

Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen

VON WERNER DANCKERT, KREFELD

Die Proben lappischen Singens, die Armas Launis¹ und Karl Tirén² sammelten, sind späte Ausläufer, letzte Überbleibsel einer sterbenden heidnischen Überlieferung. Nicht nur die Kult- und Zaubergesänge des Schamanen (*Nájden*) waren den Geistlichen verhaßt: Juoiken schlechthin galt vielfach als Teufelswerk³.

Im *Buch des Lappen Johan Turi*⁴ heißt es, das Juoiken sei Erinnerungskunst an andere Menschen. „Einige werden in Haß erinnert, und einige werden in Liebe erinnert, und andere werden in Trauer erinnert.“ Vorsichtig fügt der Erzähler hinzu: „Und man gebraucht die Lieder auch von einigen Gegenden und von Tieren, von dem Wolf und dem Rentier und dem wilden Rentier.“ Als Erinnerungs-, Gelegenheits- und Improvisationskunst hatte schon Launis⁵ das Juoiken bezeichnet. Das scheint auf einen beträchtlichen Teil der aufgezeichneten Melodien zuzutreffen, doch nicht auf alle. Bei manchen leuchtet die kultische, bei anderen die magische Grundlage noch hervor. Textliche wie auch musikalische Züge weisen uns die Richtung.

Alle Gattungen aber sind bildhaft konzipiert. Der erstaunliche „Naturalismus“ lappischen Gestaltens durchsetzt, wie sich noch zeigen wird, sämtliche Arten des Singens. Allerwärts drängt sich Abbildliches oder Tonsymbolisches hervor. Es bewirkt oft Ungebundenheit des Bildens und große Freizügigkeit in der Wahl der Darstellungsmittel. Es gibt wohl keine zweite Primitivmusik, die so reich und treffsicher im Darstellen wäre wie die lappische. Vergleichbares findet sich wohl nur bei einigen Arktikern (Eskimo, Paläasiaten). Zeigt sich hier ein Nachhall der bekannten „sensorischen“, naturnachahmenden Begabung alten Jägertums?

Zwar glaube ich nicht, daß die von M. Verworn aufgestellten, später von Moritz Hoernes und Herbert Kühn⁶ variierten Charakterisierungsformeln, wie „*physioplastisch*“, „*naturalistisch*“, „*sensorisch*“, „*impressionistisch*“, „*Kunst des Augenblicks*“ usw. — auf die Bildkunst der mittleren Steinzeit und dann auf kretische und spätere Kunst gemünzt — völlig geklärt und abgewogen sind⁷. Noch weniger kann daran gedacht werden, diese Begriffe ungeprüft auf musikalische Gebilde zu übertragen. Sieht man näher zu, auf welche Art lappische Sänger Gegenständliches in Tönen darstellen, so zeigt sich als erstes, daß akustische „Abbildungen“, d. h. also gesangliche Nachahmungen von Naturklängen, etwa Elementargeräuschen und Tierstimmen, äußerst selten vorkommen. Aus Tiréns Sammlung ist wohl nur ein einziges Beispiel dieser Art zu nennen: das Moorhuhn (Nr. 449), augenscheinlich Nachbildung eines Vogelrufs.

¹ Lappische Juoigos-Melodien, Helsingfors 1908. — Die Pentatonik in den Melodien der Lappen; III. KIMG, 1909, S. 244 ff.

² Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen. Stockholm 1942 (= Nordiska Museet: Acta Lapponica III).

³ Ernst Emsheimer: Lappischer Kultgesang in Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung II, Lüneburg 1950. Kassel-Basel 1952, S. 154.

⁴ Erzählung von dem Leben der Lappen, hrsg. von Emilie Demant, Frankfurt a. M. 1912, S. 209.

⁵ Lappische Juoigos-Melodien, S. V f.

⁶ Die Kunst Alt-Europas, Stuttgart 1954, S. 12, 15, 20 f.

