abschied von ihren Leuten und ihrem Haus etc... Wenn man diese Gesänge studiert, muss man sich bewusst sein, dass es sich um rituelle Gesänge handelt, die immer mit einer Aufgabe verbunden sind. In dem Moment wo ich das Lied selbst singe - aber separiert von seinem Kontext und seiner Aufgabe beraubt - muss ich mich anstrengen und ihm eine neue Funktion geben: ganz eindeutig diejenige zu erzählen, eine Emotion zu übermitteln, zu unterhalten, kurz: ich muss wissen, welche Aufgabe ich dem Lied gebe. In diesem neuen Licht muss ich daran denken, die ganze Differenz, die ich gefunden habe zwischen diesem Gesang und demjenigen der klassischen Musik, herauszuarbeiten. Nur mit Hilfe dieses Unterschieds kann der Gesang erzählen, kann er Emotion geben.

Man muss diese Übung nicht mit der Ethnomusikologie verwechseln. Die beiden Vorhaben treffen sich nicht. In meiner Arbeit ergibt sich die Annäherung an das Universum des Klangs von innen heraus. Ich habe versucht in dieses Universum einzutreten, um die Gründe seiner musikalischen Ausdruckskraft zu finden. Beim Imitieren von Sänger, verhält man sich in der Musik gleich wie der, der glaubt verstehen zu können, worin der kraftvolle Elan liegt, der animiert und manchmal den Zuhörer mit einer grossen emotionalen Intensität packt. Es ist eine Wahl, die den akademischen Verfahren ein wenig widerspricht: es handelt sich um das Hören und Fühlen beim Tun und nicht um das distanzierte Beobachten. In dieser methodologische Wahl gibt es aber kein negatives Vorurteil gegenüber der akademischen Welt und Methode: es ist nur die Antwort auf ein Bedürfnis.

Ich danken allen Forschern, die mir diese Sammlung ermöglicht haben. Die Stücke entstammen nicht alle einer persönlichen Untersuchung. Vor jedem Stück findet sich der Name desjenigen, der mir das Stück zukommen liess. Mit Hilfe dieser Information habe ich versucht, die Orte jeweils persönlich aufzusuchen, weil es nicht genügt zu hören, es ist auch wichtig, mit den Sängern zusammenzutreffen, sie zu erleben und ihnen zu zusehen beim singen.