⁷ Nach Verworn wäre die „*physioplastische*“ oder „*naturalistische*“ Kunst ideenlos und areligiös. Nach Hoernes (Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 3/1925, S. 193) spricht vom „*weltlichen Charakter*“ der Kunst der älteren Steinzeit. Daß hier Vorstellungen des 19. Jahrhunderts sprechen, ist wohl klar.

der Lappen gilt in besonderem Maße jener Urgedanke der Allbeseelung, den Fritz Graebner⁸ als Kernstück „arktischer“ Weltanschauung bezeichnet hat. So bedeuten Tonschrittweite und ausgedehnte Umfänge in den Juoikos-Gesängen keineswegs bloß extensive Größe, sondern stets auch das Mächtige, Machtvolle: Größe im Sinne des Hohen, Kraftvollen, ja Erhabenen.

Daher kann z. B. die Sonne (Nr. 554) mit weiten Intervallen bedacht werden:



Große Septimen und ein Melos, das Tief- und Hochtönen (e^1 und d^2) gegeneinander verspannt, bezeichnen den himmlischen Allmachtvater:

„Der himmlische Vater, der Allmächtige, in dessen Gewalt die ganze Welt ist . . .“ usw.

Auch den Windgott, den „großen Starken“ (Nr. 299), malt die emporgreifende Septime, freilich mehr stoßartig, abrupt:

Im Gesang der alten Lappen an Gott (Nr. 36) ist die aufsteigende kleine Sexte zu Beginn eines jeden Takts das Charakterintervall. Nr. 305 besingt den Berg Galtisbuouta mit vielen emporsteigenden Quinten und kleinen Sexten. Zuletzt wendet sich der Text an den großen Gott, „der die großen Berge und die großen Gewässer geschaffen hat“.

Zwei Waldnymphen (*katnihah*), „schöne langhaarige Mädchen mit ihren weißen Rentierkühen“ (Nr. 343), singen lang geschwungene, wellig fließende Melodiebögen:

⁸ Das Weltbild der Primitiven, München 1924, S. 98 f.

Katnihavuolle



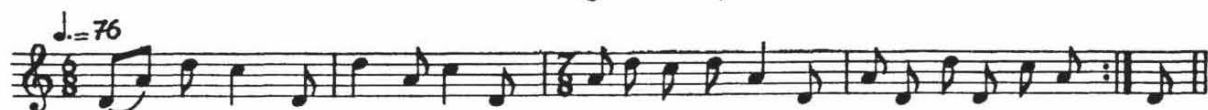
Den Schutzgeistern der Erde, den „ranken, schönen Töchtern des Schutzgeistes“, dankt der Hirte dafür, daß sie seine Rentiere vor dem Absturz bewahrt haben (Nr. 392). Diese nur dreitonige Inkantation haftet, wie auch andere den Halden zugeeignete Gesänge (Nr. 448, 449), am Tiefton, dem Tonsymbol des Tellurischen:



Die Halden sind an den Ort gebundene Schutzgöttinnen. Wenn die Lappen im Frühling zu ihren Sommerwohnplätzen kommen, grüßen sie diese Unsichtbaren mit dem Ruf: „Heil, heil euch nun, Mütter und Wohnplätze!“ und spenden ihnen Opfergaben⁹.

Die Umrißlinie eines Berges, die Grate und Schroffen eines Gebirgszuges werden zu Tonlinien (Nr. 359):

An das Gebirge Sarektjåkkå



Besonders steil ragen die Klippen des Zaubertrommelberges, des altlappischen Opferplatzes, empor. Wie ein Adlerschnabel übersteigt er die umgebenden Höhen und wird darum auch als steingewordener Adler durch Opfer verehrt (Nr. 166):



„Ich opfere (durch Einschmieren mit Fett) dem Adler.“

⁹ Johan Turi, S. 98 f., 217.

Reißende Flüsse mit wild schäumenden Strudeln ergeben ein ganz anderes Melodiebild (Nr. 167, *An den Blesik-Fluß*):



„Na, der Blesik fließt den steilen Berg hinunter, volo åå“ usw.

als kleine Bäche (Nr. 527, *An die Bäche beim Lyngenfjord*):



oder sacht fließende Gewässer (Nr. 224, *An den Laisafluß*):



„Langsam fließt die Laisa, valla“ usw.

die, wie alles Sachte, langsam Verlaufende, durch „schleichende“ Chromatik abgebildet werden.

Das Meer flutet mit hohen Wellen und kleinen Schaumkronen – Vibrati – heran (Nr. 301, *An das Meer*, ähnlich Nr. 135):



Inmitten gleichmäßig bewegter (Ton-) Wellen fährt das Schiff auf dem Fjord dahin (Nr. 523):



Ein Großteil der Juoikos beschäftigt sich mit den Lebensäußerungen wilder und zahmer Tiere. An die einstige „Jagdzeit“ der Lappen erinnert das Rituallied der Männer nach dem Bärenfang. Von dieser urtümlichen Gattung konnte Tirén mit Mühe noch ein letztes Exemplar für seine Aufzeichnungen retten. Die Melodie scheint den schweren Tritt des „großen Starken“ in wuchtigen Betonungsstößen wiederzugeben (Nr. 9):



Auch andere, nichtrituelle Lieder ahmen die Schritte des Bären nach, durch Betonungswucht (Nr. 360, *An den Bären*):



ostinate Quintschläge (Nr. 294, *An den Bären*):



„Zwar bin ich der Starke Lapplands“ usw.

oder durch weite Intervalle, die zugleich das machtvolle Wesen des Tieres kennzeichnen (Nr. 56 und Nr. 230, *An den Bären*):



Der Wolf wird gleichfalls respektvoll, als kraftvolles Wildtier – mit absteigender kleiner Septime „zupackend“ – dargestellt (Nr. 50, *An den Wolf*):



Auch Kuh und Stier erlebt der lappische Hirt, ähnlich wie seine Rentiere, als Verkörperung mächtiger Naturkraft. Sexten und Septimen, die in ihrer Häufung an alpenländische Jodler und Viehlockrufe erinnern, sollen nach Tirén¹⁰ in den Nummern 245 und 246 die großen Zungen und Augen der Tiere malen (Nr. 246, *An die Kuh*):

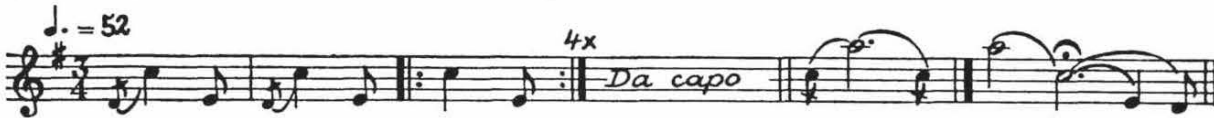
¹⁰ Lappische Volksmusik, S. 44.



„Die Kuh weidet, ihre Zunge wendet sich umher, valla“ usw.

(Die Bewegungen der Zunge werden nachgeahmt.)

Zorn und Ungestüm des Stieres spiegeln scharf anspringende große Septimen wider (Nr. 246, *An einen bösen Rinderstier*):



„Böser Rinderohse, valla“ usw.

Daß der lappische Hirte seine Rentiere im Grunde noch als freie Wildwesen betrachtet, zeigt die weitverzweigte Gruppe von Rentiergesängen mit Großintervallen wie Sexten, Septimen, Oktaven, Nonen, Dezimen¹¹ (Nr. 6, *An die Rentiere*):



(Nr. 47, *An die Rentierohsen*):



Mehr kleinschrittig, erst am Ende jodlerartig, stellen sich die Rentierkälber (Nr. 53) dar:



Die Landschaftsweite des Hirtenlebens kommt in jodlerhaften Großintervallen zum Klingen¹² (Nr. 2, *Hirtenlied*):



Im Hirtenlied der Gunilla Larsson (Nr. 16) klingt das erhöhte *Fa* der Rindertrompete auf:

¹¹ Vgl. etwa die Nummern 6, 12, 17, 20, 47, 49, 151, 172, 317–320, 348, 349, 361, 399, 465 und 466.

¹² Vgl. etwa Nummer 9, 11, 26–28, 30, 46 und 55.



Weite Intervalle erhalten im übrigen nur einige größere Wildvögel: Wildgans (Nr. 141), Möwe (Nr. 235) und Schwan (Nr. 316). In Nr. 235 (*An die Möwe*) spürt man das Flattern und den Abflug; dabei ahmt der Sänger zugleich den Flug der Möwe pantomimisch nach:



Beim Schwan (Nr. 316) bestimmen Schwingen- und Flugweite des Vogels die Tonfigur; pantomimische Gebärden begleiten auch hier das Singen:



Engere Tonschritte in Verbindung mit bestimmten Rhythmen charakterisieren die kleineren Wildtiere wie Biber (Nr. 18), Eichhörnchen (Nr. 140), Wiesel (Nr. 180), Luchs (Nr. 24), Hase (Nr. 87, 139, 232), Polarfuchs (Nr. 113, 315 mit kleiner Sexte), Elen (Nr. 114), Lemming (Nr. 115, 213), Lachs (Nr. 148), Alpenschneehuhn (Nr. 119), Schwarzspecht (Nr. 120), kleine Singvögel (Nr. 121, 238), Tauchente (Nr. 139), Auerhahn (Nr. 142), Krähe (Nr. 147) und Uhu (Nr. 309). Als Beispiel sei die Melodie Nr. 115 (*An den Lemming*) genannt. Wie sie zu verstehen ist, sagen die Textworte: „Der Lemming, der Lemming hüpf und zankt (?), zankt“:



Kleinschrittig erscheinen die gezähmten Tiere: Ziege (Nr. 405, 409) und Hund (Nr. 95–97, 183, 243, 415, 416, 417). Beim Tonbild der Pferde (Nr. 244) entscheidet nicht die körperliche Größe. Kleine Schritte und Tonwiederholungen in regelmäßiger Taktordnung suggerieren etwa die Gangart Trab:



Dem Tier begegnen die Jägervölker und noch die Althirten eher vertraulich, mitfühlend, ja verehrend als herrisch. Nicht selten gilt die Totenklage dem erlegten Bären, dem erschossenen Elen (Nr. 114):



Erstaunlich ist hier der sichere Einsatz „threnodischer“ Intervalle (wie Halbton und verminderte Quarte) im Zuge einer absinkenden Bewegung.

Daß auch die magischen Gesänge regelmäßig Bildhaftes mit sich führen, scheint man noch nicht bemerkt zu haben. Auch Tonzauber ist Bildzauber, nimmt Bildvorstellungen zu Hilfe. Typisch für viele Zauberlieder (Schamanengesänge) der Lappen wie auch anderer Nordeurasianen ist die flackernde, trillernde, eine Mitte umkreisende Bewegungsform. Man könnte es ein Umspinnen, Umgarnen, Netzenknüpfen mit Tönen nennen. Ostinatoartig klingt das alte Einweihungslied der Zaubertrommel aus dem 17. Jahrhundert (Nr. 37):



Ein anderes, neuzeitliches Beschwörungslied an die Zaubertrommel (Nr. 342)¹³ zwang ein Mädchen und einen jungen Mann trotz gegenseitiger Abneigung zur Ehe:



Das Lied an den *Náiden* (Zauberer) Anna Vuolla (Nr. 296) umspielt mit rasch zuckenden Bewegungen zwei Mitteltöne, eine Kernsekunde:



¹³ Vgl. dazu Tirén, Die lappische Volksmusik, S. 58.

Mehr fanfarenartig, aber nicht minder penetrant wirkt das Zauberlied Nr. 443; es ließ die Person, die sich ihm aussetzte, in die Irre gehen, und zwar in dem Glauben, sie gehe im Nebel. Ein Zauberlied (*An die Rentiere*; Nr. 509) umtrillert die Tonraummitte; sicherlich wirkte es „verstrickend“:



Als zügelnd (als magischen Willenseingriff) empfindet man die Rückung des gebrochenen Durdreiklangs um einen Ganzton in Nr. 350, *An die Rentiere, wenn sie im Schritt gehen sollen*:



Flüchtende Rentiere werden durch absteigende Chromaschritte beruhigt (Nr. 240):



Noch stärker wirkt ein Sekund- oder Terz-Triller; er läßt die Tiere für ein Weilchen „wie kataleptisch still stehen“¹⁴. Das Zauberlied auf den Berg Kastveratj (Nr. 91), von einem Kanimädchen gesungen, bewirkte, daß die reiche Zuhörerinnen nachher alljährlich ein Drittel von ihrer Herde verlor, bis sie verarmte. Auch diese Melodie „umstrickt“ mit ihren Schleudertönen (h^1) in der Hauptsache eine Kernsekunde (a^1-g^1 , dazu Tieftone e^1).

Die magischen Tonformeln, deren Macht sich auf Menschen wie auf Tiere erstreckt, sind anscheinend Vermächtnisse alten Jägertums¹⁵, ebenso das naturnachahmende, bildgezeugte Singen, das fast immer von ausdrucksvollen Gebärden begleitet wird: Einheit von Wort oder malender Tonsilbe, Ton und Pantomime. Vom Stil des Juoikens unabtrennlich ist der Hintergrund realen Erlebens: niemals juoikt der Sänger auf bloßen Wunsch, sondern nur dann, wenn sich die für einen Gefühlsausbruch notwendige Stimmung einstellt¹⁶. Bilder und Affekte wirken als „Ergriffenheit“, also durchaus pathisch. Feierliches, inspiriertes und suggestives Juoiken (so hören wir) ist häufig von Ekstase, Weinen und Ohnmacht begleitet. Die erstaunliche Treffsicherheit im tonsymbolischen Darstellen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das improvisierende Gestalten ungestüm, fast bewußtlos hervorbricht. Wir hören daher auch, daß sich bei mancher Gelegenheit Automatismen

¹⁴ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 48.

¹⁵ In Hellas hat Orpheus, der die Wildtiere durch seinen Gesang bändigt, noch jägerische Züge. Er entstammt der Wildnis der thrakischen Berglandschaft. Wenigstens in ihrer prähistorischen Form, daher auch in manchen Zügen der Sage, war die Orphik nicht unvereinbar mit dem Jägertum. Orpheus lebt in der Wildnis, sein Vater „heißt wohl nicht umsonst Otagros, der ‚allein Jagende‘“. Dazu K. Kerényi: Pythagoras und Orpheus, Zürich 3/1950, S. 34 f., 52 ff., 54.

¹⁶ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 22.

einstellen¹⁷. Den laestadianischen Predigern schien alles Juoiken, auch das nichtmagische und nichtkultische, „reines Heidentum“. Sie verboten es streng¹⁸. Fortan begann man, es vor Außenstehenden geheim zu halten.

Das Ausbruchhafte manifestiert sich am sinnfälligsten in den Schleudertönen, den sichersten Kennzeichen altlappischen Singens. Es handelt sich um vor- oder nachschlagende Gleittöne, am häufigsten auf Silben wie „oio, ojan, voia“ usw. Haben sie wirklich kein Gegenstück in der Musik der Nachbarvölker, wie Tirén¹⁹ sagt? Das ist zu bezweifeln. Wahrscheinlich findet sich Ähnliches auch bei anderen Nordeurasiaten: vermutlich überall dort, wo psychische Labilität vorwaltet, also in Nachbarschaft des „schamanistischen“ Komplexes.

Dagegen scheint die ungewöhnliche Tonschritt- und Umfangsweite vieler (nicht aller) lappischer Juoikos ein individuelleres Merkmal zu sein, das in dieser Art bei Samojuden kaum, bei Ob-Ugriern (Wogulen und Ostjaken) nur selten und nicht sehr spezifisch vorzukommen scheint. Aus der „Jagdzeit“ der Lappen dürfte diese Weitbewegtheit schwerlich stammen. Eher kennzeichnet sie die melodischen Gebilde des Hirtentums, und zwar nicht nur die seiner späteren, ethnisch bekannten Schichten, sondern auch die der frühen, vorgeschichtlichen Althirtenkultur²⁰. Weitbewegt, großräumig und großschrittig, dabei melodisch-kantabel sind heute noch die älteren „chants lents“ der Mongolen und Tibeter. Überlebsel uralter weiträumiger Hirtenmelodik erhielten sich in skandinavischen und alpenländischen Jodlern und Viehlockrufen²¹. Weite der tonräumlichen wie zeitlichen Gestaltung ist das Urphänomen fast aller Hirtenstile²². In diesem Zusammenhang erinnert man sich der These Egon v. Eickstedts, die Lappen seien nach Norden abgedrängte Uralpinea²³.

Ottavio Tiby

(19. 5. 1891 bis 4. 12. 1955)

VON GUGLIELMO BARBLAN, MAILAND

Am 4. Dezember 1955 wurde uns durch einen Autounfall Ottavio Tiby entrissen, ein Forscher, von dessen jugendlicher Willenskraft und reicher Erfahrung noch viel zu erhoffen war. Alle, die wissen, mit wieviel Begeisterung Tiby sich der Musikwissenschaft gewidmet und mit welchem Eifer er seiner Aufgabe gedient hat, müssen die plötzliche Abberufung dieses tatkräftigen Mannes aus dem immer kleiner werdenden Kreis der italienischen Musikwissenschaftler beklagen.

¹⁷ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 25.

¹⁸ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 22.

¹⁹ Lappische Volksmusik, S. 39.

²⁰ Fritz Kern: Die Anfänge der Weltgeschichte, Leipzig und Berlin 1933, S. 55.

²¹ Werner Danckert: Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik in Zeitschrift für Volkskunde 48, 1939, S. 141—147. — Derselbe: Grundriß der Volksliedkunde, Berlin 1939, S. 42. — Walter Wiora: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel 1949. — Derselbe: Artikel „Alpenmusik“ in MGG I, Sp. 359 ff.

²² Werner Danckert: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre in Anthropos XXXII, 1937, S. 9 ff. — Derselbe: Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise in Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Wien LXVII, S. 54. — Derselbe: Hirtenmusik in AfMw. XIII, 1956. — Derselbe: Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker in Festschrift Béla Bartók, Budapest 1956, S. 175 ff.

²³ Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, Stuttgart 1934. — Hans Weinert: Entstehung der Menschenrassen, Stuttgart 2/1941, S. 306. — Nach neueren Forschungen (Bertil Lundmann: On the Origin of the Lapps in Ethnos XI, 1946, S. 84—87), die sich besonders auf Blutgruppen-Befunde stützen, gilt die Südgruppe der Lappen, anthropologisch gesehen, als Mischung aus osteuropiden und norwegisch-alpinen Elementen. In der Nordgruppe hingegen sollen zu dem norwegisch-alpinen Grundstock stärkere mongolide Elemente hinzutreten. Die mongoliden Züge sind wahrscheinlich jüngerer Ursprungs. Den Ursprung der Südlappen datiert Lundmann etwa in die frühe Ancyclus-Zeit (6000—7000 v. Chr.).